

LA PINTURA DE BALTHUS: DE LA IMAGEN A LA IMAGINACIÓN. PARADOJAS DE LO REAL, EL DESEO Y LA IDENTIDAD

Laura Cornejo Brugués

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/669312>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat
de Girona



Tesis Doctoral

**La pintura de Balthus:
de la imagen a la imaginación.
Paradojas de lo real,
el deseo y la identidad**

Laura Cornejo Brugués
2017



Tesis Doctoral

**La pintura de Balthus:
de la imagen a la imaginación.
Paradojas de lo real,
el deseo y la identidad**

Laura Cornejo Brugués
2017

Programa de Doctorado en Ciencias Humanas y de la Cultura
Dirigida por: Dr. Xavier Antich Valero

Memoria presentada para optar al título de doctora
por la Universidad de Girona

**La pintura de Balthus:
de la imagen a la imaginación.
Paradojas de lo real,
el deseo y la identidad**

Firma de la doctoranda



Laura Cornejo Brugués

Firma del director



Dr. Xavier Antich Valero

Universidad de Girona

2017

El Dr. Xavier Antich Valero, de la Universitat de Girona,

DECLARA:

Que el treball titulat *La pintura de Balthus: de la imagen a la imaginación. Paradojas de lo real, el deseo y la identidad*, que presenta Laura Cornejo Brugués per a l'obtenció del títol de doctora, ha estat realitzat sota la meva direcció i que compleix els requisits per poder optar a Menció Internacional.

I, perquè així consti i tingui els efectes oportuns, signo aquest document.

Signatura



Girona, 7 de juliol de 2017

«¿No constituye acaso el Arte
la única licencia posible
para superar las condiciones humanas
para ser más grandes y generosos de lo habitual
e incluso más tristes cuando no queda otro remedio?»

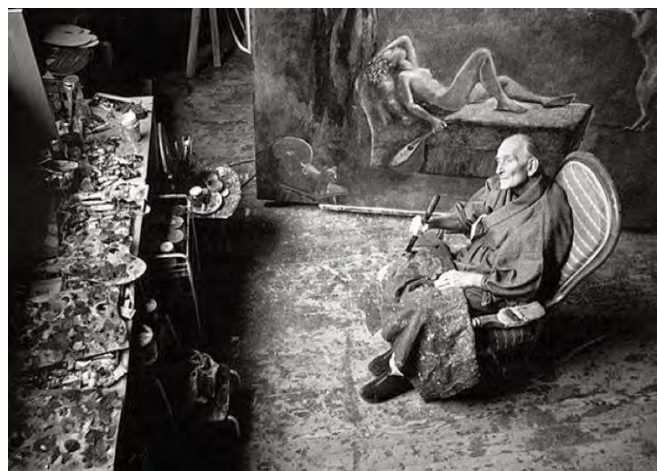
– Rainer Maria Rilke

«La memoria del corazón es durable»

– Antonin Artaud

«A Balthus lo he imaginado siempre
como una de estas naturalezas angélicas
enigmáticas y fugaces que, de vez en cuando
aparecen y desaparecen de nuestras vidas
en momentos inesperados pero oportunos»

– Antoni Tàpies



«De vez en cuando, en medio de todos los tentativos y los errores, sucede: reconozco lo que estaba buscando. De repente, la visión que preexistía se encarna, más o menos intuitivamente y más o menos precisamente. El sueño y la realidad se superponen y se hacen uno»

– Balthus

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIG. 0. Loomis Dean/Martine Franck, <i>Balthus en su estudio</i> , 1956/1990.....	10
FIG. 1. Eugène Spiro, <i>Retrato de Baladine Klossowska</i> , 1901.....	52
FIG. 2. Eugène Spiro, <i>Retrato de Erich Klossowski</i> , 1900.....	52
FIG. 3. Fotografía de Baladine Klossowska, 1906.....	55
FIG. 4. Baladine Klossowska, <i>Retrato de Balthus</i> , 1924.....	55
FIG. 5. Fotografía de Baladine Klossowska, Balthus y Rainer Maria Rilke, 1922.....	59
FIG. 6. Fotografía de Rilke y Baladine, años veinte.....	60
FIG. 7. Baladine Klossowska, <i>Autorretrato</i> , 1917.....	60
FIG. 8. Baladine Klossowska, <i>Retrato de Rainer Maria Rilke</i> , 1920.....	60
FIG. 9. Baladine Klossowska, <i>Retrato de Balthus con gato</i> , 1916.....	61
FIG. 10. Martine Franck, <i>Balthus y su gato en Rossinière</i> , 1999.....	61
FIG. 11. Balthus, <i>Mitsou: historia de un gato</i> , 1921.....	63-66
FIG. 12. Frans Masereel, <i>La ciudad</i> , 1925.....	66
FIG. 13. Félix Vallotton, <i>Intimités</i> , 1897-1898.....	66
FIG. 14. Portada de <i>Mitsou: cuarenta imágenes de Baltusz</i> , 1921.....	68
FIG. 15. Fotografía de Balthus a principios de los años veinte.....	71
FIG. 16. Fotografía del castillo de Muzot (Suiza), hacia 1923.....	73
FIG. 17. Balthus, <i>Desnudo dormido</i> , 1980.....	76
FIG. 18. Sally Mann, <i>Black Eye</i> , 1991.....	76
FIG. 19. Fotografía de Dora Timm y Balthus, años veinte.....	78
FIG. 20. Margrit Bay, <i>Estatuilla de Balthus</i> , 1917.....	78
FIG. 21. Fotografía de Rilke, Baladine y Balthus, 1922.....	78
FIG. 22. Balthus, <i>Pala de altar y techo pintado en Beatenberg</i> , 1923-1924.....	79
FIG. 23. Nicolas Poussin, <i>Eco y Narciso</i> , 1629-1630.....	82
FIG. 24. Balthus, <i>Desnudo recostado</i> , 1925-1926.....	82
FIG. 25. Margrit Bay, <i>Desnudo recostado</i> , 1925-1926.....	83
FIG. 26. Balthus, <i>Niños en el Luxemburgo</i> , 1925.....	84
FIG. 27. Balthus, <i>El estanque del Luxemburgo bajo la lluvia</i> , 1928.....	85
FIG. 28. Balthus, <i>Tormenta en los jardines del Luxemburgo</i> , 1928.....	86
FIG. 29. Balthus, <i>Paisaje provenzal</i> , 1925.....	87
FIG. 30. Paul Cézanne, <i>Casa en Provenza</i> , hacia 1885.....	87
FIG. 31. Piero della Francesca, <i>Resurrección</i> , 1463-1465.....	90
FIG. 32. Balthus, <i>copia de la Resurrección de Piero della Francesca</i> , 1926.....	90
FIG. 33. Balthus, <i>Colette de perfil</i> , 1954.....	91

FIG. 34. Piero della Francesca, <i>La leyenda de la Santa cruz</i> , detalle, 1453-1454.....	91
FIG. 35. Balthus, <i>El Pont Neuf</i> , 1928.....	92
FIG. 36. Balthus, <i>La Plaza del Odeon</i> , 1928.....	92
FIG. 37. Balthus, <i>El muelle</i> , 1929.....	93
FIG. 38. Balthus, <i>Niño con palomas</i> , 1959-1960.....	93
FIG. 39. Balthus, <i>Jugando al diablo</i> , 1930.....	93
FIG. 40. Heinrich Hoffmann, portada e ilustración para <i>Struwwelpeter</i> , 1845.....	94
FIG. 41. Balthus, <i>Retrato de Pierre y Betty Leyris</i> , 1932-1933.....	97
FIG. 42. Joseph Reinhardt, <i>Cantón Friburgo</i> , 1795.....	97
FIG. 43. Balthus, <i>Retrato de Lelia Caetani</i> , 1935.....	97
FIG. 44. Balthus, <i>La familia Mouron-Cassandre</i> , 1935.....	98
FIG. 45. Balthus, <i>Retrato de Louis de Chollet y sus hijas</i> , 1943.....	98
FIG. 46. Balthus, <i>La calle</i> , 1933.....	99
FIG. 47. Fotografía de <i>Rue Bourbon-Le Château</i> , París, años ochenta.....	100
FIG. 48. Balthus, <i>La calle</i> , versión de 1929.....	100
FIG. 49. Piero della Francesca, <i>Elevación de la cruz</i> , detalle, 1452-1466.....	102
FIG. 50. Masaccio, <i>Historia de Teófilo</i> , detalle, 1424-1427.....	102
FIG. 51. Balthus, <i>La calle</i> , detalle, 1933.....	102
FIG. 52. Lucca della Robbia, <i>Cantoría</i> , detalle, 1438-1439; Balthus, <i>La calle</i> , detalle, 1933; Balthus, <i>La calle</i> , detalle, 1933; Piero della Francesca, <i>Salomón recibe a la reina de Saba</i> , detalle, 1453-1454.....	103
FIG. 53. John Tenniel, <i>Alicia a través del espejo</i> de Lewis Carroll, 1871.....	104
FIG. 54. Georges Seurat, <i>Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte</i> , 1884-1886.....	104
FIG. 55. Heinrich Hoffmann, <i>König Nussknacker und der arme Reinhold</i> , 1851.....	106
FIG. 56. Felice Casorati, <i>Gli scolari</i> , 1928.....	107
FIG. 57. Henri Cartier-Bresson, <i>Rue Mouffetard</i> , 1954.....	108
FIG. 58. René Rimbart, <i>Puerta de Vanves</i> , 1922.....	110
FIG. 59. Eugène Adget, <i>Plaza Saint-André-des-Arts</i> , 1898.....	110
FIG. 60. Balthus, <i>El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , 1952-1954.....	111
FIG. 61. Balthus, <i>Estudio para El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , 1950.....	112
FIG. 62. Balthus, <i>Estudio para El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , 1951.....	113
FIG. 63. Balthus, <i>El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , detalle, 1952-1954.....	113
FIG. 64. Hisaji Hara, <i>Estudio de El pasaje de Commerce-Saint-André de Balthus</i> , 2009.....	113
FIG. 65. Giorgio de Chirico, <i>Misterio y melancolía de una calle</i> , 1914.....	114
FIG. 66. Alberto Giacometti, <i>La plaza</i> , 1948-1949.....	115
FIG. 67. Alberto Giacometti, <i>El palacio a las cuatro de la madrugada</i> , 1932.....	115
FIG. 68. Balthus, <i>El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , detalle, 1952-1954.....	116
FIG. 69. Julie Blackmon, <i>Olive and Market St.</i> , 2012.....	117
FIG. 70. Duane Michals, <i>Chance meeting #6</i> , 1970.....	118
FIG. 71. Felice Casorati, <i>Silvana Cenni</i> , 1922.....	121

FIG. 72. Christian Schad, <i>Sonja</i> , 1928.....	121
FIG. 73. Tal Coat, <i>Muchacha acostada</i> , 1930.....	121
FIG. 74. Hisaji Hara, <i>Estudio de La calle de Balthus</i> , 2009.....	127
FIG. 75. Oskar Schlemmer, <i>Escalinata de la Bauhaus</i> , 1932.....	128
FIG. 76. Balthus, <i>El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , detalle, 1952-1954.....	129
FIG. 77. Oskar Schlemmer, <i>Ballet triadique</i> , 1932.....	129
FIG. 78. Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1935.....	129
FIG. 79. Hombres autómatas reproducidos en <i>Minotaure</i> , 1933.....	130
FIG. 80. Julie Blackmon, <i>Homegrown Food</i> , 2012.....	132
FIG. 81. Paolo Ventura, <i>Behind the Walls #2</i> , 2011.....	135
FIG. 82. Duane Michals, <i>After Balthus</i> , 1966.....	136
FIG. 83. Balthus, <i>Antoinette</i> , 1930.....	138
FIG. 84. Man Ray, <i>Balthus</i> , 1930.....	138
FIG. 85. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 3, 1932-1935.....	140
FIG. 86. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 9, 1932-1935.....	140
FIG. 87. Eugène Delacroix, <i>Hamlet</i> , 1834-1843.....	141
FIG. 88. Alfred Kubin, <i>Paar mit Hahn</i> , 1927.....	141
FIG. 89. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 1, 1932-1935.....	144
FIG. 90. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 13, 1932-1935.....	144
FIG. 91. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 12, 1932-1935.....	145
FIG. 92. Fotografía de Balthus y Antoinette de Watteville, 1935.....	145
FIG. 93. Balthus, <i>La Toilette de Cathy</i> , 1933.....	147
FIG. 94. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 10, 1932-1935.....	147
FIG. 95. Lucas Cranach el Viejo, <i>Venus en un paisaje</i> , 1529.....	148
FIG. 96. Balthus, <i>Muchacha en la toilette</i> , 1948.....	149
FIG. 97. Piero della Francesca, <i>Díptico de Urbino</i> , detalle, 1472.....	149
FIG. 98. Balthus, <i>La toilette de Cathy</i> , detalle, 1933.....	150
FIG. 99. Michelangelo Pistoletto, <i>Hombre sentado</i> , 1963.....	150
FIG. 100. Balthus, <i>La falda blanca</i> , 1937.....	151
FIG. 101. Balthus, <i>La montaña</i> , 1937.....	152
FIG. 102. Gustave Courbet, <i>Las señoritas del pueblo</i> , 1851.....	153
FIG. 103. Balthus, <i>Estudio para La montaña</i> , 1935.....	153
FIG. 104. Balthus, <i>Cantón Friburgo, estudio de Joseph Reinhardt</i> , 1932.....	153
FIG. 105. Piero della Francesca, <i>La Virgen de Senigallia</i> , 1470.....	153
FIG. 106. Balthus, <i>La montaña</i> , detalle, 1937.....	154
FIG. 107. Invitación a la exposición <i>Balthus</i> , Galería Pierre, 13 de abril de 1934.....	156
FIG. 108. Roger-Viollet, <i>Antonin Artaud</i> , 1930.....	159
FIG. 109. Balthus, <i>Retrato de Antonin Artaud</i> , 1935.....	159
FIG. 110. Rogi André, <i>Balthus</i> , 1934.....	159

FIG. 111. Fotografía de los actores de <i>Los Cenci</i> , dirigida por Antonin Artaud, 1935.....	161
FIG. 112. Balthus, decorados y vestuario para <i>Los Cenci</i> , dirigida por Antonin Artaud, 1935.....	162
FIG. 113. Balthus, <i>Los Cenci</i> , estudio para el traje de Beatrice Cenci, 1935.....	162
FIG. 114. Balthus, <i>Los Cenci</i> , estudio para el acto I, escena 3, 1935.....	162
FIG. 115. Balthus, <i>Lady Abdy</i> , 1935.....	163
FIG. 116. Balthus, <i>Retrato de Silvia Loeb</i> , 1934.....	164
FIG. 117. Balthus, <i>Retrato de Claude Hersaint</i> , 1951.....	164
FIG. 118. John Everett Millais, <i>Mariana</i> , 1850.....	165
FIG. 119. William Morris, <i>La Reina Guinevere</i> , 1858.....	165
FIG. 120. Henry Wallis, <i>Chatterton</i> , 1856.....	165
FIG. 121. Joan Miró, <i>Naturaleza muerta con zapato viejo</i> , 1937.....	171
FIG. 122. Balthus, <i>Naturaleza muerta</i> , 1937.....	171
FIG. 123. Alberto Giacometti, <i>La jaula</i> , 1930.....	172
FIG. 124. Balthus, <i>Retrato de Alberto Giacometti</i> , 1950.....	173
FIG. 125. Balthus, <i>Niña dormida</i> , 1978.....	173
FIG. 126. Alberto Giacometti, <i>Cabezas</i> , 1960.....	173
FIG. 127. Balthus, <i>La lección de guitarra</i> , 1934.....	175
FIG. 128. Max Ernst, <i>La Virgen María castigando al niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Eluard y el pintor</i> , 1926.....	177
FIG. 129. Max Ernst, <i>Una semana de bondad</i> , 1934.....	177
FIG. 130. Escuela de Fontainebleau, <i>Retrato de Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas</i> , 1594.....	178
FIG. 131. Johan Heinrich Füssli, <i>La pesadilla</i> , 1781.....	178
FIG. 132. Enguerrand Quarton, <i>La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon</i> , 1455.....	179
FIG. 133. Balthus, <i>Estudio para La Leçon de guitare</i> , 1934.....	179
FIG. 134. Marco Sanges, <i>Hommage à Balthus</i> , 2012.....	183
FIG. 135. Anónimo, <i>Escena de castigo</i> , años veinte.....	186
FIG. 136. Eugène Spiro, <i>Baladine Klossowska</i> , 1902.....	186
FIG. 137. Balthus, <i>La lección de guitarra</i> , 1949.....	189
FIG. 138. Balthus, <i>Estudio para La lección de guitarra</i> , 1934.....	189
FIG. 139. Marco Sanges, <i>Hommage a Balthus</i> , 2001.....	191
FIG. 140. Balthus, <i>La ventana</i> , 1933 (modificada antes de 1962).....	197
FIG. 141. Balthus, <i>La ventana</i> , 1933 (primera versión).....	197
FIG. 142. Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863.....	200
FIG. 143. Pablo Picasso, <i>El artista y su modelo</i> , 1934.....	200
FIG. 144. David Hamilton, <i>Homage to Balthus</i> , 1987.....	200
FIG. 145. Paul Éluard, <i>Niñas desnudas en Minotaure</i> , nº 7, junio 1935.....	201
FIG. 146. Incisiones para la <i>Histoire de Juliette</i> del Marqués de Sade, 1707-1835.....	202
FIG. 147. Alberto Giacometti, <i>Main prise</i> , 1932.....	203
FIG. 148. Portada de <i>Moine raconté par Antonin Artaud</i> , 1931.....	205

FIG. 149. Jacques-Louis David, <i>La muerte de Marat</i> , 1793.....	205
FIG. 150. Antonin Artaud, <i>La Mort et l'homme</i> , 1946.....	208
FIG. 151. Balthus, <i>La víctima</i> , 1939-1946.....	214
FIG. 152. Balthus, <i>Desnudo recostado</i> , 1960.....	215
FIG. 153. Fotograma de la película <i>Frankenstein</i> , 1931.....	215
FIG. 154. Pablo Sola, <i>El brazo a torcer</i> , 2016.....	215
FIG. 155. Balthus, <i>Alicia en el espejo</i> , 1933.....	216
FIG. 156. La habitación de Pierre Jean Jouve con <i>Alicia en el espejo</i>	218
FIG. 157. Duane Michals, <i>For Balthus #7</i> , 1969.....	225
FIG. 158. Balthus, <i>Los niños</i> , 1937.....	226
FIG. 159. Balthus, <i>Cumbres borrascosas</i> , ilustración nº 2, 1932-1935.....	227
FIG. 160. Gustave Courbet, <i>El taller del pintor</i> , 1855.....	228
FIG. 161. Cecil Beaton, <i>Picasso y Balthus en el estudio de Picasso</i> , 1944.....	229
FIG. 162. Hisaji Hara, <i>Estudio de Los niños de Balthus</i> , 2010.....	233
FIG. 163. Balthus, <i>Retrato de Teresa</i> , 1936.....	236
FIG. 164. Balthus, <i>Teresa</i> , 1938.....	237
FIG. 165. Max Pechstein, <i>El sofá verde</i> , 1910.....	237
FIG. 166. Caravaggio, <i>Muchacho con un cesto de frutas</i> , 1593.....	238
FIG. 167. Gustave Courbet, <i>Juliette Courbet</i> , 1844.....	238
FIG. 168. Lewis Carroll, <i>Alice Liddel</i> , 1857.....	238
FIG. 169. Balthus, <i>Teresa soñando</i> , 1938.....	239
FIG. 170. Balthus, <i>Niña con gato</i> , 1937.....	240
FIG. 171. Théodore Gericault, <i>Retrato de Louise Vernet de niña</i> , 1819.....	240
FIG. 172. Émile Munier, <i>Sugar & Spice</i> , 1879.....	241
FIG. 173. Anuncio <i>Pears soap</i> , en <i>Illustrated London News</i> , 1901.....	241
FIG. 174. Man Ray, <i>Photocollage</i> , en <i>Minotaure</i> , nº 3, 1935.....	241
FIG. 175. Balthus, <i>Teresa en una banqueta</i> , 1939.....	241
FIG. 176. Gerhard Richter, <i>Betty</i> , 1977.....	246
FIG. 177. Steven Meisel, <i>Anuncio de Calvin Klein</i> , 1994.....	247
FIG. 178. Bruno Schulz, <i>Scène à table. Joseph, autoportrait entre deux femmes</i> , 1933.....	249
FIG. 179. Lewis Carroll, <i>Alice Liddel</i> , 1858.....	250
FIG. 180. William Sergeant Kendall, <i>Cross-lights</i> , 1913.....	250
FIG. 181. Balthus, <i>Joven aseándose</i> , 1948.....	250
FIG. 182. Heinrich Hoffmann, dibujo de <i>Struwwelpeter</i> , 1845.....	252
FIG. 183. Portada <i>Des chats, Dessins sans paroles</i> , 1898.....	252
FIG. 184. Balthus, <i>L'avaleur de cigarettes</i> , 1928.....	252
FIG. 185. Balthus, <i>El despertar</i> , 1955.....	255
FIG. 186. Dominique Ingres, <i>El baño turco</i> , 1863.....	255
FIG. 187. Caravaggio, <i>Amor victorioso</i> , 1601-1602.....	255

FIG. 188. Balthus, <i>La salida del baño</i> , 1957.....	256
FIG. 189. Balthus, <i>Desnudo con pañuelo</i> , 1981.....	256
FIG. 190. Il Sassetta, <i>Natividad de la Virgen</i> , 1432-1436.....	256
FIG. 191. Balthus, <i>Desnudo de perfil</i> , 1973.....	256
FIG. 192. Balthus, <i>La sala de estar I</i> , 1941-1943.....	258
FIG. 193. Balthus, <i>La sala de estar II</i> , 1942.....	259
FIG. 194. Balthus, <i>Joven dormida</i> , 1943.....	261
FIG. 195. Balthus, <i>Michelina dormida</i> , 1975.....	261
FIG. 196. Balthus, <i>El sueño I</i> , 1955.....	262
FIG. 197. Gustave Courbet, <i>Venus y Psique</i> , 1866.....	262
FIG. 198. Balthus, <i>El sueño II</i> , 1956-1957.....	262
FIG. 199. Balthus, <i>Nature morte dans l'Atelier</i> , 1958.....	262
FIG. 200. Balthus, <i>Las tres hermanas</i> , 1954-1955.....	264
FIG. 201. Balthus, <i>La taza de café</i> , 1959-1960.....	265
FIG. 202. Henri Matisse, <i>Odaliscas</i> , 1928.....	265
FIG. 203. Balthus, <i>Tarde soleada</i> , 1957.....	266
FIG. 204. Henri Matisse, <i>Figure décorative sur fond ornamental</i> , 1925-1926.....	266
FIG. 205. Balthus, <i>Desnudo recostado</i> , 1977.....	267
FIG. 206. Jan Saudek, <i>Balthus</i> , 1998.....	267
FIG. 207. Balthus, <i>Katia leyendo</i> , 1968-1976.....	270
FIG. 208. Balthus, <i>La habitación</i> , 1952-1954.....	271
FIG. 209. Balthus, <i>Desnudo con gato</i> , 1948-1950.....	273
FIG. 210. Balthus, <i>La semana de los cuatro jueves</i> , 1949.....	273
FIG. 211. Balthus, <i>Estudio para Desnudo con gato</i> , 1948.....	274
FIG. 212. Balthus, <i>Estudio para Desnudo con gato</i> , 1948.....	274
FIG. 213. Balthus, <i>El despertar</i> , 1975-1978.....	275
FIG. 214. Jimmy de Sana, <i>Contact paper</i> , 1981.....	275
FIG. 215. Jean-Baptiste Greuze, <i>La Cruche cassé</i> , 1765.....	276
FIG. 216. Agostino Carracci, <i>El sátiro escrutador</i> , 1590-1595.....	277
FIG. 217. Piero della Francesca, <i>Virgen del parto</i> , 1460.....	278
FIG. 218. Balthus, <i>Muchacha con guitarra</i> , 1983-1986.....	280
FIG. 219. Pierre Klossowski, <i>Retrato de Balthus</i> , 1956.....	282
FIG. 220. Fotografía de Balthus y Pierre Klossowski, 1912.....	282
FIG. 221. Pierre Klossowski, <i>Roberte en el hotel de Longchamp</i> , 1979.....	283
FIG. 222. Pierre Klossowski, <i>Diana y Acteón</i> , 1981.....	283
FIG. 223. Pierre Klossowski, <i>Roberte en llamas</i> , 1953.....	285
FIG. 224. Balthus, <i>La habitación</i> , detalle, 1952-1954.....	286
FIG. 225. Pierre Klossowski, <i>Roberte, el coloso y el enano</i> , 1953.....	286
FIG. 226. Pierre Klossowski, <i>Retrato de la esposa del artista escribiendo a máquina</i> , 1957.....	287

FIG. 227. Balthus, <i>Los peces rojos</i> , 1948.....	287
FIG. 228. Pierre Klossowski, <i>La aprensión de Roberte</i> , 1981.....	289
FIG. 229. Pierre Klossowski, <i>Desnudo a partir de Denise</i> , 1955-1960.....	289
FIG. 230. Balthus, <i>Estudio para El despertar</i> , 1955.....	289
FIG. 231. Pierre Klossowski, <i>Gran Ganimedes</i> , 1986.....	290
FIG. 232. Balthus, <i>El gato del Mediterráneo</i> , 1949.....	290
FIG. 233. Balthus, <i>La merienda</i> , 1940.....	292
FIG. 234. Balthus, <i>El fruto de oro</i> , 1956.....	293
FIG. 235. Balthus, <i>Gran composición con cuervo</i> , 1983-1986.....	295
FIG. 236. Piero della Francesca, <i>Virgen de la Misericordia</i> , 1460.....	296
FIG. 237. Hans Bellmer, <i>Poupée</i> , 1935-1949.....	297
FIG. 238. Balthus, <i>El dormitorio</i> , 1947-1948.....	300
FIG. 239. Balthus, <i>El aseo de Georgette</i> , 1948-1950.....	300
FIG. 240. Balthus, <i>La paciencia (El solitario)</i> , 1943.....	301
FIG. 241. Balthus, <i>El candelabro</i> , 1939.....	303
FIG. 242. Caravaggio, <i>La cena de Emaús</i> , 1601-1602.....	303
FIG. 243. Georges de la Tour, <i>La Magdalena penitente</i> , 1640.....	304
FIG. 244. Balthus, <i>La partida de cartas</i> , 1948-1950.....	305
FIG. 245. Georges de la Tour, <i>El tramposo del as de diamantes</i> , 1635.....	305
FIG. 246. Jean Simeon Chardin, <i>El castillo de naipes</i> , 1736.....	305
FIG. 247. Balthus, <i>Los jugadores de cartas</i> , 1966-1973.....	308
FIG. 248. Fotografía de <i>Los jugadores de cartas</i> , estudio de Balthus en Villa Médicis.....	308
FIG. 249. Balthus, <i>Roger y su hijo</i> , 1936.....	312
FIG. 250. Balthus, <i>Lady Schuster</i> , 1936.....	313
FIG. 251. Balthus, <i>Retrato de la vizcondesa de Noailles</i> , 1936.....	314
FIG. 252. Balthus, <i>Retrato de Joan Miró y su hija Dolores</i> , 1937-1938.....	317
FIG. 253. Balthus, <i>Retrato de André Derain</i> , 1936.....	319
FIG. 254. Fotografías de André Derain, sin fecha.....	319
FIG. 255. Balthus, <i>Retrato de Jane Cooley</i> , 1937.....	321
FIG. 256. Balthus, <i>El rey de los gatos</i> , 1935.....	325
FIG. 257. Fotografía de Balthus y su gato, Beatenberg, 1923.....	325
FIG. 258. Salvator Rosa, <i>Autorretrato</i> , 1645.....	326
FIG. 259. James Abbott McNeill Whistler, <i>Conde Robert de Montesquiou-Fezensac</i> , 1891.....	326
FIG. 260. John Singer Sargent, <i>Walford Graham Robertson</i> , 1894.....	326
FIG. 261. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1928-1929.....	328
FIG. 262. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1933-1935.....	328
FIG. 263. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1942.....	328
FIG. 264. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1943.....	328
FIG. 265. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1940.....	329

FIG. 266. Edouard Manet, <i>Autorretrato pintando</i> , 1879.....	329
FIG. 267. Balthus, <i>Autorretrato</i> , 1949.....	330
FIG. 268. Irving Penn, <i>Balthus</i> , 1948.....	330
FIG. 269. Fotografía de Balthus caminando hacia su estudio, Rossinière, años noventa.....	331
FIG. 270. Jean de Bandol y Nicolas Bataille, <i>La gran prostituta sobre las aguas</i> , 1375-1381.....	333
FIG. 271. Giovanni Bellini, <i>Mujer joven en su tocador</i> , 1515.....	333
FIG. 272. Gustave Courbet, <i>Mujer frente al espejo</i> , 1860.....	333
FIG. 273. Balthus, <i>Los días felices</i> , 1944-1946.....	334
FIG. 274. Balthus, <i>Estudio para Los días felices</i> , 1944.....	334
FIG. 275. Diego Velázquez, <i>Venus del espejo</i> , 1647-1651.....	335
FIG. 276. Diego Velázquez, <i>La fragua de Vulcano</i> , 1629-1630.....	335
FIG. 277. Balthus, <i>Desnudo frente al espejo</i> , 1981-1983.....	337
FIG. 278. <i>Balthus frente al espejo</i> , años noventa.....	337
FIG. 279. Balthus, <i>Desnudo frente a la chimenea</i> , 1955.....	338
FIG. 280. Joan Miró, <i>Mujer frente a un espejo</i> , 1919.....	338
FIG. 281. Duane Michals, <i>Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty</i> , 1998.....	341
FIG. 282. Balthus, <i>Gato frente al espejo I</i> , 1977-1980.....	343
FIG. 283. Anónimo francés, <i>La dama y el unicornio</i> , detalle de <i>La vista</i> , siglo XV.....	343
FIG. 284. Balthus, <i>Gato frente al espejo II</i> , 1986-1989.....	345
FIG. 285. William Hogarth, <i>Retrato de los niños Graham</i> , detalle, 1742.....	345
FIG. 286. Balthus, <i>Gato frente al espejo III</i> , 1989-1994.....	346
FIG. 287. Balthus, <i>El pez de colores</i> , 1948.....	348
FIG. 288. Balthus, <i>La ventana, patio de Rohan</i> , 1951.....	348
FIG. 289. Balthus, <i>La semana de los cuatro jueves</i> , detalle, 1949.....	349
FIG. 290. Balthus, <i>La habitación</i> , detalle, 1952-1954.....	349
FIG. 291. Marco Sanges, <i>Homage to Balthus</i> , 2012.....	350
FIG. 292. Balthus, <i>Las tres hermanas</i> , 1964.....	350
FIG. 293. Balthus, <i>La calle</i> , detalle, 1933.....	352
FIG. 294. Balthus, <i>El pintor y su modelo</i> , detalle, 1980-1981.....	352
FIG. 295. Balthus, <i>La toilette de Cathy</i> , detalle, 1933.....	353
FIG. 296. Balthus, <i>Alicia en el espejo</i> , detalle, 1933.....	353
FIG. 297. Fotografía de <i>La habitación turca</i> en Villa Médicis, Roma.....	354
FIG. 298. Balthus, <i>La habitación turca</i> , 1963-1966.....	355
FIG. 299. Karl Lagerfeld, <i>Dorian Gray</i> , 2005.....	355
FIG. 300. Giorgio Morandi, <i>Naturaleza muerta</i> , 1951.....	356
FIG. 301. Balthus, <i>Japonesa ante un espejo negro</i> , 1967-1976.....	357
FIG. 302. Kusakabe Kimbei, <i>Toilet</i> , 1880.....	357
FIG. 303. Balthus, <i>Japonesa con mesa roja</i> , 1967-1976.....	358
FIG. 304. Balthus, <i>Estudio para Japonesa con mesa roja</i> , 1964.....	358

FIG. 305. Duane Michals, <i>Balthus y Setsuko</i> , 2000.....	359
FIG. 306. Tim Walker, <i>Women of style</i> en <i>Vogue Italia</i> , septiembre 2015.....	359
FIG. 307. André Derain, <i>La mesa de cocina</i> , 1921-1922.....	361
FIG. 308. Balthus, <i>Naturaleza muerta</i> , 1937.....	361
FIG. 309. Balthus, <i>Larchant</i> , 1939.....	363
FIG. 310. Balthus, <i>El cerezo</i> , 1940.....	366
FIG. 311. Nicolas Poussin, <i>El otoño</i> , detalle, 1660-1664.....	366
FIG. 312. Balthus, <i>Paisaje de Champrovent</i> , 1941-1943.....	368
FIG. 313. Balthus, <i>El Gotterón</i> , 1943.....	369
FIG. 314. Balthus, <i>Patio de la granja de Chassy</i> , 1954.....	371
FIG. 315. Balthus, <i>Patio de la granja de Chassy</i> , 1960.....	371
FIG. 316. Balthus, <i>Gran paisaje con vaca</i> , 1959-1960.....	371
FIG. 317. Balthus, <i>Paisaje de Monte Calvello</i> , 1979.....	372
FIG. 318. Balthus, <i>Paisaje de Monte Calvello</i> , 1994-1998.....	372
FIG. 319. Fan Kuan, <i>Viaje entre ríos y montañas</i> , ca. 1010-20.....	374
FIG. 320. Balthus, <i>El Gotterón</i> , detalle, 1943.....	374
FIG. 321. Balthus, <i>Paisaje de Monte Calvello</i> , 1975.....	376
FIG. 322. Ma Lin, <i>Entre montañas</i> , s.XII.....	376
FIG. 323. Mi Fu, <i>Montaña y pinos en la niebla de primavera</i> , s. XI-XII.....	376
FIG. 324. Balthus, <i>Paisaje italiano</i> , 1951.....	377
FIG. 325. Balthus, <i>Gran paisaje con árboles (El campo triangular)</i> , 1955.....	377
FIG. 326. Balthus, <i>Muchacha asomada a la ventana</i> , 1957.....	378
FIG. 327. Caspar David Friedrich, <i>Mujer asomada a la ventana</i> , 1822.....	378
FIG. 328. Balthus, <i>Muchacha asomada a la ventana</i> , 1955.....	379
FIG. 329. Hisaji Hara, <i>Estudio de Muchacha asomada a la ventana de Balthus</i> , 2009.....	379
FIG. 330. Balthus, <i>Frutas en el alféizar de una ventana</i> , 1956.....	380
FIG. 331. Juan Sánchez Cotán, <i>Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino</i> , 1603-1607.....	380
FIG. 332. Balthus, <i>Ramo de flores en la ventana</i> , 1958.....	381
FIG. 333. Joseph Sudek, <i>Last Rose</i> , 1956.....	381
FIG. 334. La habitación “Giuseppe”, Villa Médicis, tras la Segunda guerra mundial.....	384
FIG. 335. La habitación “Giuseppe”, Villa Médicis, restaurada por Balthus.....	384
FIG. 336. Detalles de los muros pintados según la técnica Balthus, Villa Médicis.....	384
FIG. 337. Scalfani, <i>Balthus y Federico Fellini</i> , 1992.....	385
FIG. 338. Vistas de la exposición de Alberto Giacometti en Villa Médicis, 1970.....	386
FIG. 339. Invitaciones de Balthus a la inauguración de Giacometti en Villa Médicis, 1970.....	386
FIG. 340. Gustave Courbet, <i>Dama del podoscafo</i> , 1865.....	388
FIG. 341. Balthus, <i>Gato del Mediterráneo</i> , detalle, 1949.....	388
FIG. 342. Balthus, <i>Estudio para Desnudo dormido</i> , 1977-1978.....	388
FIG. 343. Gustave Courbet, <i>El sueño</i> , 1866.....	388

FIG. 344. Henri Cartier-Bresson, <i>Balthus frente al Grand Chalet de Rossinière</i> , 1990.....	389
FIG. 345. Tim Walker, <i>Women of style</i> en <i>Vogue Italia</i> , septiembre 2015.....	392
FIG. 346. Balthus, <i>El pintor y su modelo</i> , 1980-1981.....	393
FIG. 347. Giorgio Soavi, <i>Balthus en su estudio de Rossinière</i> , 1994-1996.....	394
FIG. 348. Il Sassetta, <i>Natividad de la Virgen</i> , detalle, 1432-1436.....	396
FIG. 349. Anónimo, <i>Soñando despierta</i> , 1870.....	397
FIG. 350. Balthus, <i>El pintor y su modelo</i> , detalle, 1980-1981.....	397
FIG. 351. John Carlin, <i>La fruta prohibida</i> , 1874.....	397
FIG. 352. Balthus, <i>La falena</i> , 1959.....	399
FIG. 353. Brassai, fotografía de una falena en <i>Minotaure</i> , n° 7, junio 1935.....	401
FIG. 354. Balthus, <i>Muchacha con mandolina</i> , 2000-2001.....	404
FIG. 355. Balthus, <i>Sin título</i> , 1990-2000.....	404
FIG. 356. Balthus, <i>Retrato de Pierre Leyris</i> , detalle, 1932-1933.....	405
FIG. 357. Balthus, <i>Estudio para El pasaje de Commerce-Saint-André</i> , 1951-1953.....	405
FIG. 358. Balthus, <i>Estudio para Katia leyendo</i> , 1968-1970.....	405
FIG. 359. Brigitte Courme/Balthus, <i>Fotografías de Katia y Michelina</i> , años sesenta y setenta.....	406
FIG. 360. Balthus, <i>Sin título</i> , 1990-2000.....	407
FIG. 361. Balthus, <i>Sin título</i> , 1990-2000.....	409

LISTA DE PUBLICACIONES

—. Cornejo Brugués, Laura, «Balthus. Drammaturgo di Eros», en *Anales de Historia del Arte*, nº 19, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 271-288, ISSN: 0214-6452.

[Este artículo fue realizado gracias al premio PROFOR-2009, concedido por la Universidad de Girona, para publicaciones vinculadas a investigaciones predoctorales].

La presente tesis doctoral ha sido elaborada con la obtención de una beca de movilidad para la investigación predoctoral, concedida por la Generalitat de Catalunya (BE-1) en su convocatoria del año 2007-2008; se realizaron seis meses de estancia en la Universidad de Arquitectura de Venecia (IUAV), bajo la supervisión del Profesor Franco Rella.

AGRADECIMIENTOS

El poeta Rainer Maria Rilke, mentor y padre espiritual de Balthus, y quien le enseñara todo lo que había que saber sobre el Arte, escribió una vez que la «reflexión» no se consigue mediante el paso puro y simple de la receptividad a la productividad, de la distracción a la concentración, sino que se trata más bien de todo un proceso de «curación de las llagas» que exige una inmovilidad, un enclaustramiento y una paciencia infinitos. Solamente más allá del estado de cura –lejos aún de ser alcanzado– se sitúa la iniciación del trabajo eficaz, la nueva andadura, la progresión, el vuelo. Tal vez por ello Rilke, en sus interminables cartas a su amada Merline y madre de Balthus, le pedía una y otra vez que tuviera paciencia con él para completar esa transformación que requiere todo proceso intelectual y creativo. Tomando prestadas las palabras del poeta, mis más sinceros agradecimientos se dirigen a todos aquellos que en algún momento me han demostrado esa clase de paciencia –que en definitiva, es amor– a lo largo de las distintas fases que he atravesado junto a esta tesis doctoral, que han demandado un tiempo, una perseverancia y un aislamiento que sólo adquirirán sentido cuando los resultados vean la luz y se hagan públicos.

Si Venecia –la ciudad del ojo– me descubrió a Balthus, es a él a quien debo agradecerle el enseñarme a mirar con los ojos de la imaginación, y a brindarme la posibilidad de medirme con un auténtico maestro, comprometido hasta lo inimaginable con su arte. No hay mejor definición del artista que la que pronunciara Antoni Tàpies: Balthus es un «ángel necesario», cuya esencia fugaz vuelve en los momentos más inesperados pero oportunos; y aunque durante el periplo de reflexión en torno a este estudio a él dedicado, Balthus muchas veces “desaparecía”, también es cierto que dejó una huella imborrable que pude seguir cuando la “nueva andadura” se proclamó más necesaria y oportuna que nunca, conduciéndome hasta la finalización de este trabajo.

El cumplimiento de este proyecto no hubiera sido posible sin las enseñanzas, el apoyo y la confianza del director de tesis, el Dr. Xavier Antich, a quien deseo agradecerle especialmente que me animara a trabajar en esta investigación sobre Balthus con el profesor y filósofo italiano Franco Rella. Las largas e intensas conversaciones venecianas con Rella sobre esa “generación tumultuosa” a la que perteneció Balthus, me enseñaron el valor y el placer de las brechas y los márgenes, y sus lecciones de Estética contribuyeron a dilatar mi universo teórico y visual de un modo inolvidable. En el ámbito universitario veneciano también quiero expresar mi reconocimiento a los profesores de la Universidad de Arquitectura de Venecia (IUAV), Francesca Castellani, Paolo Fabbri y Antoni Muntadas por el tiempo que me dedicaron, y sus valiosas aportaciones teóricas a este trabajo. Asimismo, mi más sincera gratitud se dirige a los profesores Stefania Portinari (Universidad Ca’Foscari de Venecia) y Marco Rispoli (Universidad de Estudios de Padua) por sus inestimables contribuciones a esta tesis doctoral. Finalmente, expresar al comisario de arte italiano Stefano Cecchetto un sentido agradecimiento por compartir conmigo sus conocimientos y recuerdos de Balthus.

El apoyo que me han brindado amigos y compañeros cercanos o lejanos, trasmitiéndome su energía, ayuda y comprensión por mis silencios prolongados, quedará para siempre en mi memoria. Una mención especial es para “mis venecianos” Maria, Andrea, Angela, Albert, Ana, Michela, Silvia y Salvo: todos ellos y muchos otros han contribuido de algún modo importante a que esta tesis se completara. Al artista Rafael Fuster quiero agradecerle su interés continuo por mi trabajo y por reunir para mí artículos sobre Balthus; al fotógrafo Pablo Sola el prestarme su “víctima balthusiana”, y al artista Iex Cosmonauta la espontánea generosidad y su obra *Isola Utopia*. A mi amigo Pere Parramon deseo expresarle mi gratitud por sus consejos, su ayuda y sobre todo por nuestra estima y complicidad. Gracias a Paulo Duarte por sus ánimos en la recta final y las aclaraciones en las cuestiones formales. Gracias a Toni Arco por su apoyo inestimable en lo técnico. Gracias a Gemma Reixach por realizar una maravillosa portada.

En mi trayectoria profesional en el mundo del arte he encontrado a muchas personas que, al preguntarme sobre mi materia de estudio, se demostraron siempre entusiastas ante el hecho de que investigara sobre Balthus; deseo agradecerles su curiosidad y sus consideraciones en materia, pues ellas han representado una energía invisible pero siempre renovada que me instigaba a proseguir en un proyecto que tomaba más tiempo del que quería. Un reconocimiento especial es para Bob Monk, de la galería Gagosian de Nueva York, por regalarme los fantásticos catálogos de Balthus y por nuestras conversaciones.

Es a mi querida familia a quien deseo expresar mi más sentido reconocimiento por su inagotable confianza en mí. Esta tesis es también suya; su contribución a ella se ha producido de muchas y diferentes maneras, todas imprescindibles para llevarla a cabo. Gracias a mi padre Antonio, por sacar hierro al asunto y no atosigarme demasiado por mis demoras; gracias a mi hermano Marc por ser mi espejo y enseñarme las vías de una transformación personal necesaria; gracias a mi hermana Gloria por nuestro vínculo indestructible y por ser tantas veces ella la hermana mayor.

Quiero expresar mi más sentido agradecimiento a mi tío Lluís Brugués, no sólo por demostrarme una confianza y generosidad imposibles de olvidar, proporcionándome el contexto ideal para concluir este proyecto, sino también por descubrirse un cómplice y amigo.

Dedico esta tesis doctoral a mi madre Carmen, mi verdadero “ángel necesario” que nunca desaparece y con la que comparto día tras día mi camino. Con todo mi afecto, admiración y gratitud, de su “Balthusiana”.

RESUMEN

El objeto central de esta investigación doctoral es el artista francés de origen polaco Balthus (1908-2001) y el análisis de su producción pictórica, que abarca casi la totalidad del siglo XX. Aun siendo un pintor muy connotado y discutido por un corpus teórico que, en torno a su obra, se ha ceñido excesivamente o en los tecnicismos propios de la crítica de arte o en los moralistas, todavía se dispone de escasas investigaciones sobre el artista en lengua española. Mediante una lectura y exégesis transversales de la obra balthusiana, que articula elementos temáticos y conceptuales, este trabajo examina la dialéctica paradójica que se establece entre una representación figurativa y la artera ficcionalidad de los contenidos que el artista instaura en su pintura. Para dilucidar qué nos da a ver y qué debemos ver en las imágenes creadas por Balthus, esta monografía recorre su trayectoria artística y, a partir de obras que se juzgan suficientemente ilustrativas, plantea una síntesis teórica que incluye cuestiones técnicas, estilísticas, iconográficas, simbólicas y relacionales, con el propósito de reinterpretar y revalorizar la pintura balthusiana, y contextualizar su repercusión en el imaginario artístico contemporáneo.

Seducido desde su niñez por el poder de la imagen, gracias a las enseñanzas de su mentor Rainer Maria Rilke, el artista ejercerá una mitificación de la infancia, convirtiéndola en su principal opción estética. Autodidacta, su búsqueda se remite al arte del pasado, desde los pintores clásicos franceses hasta los primitivos italianos, quienes marcarán sus relaciones múltiples y constantes con Italia. Inspirándose en la tradición de las formas del arte, aunque no por ello ajeno a los debates de las vanguardias históricas, al surrealismo bretoniano y a la abstracción de los años cincuenta, Balthus empleará su técnica y composición pictóricas, las figuras y sus posturas para provocar ambigüedad en los temas, desnaturalizar géneros artísticos (como el paisaje y el retrato), e instaurar ambivalencias entre lo real y lo ficticio. La tensión paradójica entre visibilidad e invisibilidad, que Balthus escenifica en sus cuadros, encuentra en el erotismo un instrumento clave para sondear en la imaginación inconsciente, aliándose a los distintos postulados de lo erótico-transgresivo de Sade, Artaud, Bataille, Klossowski y Jouve. Con el dramatismo que el artista infringe a sus imágenes bajo el primado de la visión, desde las metamorfosis con las que vulnera la simbología del espejo y la imagen identitaria, y por la temática del sueño y la dimensión onírica que lo acercan a las teorías freudianas, el poder revelador de las paradojas, que subyace en la obra de Balthus, es un activismo rebelde o controvertida reflexión sobre la confluencia en el arte de lo real y lo imaginario, el estatuto de la imagen y la persistencia de lo figurativo ante la imprecisión de la mirada subjetiva. La aproximación a la génesis del mundo creativo de Balthus, y el análisis de sus influencias, procedimientos pictóricos y afinidades culturales, esclarecen su concepción del arte y propician en este estudio nuevas lecturas y retos interpretativos. Aspectos todavía poco estudiados, que demuestran la incontestable modernidad del artista y la trascendencia de sus creaciones en la historia del arte contemporáneo, también se plantean en este trabajo sobre Balthus, constituyendo nuevos desafíos para la investigación: la influencia en el arte de su hermano Pierre Klossowski, su rol pionero como artista multifuncional y multidisciplinario durante la dirección de Villa Médicis, y la experimentación de Balthus con la fotografía Polaroid como método protopictórico.

RESUM

Objecte central d'aquesta investigació doctoral és l'artista francès d'origen polonès Balthus (1908-2001), i l'anàlisi de la seva producció pictòrica, que abarca quasi tot el segle XX. Malgrat ser un pintor molt connotat i discutit per un corpus teòric que, entorn de la seva obra, s'ha cenyit excessivament o en els tecnicismes propis de la crítica d'art o en els moralistes, encara avui es disposa d'escasses investigacions relatives a l'artista en llengua espanyola. Mitjançant una lectura i exègesis transversals de l'obra balthusiana, que articula elements temàtics i conceptuals, aquest treball examina la dialèctica paradoxal que s'estableix entre una representació figurativa i l'arterosa ficcionalitat dels continguts que l'artista instaura en la seva pintura. Per tal de dilucidar què ens dona a veure i què hem de veure en les imatges creades per Balthus, aquesta monografia recorre la seva trajectòria artística i, a partir d'obres que es jutgen suficientment il·lustratives, planteja una síntesi teòrica que inclou qüestions tècniques, estilístiques, iconogràfiques, simbòliques i relacionals, amb el propòsit de reinterpretar i revaloritzar la pintura de Balthus, i contextualitzar la seva repercussió dins l'imaginari artístic contemporani.

Seduït des de la infantesa pel poder de la imatge gràcies als ensenyaments del seu mentor Rainer Maria Rilke, l'artista exercirà una mitificació de la infància, convertint-la en la seva principal opció estètica. Autodidacta, la recerca de Balthus es remet a l'art del passat, des dels pintors clàssics francesos fins als primitius italians, els quals marcaran les seves relacions múltiples i constants amb Itàlia. Inspirant-se en la tradició de les formes de l'art, però no per això aliè als debats de les avantguardes dels anys vint, al surrealisme bretonià i a l'abstracció dels anys cinquanta, Balthus emprarà una complexa tècnica pictòrica, i la composició, les postures i figures, per provocar ambigüitat en els temes, desnaturalitzar gèneres artístics (com el paisatge i el retrat) i instaurar ambivalències entre allò real i allò fictici. La tensió paradoxal entre visibilitat i invisibilitat, que Balthus escenifica en els seus quadres, trobarà en l'erotisme un instrument clau per sondejar en la imaginació inconscient, aliant-se als diferents postulats de l'erotisme transgressiu de Sade, Artaud, Bataille, Klossowski i Jouve. Amb el dramatismes que l'artista infringeix a les seves imatges sota el dictat de la mirada, des de les metamorfosis amb les quals vulnera la simbologia del mirall i la imatge de la identitat, i per la temàtica del somni i l'oníric que l'apropen a les teories freudianes, el poder revelador de les paradoxes, que subjau en l'obra de Balthus, és un activisme rebel o controvertida reflexió sobre la confluència en l'art de la realitat i la imaginació, l'estatut de la imatge, i la persistència de l'univers figuratiu davant la imprecisió de la mirada subjectiva. L'aproximació a la gènesi del món creatiu de Balthus, i l'anàlisi de les seves influències, dels procediments pictòrics i de les afinitats culturals contribueixen a esclarir la seva concepció de l'art, propiciant en aquest estudi noves lectures i reptes interpretatius. Aspectes encara poc estudiats, que demostren la incontestable modernitat de l'artista i la transcendència de la seva obra en la història de l'art contemporani, es plantegen també en aquest treball sobre Balthus, constituint nous desafiaments per a la investigació: la influència en l'art del seu germà Pierre Klossowski, el seu rol de pioner com a artista multifuncional i multidisciplinari durant la direcció de Vil·la Mèdici, i l'experimentació amb la fotografia Polaroid com a mètode proto-pictòric.

SUMMARY

This PhD analyzes the paintings of the Polish-French artist Balthus (1908-2001), whose work spanned nearly the entire twentieth century. Although Balthus is well known and has been frequently discussed in the literature, analyses of his work have generally emphasized technical aspects of art criticism or moralistic approaches, and limited research has been published on the artist in Spanish. Through a cross-cutting reading and exegeses of Balthus' art –which is both thematic and conceptual in nature– this thesis examines the paradoxical dialectics emerging in the space between figurative representation and the artful fictitiousness of the artist's work. By presenting an overview of the artist's career, it aims to shed light on the artist's choice of images and how they should be perceived. Based on a selection of emblematic works, it offers a theoretical synthesis that touches on technical, stylistic, iconographic, symbolic issues and comparative studies with a view to reinterpreting and reassessing Balthus' painting and reconsidering the relevance of his work for contemporary art.

At an early age, Balthus was seduced by the power of images and influenced by the teaching of his mentor, Rainer Maria Rilke. He would later mythicize his childhood, which would become the subject of most of his art. The self-taught artist focused on works of the past, from the classic French painters to the early Italians, who would come to shape his lasting relationship with Italy. Inspired by traditional art forms without losing sight of the avant-garde discussions of the twenties, the surrealism of André Breton and the abstraction of the fifties, Balthus used his skillful painting, composition, pose and figures to craft ambiguous images, question painting genres (such as landscapes and portraits) and inhabit the liminal space between reality and fiction. Balthus' work embodies the paradoxical tension between the visible and the invisible, embracing eroticism to explore the unconscious imagination enshrined in the transgressive eroticism of Sade, Artaud, Bataille, Klossowski and Jouve. Living under the primacy of vision, Balthus' images dramatically transgress: metamorphoses defy the symbolism of mirrors and identity, while dream motifs evoke Freudian theories. The revealing power of paradoxes underpins Balthus' oeuvre, both a rebellious activism questioning how reality and the imaginary merge in art and a controversial reflection on the status of images and the persistence of the visible as it challenges the ambiguity of the subjective gaze. By considering the genesis of Balthus' creative processes and analyzing his influences, painting technique and cultural affinities, this study clarifies his conception of art and offers new readings and prisms for unpacking his work. Infrequently studied lenses reveal in this PhD the artist's irrefutable modernity and the significant role his oeuvre played in shaping contemporary art. This work also poses new challenges for researchers, including the influence on his brother Pierre Klossowski's art, Balthus' pioneering role as a multifunctional, multidisciplinary artist when presiding over Villa Medici, and his experiments with Polaroid photography as a proto-pictorial method.

RIASSUNTO

Oggetto centrale di questa tesi dottorale è l'artista francese di origine polacca Balthus (1908-2001), e l'analisi della sua produzione pittorica, che abbraccia quasi la totalità del Novecento. Pur essendo un pittore ormai molto discusso e connotato da un corpo teorico che si è sviluppato intorno alla sua opera, o attraverso i tecnicismi propri della critica d'arte, o attraverso giudizi moralistici, questo studio su Balthus, tema praticamente inedito nel contesto spagnolo, propone una lettura ed esegesi trasversali dell'opera balthusiana, per assi tematici e concettuali che guidano il discorso. Con l'obiettivo di delucidare che ci fa vedere e che dovremmo vedere nelle immagini visive di Balthus, questa ricerca si propone accertare la dialettica paradossale che si stabilisce nella sua pittura, fra una rappresentazione figurativa e la meditata finzione dei contenuti che presenta. Tramite un'indagine multidisciplinare, questa monografia ripercorre la traiettoria artistica di Balthus, e partendo da opere che si giudicano sufficientemente illustrative, ne prospetta un'analisi complessiva che include argomenti e questioni tecniche, stilistiche iconografiche, simboliche e relazionali, con l'obiettivo di reinterpretare e rivalorizzare l'artista e contestualizzare l'universo balthusiano nell'immaginario artistico contemporaneo.

Sedotto fin da bambino dal potere dell'immagine, grazie a gli insegnamenti del suo mentore Rainer Maria Rilke, l'artista eserciterà una mitificazione dell'infanzia, trasformandola nella sua principale opzione estetica. Autodidatta, la sua ricerca si concentra sull'arte del passato, dai pittori classicisti francesi ai primitivi italiani, per mezzo dei quali istituirà legami durevoli e molteplici con l'Italia. Ispirandosi alla tradizione delle forme dell'arte, e nonostante ciò partecipe a modo suo nei dibattiti delle avanguardie degli anni venti, nel surrealismo bretoniano e nell'astrazione degli anni cinquanta, Balthus utilizza una complessa tecnica pittorica, in cui la composizione, i gesti e le figure provocano ambiguità nei temi, snaturalizzano i generi artistici (come il paesaggio e il ritratto), e istaurano delle ambivalenze fra il reale e il fittizio. La tensione paradossale tra visibilità ed invisibilità che si crea nei quadri di Balthus, troverà nell'erotismo uno strumento per sondare nell'immaginazione dell'inconscio, alleandosi ai postulati dell'erotismo trasgressivo di Sade, Artaud, Bataille, Klossowski e Jouve. Dalla drammaturgia che l'artista infonde alle sue immagini sotto il primato della visione, dalle metamorfosi attraverso le quali confuta la simbologia dello specchio e la costruzione identitaria, e dalla tematica del sogno e la dimensione onirica che lo avvicinano alle teorie freudiane, il potere rivelatore dei paradossi che sottostà all'opera di Balthus, può definirsi come un attivismo ribelle o una riflessione controversa sulla confluenza nell'arte della realtà e l'immaginazione, sullo statuto dell'immagine, e sulla persistenza dell'approccio figurativo davanti all'indeterminatezza dello sguardo soggettivo. L'approfondimento nella genesi del mondo creativo di Balthus, e l'analisi delle sue influenze, tecniche pittoriche e affinità culturali illustreranno la sua concezione dell'arte, contribuendo in questo studio a nuove letture e sfide interpretative. Aspetti finora poco indagati di Balthus, che dimostrano l'incontestabile modernità dell'artista e la trascendenza della sua opera nella storia dell'arte contemporanea, sono stati approciati in questo lavoro, costituendo nuove sfide per la ricerca: l'influenza nell'arte del fratello Pierre Klossowski, il ruolo di pioniere come artista multifunzionale e multidisciplinare durante il mandato come direttore di Villa Medici, e la sperimentazione con la fotografia Polaroid come metodo proto-pittorico.

ÍNDICE

Índice de ilustraciones.....	12
Lista de publicaciones.....	22
Agradecimientos.....	24
Resumen/Resum/Summary/Riassunto.....	26
1. INTRODUCCIÓN.....	33
1.1. Balthus: <i>el artista del que no se sabe nada. Y ahora, miren sus cuadros</i>	33
1.2. Enfrentarse a las paradojas de Balthus. Objetivos y aportaciones.....	38
1.3. Metodología y bibliografía.....	44
2. LA INFANCIA LO ES TODO. RILKE Y EL ARTE COMO SUPERVIVENCIA.....	51
2.1. El niño Balthus. Una infancia cosmopolita, rebelde e intelectual.....	51
2.2. Balthus existe. <i>Mitsou: historia de un gato</i>	61
2.3. El «Crac» y «lo Abierto»: el tránsito de lo visible a lo invisible.....	72
2.4. El joven Balthus o el Narciso de Rilke. Hacia una mitificación de la infancia.....	78
3. LO REAL IMAGINARIO. DE LA INFANCIA DEL ARTE A LA MODERNIDAD COMO EXTRAÑEZA.....	88
3.1. El <i>Piero</i> de París. El retorno a lo primitivo, lo popular y lo artesanal.....	88
3.2. <i>La calle</i> : el manifiesto de una actitud plástica o el realismo audaz de Balthus.....	99
3.3. <i>El pasaje</i> : una alegoría de la ciudad y un <i>flâneur</i> alejándose de la realidad.....	109
3.4. Alterar la realidad e imaginar lo real: Balthus, pintor de la desfiguración.....	119
3.5. El antirrealismo de Balthus: una inspiración “violenta y moderna”.....	128
4. IDENTIDAD Y DESEO.....	137
4.1. Balthus al margen: <i>Cumbres borrascosas</i> o el adiós a la infancia.....	137
4.2. El fantasma del deseo: Antoinette de Watteville.....	146

4.3. Exposición <i>Balthus</i> : siete cuadros contra las certezas de la vanguardia.....	156
4.4. El surrealismo refractario de Balthus: <i>Yo hago surrealismo a la Courbet</i>	166
5. EL EROTISMO TRANSGRESIVO DE BALTHUS. LA INVISIBILIDAD DE LO ERÓTICO.....	174
5.1. <i>La lección de guitarra</i> : el escándalo de una lección sin música.....	174
5.2. El drama de la carne y las leyes inquebrantables del instinto.....	184
5.3. Un erotismo fundamental y serio: <i>La lección de guitarra</i> y <i>La ventana</i>	192
5.4. Balthus y Antonin Artaud: el arte de la crueldad.....	201
5.5. <i>La víctima</i> de Balthus y Pierre Jean Jouve: un cuchillo, nunca sangre.....	211
5.6. La mujer de los ojos de leche: <i>Alicia en el espejo</i>	216
6. EL CUERPO DE LA INFANCIA Y EL SUEÑO DE LA IMAGINACIÓN.....	226
6.1. <i>Los niños</i> o la infancia como estado esencial.....	226
6.2. Ni Lolitas ni ninfas. La infancia al desnudo.....	234
6.3. El cuerpo de la infancia y las metamorfosis de Eros.....	248
6.4. Soñar y leer: ver lo invisible.....	258
7. LA DRAMATURGIA DE BALTHUS Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUEÑOS.....	271
7.1. La habitación como escenario de la fantasía: <i>La Chambre</i>	271
7.2. Pierre Klossowski y los “cuadros vivientes” de Balthus.....	281
7.3. El sueño inquietante y el despertar de la imaginación.....	292
7.4. <i>Los juegos de cartas</i> : dramas ocultos que interrogan lo real.....	301
8. EL ESPEJO DE BALTHUS Y LAS FIGURAS DE LA VISIBILIDAD.....	309
8.1. Los retratos de Balthus: del sujeto representado al sujeto que ve.....	309
8.2. Visiones de egotismo o los autorretratos de Balthus.....	322
8.3. <i>Los días felices</i> : la metáfora del espejo o la imagen interior.....	332
8.4. Niña y gato frente al espejo: la metamorfosis de lo visible.....	342
8.5. El espejo opaco de la pintura: mirar otras realidades.....	351

9. LA IMAGINACIÓN DE BALTHUS. DE LA VISIBILIDAD A LA INVISIBILIDAD.....	360
9.1. Los paisajes de Balthus: ficciones contra la angustia del tiempo.....	360
9.2. Desnaturalizando el género: el paisaje como invención.....	370
9.3. Balthus se reinventa en Villa Médicis: el artista como comisario.....	382
9.4. <i>El pintor y su modelo</i> : la permanencia de lo visible, la imprecisión de ver.....	393
9.5. Más allá de la pintura. El fotógrafo y su modelo en <i>The Last Studies</i>	403
10. CONCLUSIONES.....	410
10.1. Versión en castellano: ¿Conseguiremos conocer a Balthus? De la imagen a la imaginación.....	410
10.2. Versione in italiano: Riusciremo a conoscere Balthus? Dall'immagine all'immaginazione.....	419
11. BIBLIOGRAFÍA.....	428

CAPÍTULO PRIMERO

INTRODUCCIÓN

«El pintor de hoy (en una época convulsa y hostil a la pintura demasiado tranquila, pero que exige también una renovación total en todos los campos) que se propone la reencarnación de la pintura en su propia esencia, en su esencia completa, se encuentra solo ante un mundo perdido y trabaja a tientas en las tinieblas de la búsqueda. Este pintor es de una rareza desagradable, porque a nadie le gusta el sacrificio. Este pintor está expuesto a la confusión de los juicios, porque su restauración paciente de la forma lo proyecta a veces hacia el pasado. Cuanto más avance, menos fácil será distinguir el espíritu revolucionario que lo anima, que circula bajo las formas para infundirles la inquietud de la creación»

– Pierre Jean Jouve, 1944¹

1.1. Balthus: *el artista del que no se sabe nada. Y ahora, miren sus cuadros*

Dedicar un estudio universitario como exige una tesis doctoral, a un artista controvertido y poliédrico como Balthazar Klossowski de Rola, conocido con el nombre artístico de Balthus, es una decisión delicada. Durante el tiempo dilatado que me ha sido requerido para sacar adelante este proyecto, muchos amantes de la pintura de Balthus me preguntaban qué me había conducido a investigar y escribir sobre un artista tan interesante cuanto problemático para la elucidación –del sujeto y la obra– que conduce al investigador tanto a la exasperación como a la excitación, estados a priori incompatibles.

Sin embargo, existían razones poderosas para sacar adelante un proyecto de largo recorrido y con varias etapas, que comenzó en Venecia en el 2002; es en la ciudad italiana donde por primera vez descubrí la pintura de Balthus, en la retrospectiva que se le dedicó a los pocos meses de su muerte en el Palacio Grassi –entonces gestionado por el magnate de la Fiat, el abogado Agnelli, coleccionista de Balthus. Comisariada por Jean Clair, uno de los mayores especialistas de la obra balthusiana –y con las contribuciones críticas de expertos de fama internacional como Jean Leymarie, John Russell y Sabine Rewald– la muestra reunía 250 obras y la expectación era importante, pues desde la gran exposición que el Centro Georges Pompidou de París le dedicara en 1983, no se asistía a una muestra tan completa del artista. A modo de inventario de toda su producción –el pintor produjo cuantitativamente poco, unas 350 obras y 2000 dibujos, y estuvo siempre cortejado por un grupo muy selecto de coleccionistas– la convocatoria del Grassi se demostró esencial para la consolidación histórica de

¹ Jouve, Pierre Jean, “Bathus”, en *La Nef* (Argel), septiembre de 1944 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 58].

Balthus, otorgándole el lugar preminente que le corresponde en la escena del arte del siglo XX. Por aquel entonces mi conocimiento de la pintura balthusiana era superficial y con ello visité la exhibición con entusiasmo y expectativa. Durante las horas en las que recorrí las tres plantas del monumental palacio veneciano, mi experiencia estética frente a la obra de Balthus me deparó una grata sorpresa: la de voltearse de pronto y mirar en (y no hacia), sus imágenes visuales. Sentí una emoción compleja y me percaté del hecho que en la pintura de Balthus había mucho de invisible, y que esta invisibilidad crecía aún más allí donde lo visible se imponía con fuerza. Balthus se me apareció como un artista solitario, que no se parecía a nada ni a nadie, debido al estilo singular de una pintura que desorienta tanto más en proporción a su realismo. Una pintura, la de Balthus, que adornando las apariencias hace la escena creíble para mejor distorsionarla; la turbación o fascinación que ella provoca nace precisamente de esta ambigüedad, que hace oscilar todas las categorías oposicionales.

Como ya escribiera Sarah Kofman², en el arte se trata siempre de fascinación; de todo aquel que se siente fascinado, podrá decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, pues lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al territorio indeterminado de la fascinación. Mi sentimiento ante las obras de Balthus sin duda podía definirse así, pues era como si se me aparecieran, por primera vez, un lugar, un cuerpo, una mirada, que desorientan precisamente porque se reconoce en ellos una verdad, una realidad esencial y un misterio, nunca exentos de contradicciones. Esta fascinación por la originalidad y fuerza expresiva del artista significaba comprometer por entero la mirada que lo consideraba. Un reclamo a la mirada que sólo podía ser provocado por algo extraño e inesperado (en el sentido de que no había sido visto antes), y en este sentido las imágenes de Balthus me resultaron fascinantes precisamente por ser eso: imágenes.

Si la retrospectiva veneciana del Palacio Grassi marcó un antes y un después en lo que se refiere a los estudios sobre Balthus, por su detallada reconstrucción de la vida y obra de un artista siempre refractario a toda escuela o movimiento artístico –y, a pesar de ello, testigo imprescindible de una época a la que no sintió verdaderamente de pertenecer– otra cuestión no resuelta se imponía al mirar atentamente las obras del artista: dilucidar el tipo de imágenes que había creado. Porque contemplar la obra balthusiana es hacer frente a un mundo con sus propias leyes; ésta no deja nada al caso –por su literalidad– pero sus claves de lectura se nos escapan. Por medio de su pintura nos confrontamos a un deslizamiento de lo real, a una suspensión donde se pierde todo sentido de lo inmediato; esta pintura requiere un tiempo dilatado para conciliar los múltiples niveles de comprensión, que son como fugas que desdoblan cada historia y que nos revelan sus abismos y otras realidades. Sin duda, fue el choque insidioso de este encuentro con las imágenes de Balthus el que me condujo a dedicarle mis estudios doctorales, aún sabiendo que tal vez, más que ninguna otra, su pintura invita a callar, a detener toda agitación, a suspender toda actividad y todo discurso, por temor a quebrantar un cierto encantamiento –o esa fascinación que nos brindan sus imágenes.

Balthus creía firmemente que sus cuadros debían ser contemplados y no interpretados ni comentados. Es hartamente conocida la anécdota del crítico de arte inglés John Russell, quien en 1968, tras pedirle datos biográficos a Balthus mientras preparaba su exposición en la Tate Gallery de Londres, recibió el siguiente mensaje en forma de telegrama: «*No biographical*

² Kofman, Sarah, *Melancolía del arte*, Montevideo: Trilce, 1995, p. 22.

details. Begin: Balthus is a painter of whom nothing is know. Now let us look at the pictures. Regards. Balthus»³. Si Balthus es «un pintor del que no se sabe nada» y, en consecuencia, hay que «mirar sus cuadros», es cierto que al profundizar en el estudio de su obra, este lema singular del artista –que exhorta al espectador a contemplar simplemente las imágenes– adquiere una significación que se aleja de la provocación o la altanería. Esta lacónica respuesta es más bien una condensación de lo que Balthus quiso hacer con su vida y su arte: ponerse entre bastidores para que sus obras hablaran solas en el escenario de la pintura. Su convicción de que los detalles biográficos no eran necesarios para estudiar sus imágenes pictóricas, coloca todo tentativo de comprensión por parte del historiador en un terreno difícil y arduo. Balthus es un auténtico maestro en el arte de confundir las pistas, tanto en su pintura como en su biografía, y por ello, ambas siguen siendo un enigma en la historia del arte del siglo XX. La leyenda en torno al artista, que él mismo contribuyó a forjar, le ha otorgado una mitificación de su figura que le asegura ser uno de los artistas modernos más célebres, y a la vez menos conocidos, y que ha enmascarado por largo tiempo lo esencial: la absoluta sinceridad de su andadura artística y la altura de sus exigencias pictóricas.

Su intención –súmmamente calculada– fue que el público se concentrara sólo en su pintura, tal vez porque sus cuadros –espléndidos, narcisistas y seductores– nos conducen mejor hacia Balthus que sus biografías y entrevistas. Incluso en los años ochenta se mostraba extremadamente reacio a hablar con críticos y periodistas, rechazaba protagonizar documentales y no permitía que lo fotografiasen. Paradójicamente, en los años noventa concede numerosas entrevistas, participa en varias producciones televisivas y se deja retratar por dos buenos amigos y maestros fotográficos como Henri Cartier-Bresson y Martine Franck. Sin embargo, Balthus siempre desdeñó de los críticos y eruditos y expresó una insatisfacción general por todo lo que se escribía sobre su arte; para él, las teorías normalmente se caracterizaban por una mezcla de sinsentido, confusión y errores biográficos e interpretativos.

Dos de las preocupaciones constantes de Balthus fueron la de dejar las preguntas sin respuesta y la de convencernos de que los hechos no existen. En su biografía lo verdadero se mezcla con lo falso, y en su pintura, el realismo conduce a la ficción por vía de un puzzle difícil de componer: es un juego de máscaras, de revelación y disimulación. Balthus es el mismo como pintor y como persona: un maestro de la ilusión. Lo demuestra cuando se inspira a la tradición histórica de las formas del arte para, acto seguido, tomarse la mayor libertad respecto a ellas. En su pintura Balthus pasa sin transición del realismo a la exageración, y cuando rechaza el realismo –al agrandar una cabeza, retraer una mano o exagerar la proporción de los miembros– lo hace con una gran holgura. Puede ser un maestro en el tratamiento de ciertos detalles precisos y perfectamente exacto en los efectos de sombra, para luego dar a la figura un giro absurdo; opera esta mezcla con discriminación pero según sus propias reglas, pues lo esencial para él es definir sus normas particulares e imponerlas.

Balthus poseía un mundo propio. Era radical y de una intensa vehemencia. Y me resultó muy interesante aquello que Claude Roy, gran conocedor de la obra balthusiana, reconoció principalmente en Balthus: a un artista que se mantiene al margen. El margen es siempre un territorio a explorar, un lugar de oportunidades y una posición privilegiada desde la que poder interpretar el presente. Sin duda alguna, Balthus es un artista a la vez “del margen” y “al

³ Russell, John, *Balthus* [catálogo de la exposición], Tate Gallery, Londres, 1968, p. 18.

margen”, con esa originalidad tal vez opaca y una singularidad inclasificable, por no decir anarquista. Atraviesa todo el siglo XX con una curiosa mezcla de innata irreverencia y de aspiración a una serenidad clásica que lo obsesiona. Y aún más importante: el guiño con el arte del pasado se impone en Balthus como su tabla de salvación intelectual. El artista recicla irónicamente una estética pretérita y por ello su refinado talento para el sincretismo nunca nos resulta un empalagoso juego de erudición, sino algo inquietante, cargado de tensión, profundamente misterioso y, en ocasiones, amenazante. Es como si Balthus nos estuviera diciendo que el mundo de ayer se proyecta y se desvanece en el mundo de hoy.

«Su quisquilloso desdén le hacía rechazar casi todas las tendencias en boga. Insisto sobre esa característica que se desarrollará en la obra del pintor: para su espíritu todo está por rehacer, en el sentido de que hay cosas que reencontrar, pues se perdieron, mientras que otras hay que inventarlas. Así Balthus debutó como un independiente, decididamente lejos de la escuela, pero para quien la auténtica escuela es lo esencial y quien conocía por empatía el Louvre»⁴.

La tendencia al aislamiento fue otro de los rasgos de carácter que se evidenciaron desde muy temprano en Balthus. Su obstinación por no pertenecer a escuela alguna, a grupo alguno, a movimiento alguno –siendo como es hijo del siglo XX– le aseguró ese aislamiento absoluto que se pasea por sus obras y los seres que las van poblando. Esa propensión a mantenerse al margen, a los linderos, fue una costumbre que respondía a una manera de sumergirse en los sueños, tal vez no por voluntad propia sino porque se le imponía como una necesidad. Si la pintura es un oficio de solitarios, en la que el pintor se enfrenta solo al lienzo y a su interpretación individual de la realidad, Balthus encontró en el arte una feliz manera de acoplar su tendencia a apartarse, siendo éste un trabajo que lo exigía, que demandaba el concurso de sus fantasías interiores para que las obras pudieran manifestarse.

La simplicidad de las grandes telas austeras de Balthus disimula sus increíbles audacias. En ellas se detecta un antagonismo casi deliberado entre la elección del tema y la manera en el que está tratado este tema, organizadas en una especie de paradoja o contrapunto. Aunque como medio de comunicación la pintura sea limitada, pues sus imágenes nunca expresan con claridad el universo total de lo que quieren comunicar, con un análisis concentrado como el que intentamos presentar aquí, tal vez lleguemos a la conclusión que las obras de Balthus velan tanto como desvelan. Aun en la dificultad de hablar y escribir sobre ellas por la tendencia generalizada a considerarlas aisladas y al margen de toda corriente, Balthus pintó historias y poemas, arrebatos líricos y tragedias descarnadas, dramas y descripciones que vale la pena abordar por su ambigüedad; también por estar al margen de las cosas, por su tránsito entre la realidad y los sueños, y por la que fue una lucha psicológica del artista contra el tiempo. Investigar y especular sobre las imágenes de Balthus y el sentido que puedan tener para el espectador, más allá de sus obsesiones personales, incluidas aquéllas que a primera vista resultan más turbadoras, es la motivación principal que rige este trabajo doctoral.

Entre 1930 y 1960, Antonin Artaud, Pierre Jean Jouve, Pierre Klossowski y Jean Starobinski escribieron profusamente sobre la pintura de Balthus. Sus comentarios antiacadémicos han guiado nuestra línea de investigación, pues se advertirá que, en lo que concierne a Balthus, se

⁴ Declaraciones de Pierre Jean Jouve citadas en Roy, Claude, *Balthus*, París: Gallimard, 1996, p. 65.

barajan con más facilidad las designaciones de tipo literario que las usuales del género artístico-histórico. Los estudios y críticas posteriores disminuyeron a veces el propósito de la obra balthusiana «intentando borrar de ella el drama y la tensión que la suscita»⁵. Balthus afirma que su pintura «procura captar la tensión oculta de las cosas, la violencia interna de los seres, y decirle al tiempo que detenga su curso infernal»⁶. Y son precisamente componentes como el drama, la ambigüedad, el dualismo, el simulacro o las paradojas, las que nos interesa analizar en las imágenes balthusianas, pues el *quid* de su pintura continúa siendo qué ofrece exactamente Balthus a la visualización. Si bien es un artista que no concibe que la pintura pueda separarse del mundo visible, sus imágenes nos hablan de la realidad no de un modo neutro, sino con un poder de encantamiento y de misterio que debemos intentar penetrar si queremos comprender su singularidad. La tensión contenida, y a veces perturbadora, que emana de sus cuadros aparentemente tranquilos, trasciende para hablarnos de otras realidades.

Balthus, solicitando y simulando las emociones, quiso encarnar distintos roles para protegerse; por ello su pintura no sólo escenificaría la representación de sí mismo –la imagen como espejo– sino que también se ofrecería como una especie de diálogo –el encuentro con el otro. En el estudio que sigue a continuación, y al tratar de reconstruir la evolución estética de Balthus desde los años veinte hasta hoy, no se ha optado ni por desenmascarar el mito ni por desmaquillar el personaje, sino por reflexionar sobre su pintura. Consideramos que las invenciones que Balthus se esforzó en legitimar son parte de su imaginación, o si se quiere, de un aspecto más de la «multiplicación de sí mismo», o esa «alteridad de la identidad» que es para nosotros una de las claves de su pintura.

La presente tesis doctoral se ha concebido como una continuación y ampliación de un trabajo anterior, «El debate entre modernidad y tradición en A. Modigliani, G. de Chirico y Balthus» (Universidad de Girona, 2006), fruto de los cursos de doctorado realizados en la Universidad Complutense de Madrid –bajo la tutela de la profesora Estrella de Diego Otero⁷, autora de un ensayo sobre Balthus que citaremos repetidamente en este trabajo. La tesina predoctoral significó un primer tentativo de aproximación a la trayectoria artística de Balthus, a partir de su diálogo con la obra de dos grandes artistas del siglo XX –Amedeo Modigliani y Giorgio de Chirico– con la finalidad de analizar una inspiración y elección compartidas por las formas clásicas y la tradición, en el contexto de las vanguardias del siglo XX. Otras afinidades temáticas que se plantearon en dicho estudio, mediante nociones teóricas que se trataron desde una perspectiva estético-filosófica, fueron la representación pictórica de corte figurativo, el desnudo femenino, el arte como manifestación trágica de la Belleza, la identificación entre arte y verdad, la práctica de un realismo de tipo alegórico y metafísico, y la problemática identitaria en el contexto de la modernidad. Aun siendo un estudio compartido y no una monografía focalizada en la obra balthusiana, con este trabajo se instauraron algunas bases argumentales y planteamientos futuros para la tesis doctoral, sirviendo de preámbulo para abordar ahora motivos más específicos de la pintura balthusiana; por consiguiente, el discurso crítico de este estudio estaría más enfocado en las imágenes que nos da a ver Balthus, gracias a un encuadre de la obra balthusiana de tipo formalista, iconográfico, hermenéutico y comparativo.

⁵ Clair, Jean, “Le sommeil des cent ans” en Monnier, Virginie y Clair, Jean, *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, p. 10.

⁶ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, p. 104.

⁷ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, pp. 167-190.

Tras ese estudio predoctoral que implicó un primer contacto con la esfera del artista, la prosecución de la investigación requería sobre todo encarar el arte de Balthus en el marco de las décadas centrales del siglo XX, para ahondar en su relación con las corrientes artísticas en boga en aquella época como el surrealismo y el contexto intelectual francés. Asimismo, se demostraba preciso examinar dos aspectos determinantes en su producción artística: el tema del erotismo y la relación con Rainer Maria Rilke. Para estudiar dichas cuestiones con un reconocido experto en ellas como lo es el filósofo y escritor italiano Franco Rella, y con el apoyo y recomendación de mi director de tesis, fue sin duda esencial para el desarrollo de esta investigación la obtención de una beca predoctoral en la Universidad de Arquitectura de Venecia. Las relaciones múltiples y constantes que Balthus mantuvo con Italia otorgaron coherencia y necesidad a la realización de una parte de la investigación en dicho país, pues aunque la huella de la mirada de Balthus sea genuinamente francesa –la de Poussin, Ingres, Corot y Courbet– su inspiración proviene de la pintura italiana de todas las épocas –desde Giotto, Masaccio y Piero della Francesca hasta De Chirico y Carrá. El amor de Balthus por el arte italiano se intensificó desde 1961, en el curso de una larga estancia en Roma como director de la Academia francesa en Villa Médicis; residir en Venecia me brindó la oportunidad de profundizar en todas estas relaciones y temáticas, que se irán desgranando a lo largo de este trabajo. Como fruto de ese período se publicó un artículo en italiano de mi autoría, bajo el título «*Balthus, drammaturgo di Eros*», en la revista *Anales de Historia del Arte* (Universidad Complutense de Madrid, 2009), tras recibir el Premio Profor de la Universidad de Girona para la publicación de artículos vinculados a investigaciones predoctorales.

1.2. Enfrentarse a las paradojas de Balthus. Objetivos y aportaciones

Si Balthus es comúnmente reconocido como el pintor recluso de las escenas narrativas misteriosas y del erotismo adolescente, cuyas fuentes inspiradoras y el abrazo de la técnica rigurosa remontan al Renacimiento temprano con un giro moderno subversivo, el propósito de estas investigaciones es ir más allá de estos presupuestos aun teniendo cuenta de todos ellos. El desarrollo de una aproximación crítica, que revise la obra balthusiana desde los márgenes de la ortodoxia estrechamente moderna donde su obra se emplaza, permitirá conocer mejor a un artista seducido desde su más temprana infancia por el poder de las imágenes, como formas de materialización de lo invisible. Mediante la pintura, Balthus manifiesta su voluntad de ir más allá de la representación de lo visible, y cada una de las escenas que orchestra disponen el ánimo del espectador para el encuentro con una imagen más intensa y sorprendente: la imagen interior producida por la fantasía. Con la intención de dilucidar una obra pictórica que fluctúa entre la permanencia de lo visible y la reflexión sobre la imprecisión del acto de ver, esta tesis se desarrolla a partir del mundo visual que Balthus representó en el marco del arte del siglo XX.

La aproximación a la génesis de su mundo creativo, el análisis de sus influencias y motivos iconográficos –en los que hallaremos nuevas interpretaciones– y de las afinidades electivas –de carácter más bien literario– con su concepción de la obra de arte, se demuestran ejercicios prioritarios y esenciales para enfrentarse a la doble ambigüedad que reside en las imágenes que Balthus pinta: la de forma –el mundo que nos presenta el artista “es” y “no es” el de la realidad ordinaria– y la de contenido –Balthus es un pintor moderno no interesado en el motivo, tema o historia del cuadro, sino al mundo interior que éste evoca. En este sentido, toda

escena que pinta Balthus es una imagen en tensión, múltiple y versátil; su relación con lo real se muestra y se oculta, o en definitiva, se desdobra, como ocurre con los reflejos entre dos espejos encarados. Por consiguiente, la pintura de Balthus es una pintura reflexiva, una pintura ante el espejo, que refleja y hacer reflexionar, y esta investigación doctoral –*La pintura de Balthus: de la imagen a la imaginación. Paradojas de lo real, el deseo y la identidad*– es un tentativo de descifrar este pensamiento y conducir a una mejor asimilación de las imágenes balthusianas. Como todo gran artista, Balthus supo del valor revelador de las paradojas, y objeto de este estudio es esclarecer cómo las escenas de la representación en Balthus ofrecen una mirada compleja sobre dicha representación, que no buscaría la ilusión de lo parecido sino la instalación en la diferencia. Una diferencia que agrega sentido y que nos hace sentir –y no necesariamente racionalizar– lo propio desde un lugar otro. En su sacrificio de lo real, Balthus nos instala en la incertidumbre, y por ello se requieren pautas para saber qué nos da a ver Balthus y qué debemos ver en sus imágenes.

Con esta tesis también queremos reivindicar la originalidad y la importancia de un artista que estuvo dispuesto a instalarse en la distancia y la diferencia, y que no se remitió al reaseguro de la mimesis reproductora. Si las trampas y escenas de la representación son hoy centrales –no sólo en la consideración del arte sino en otros ámbitos discursivos, políticos y sociales– y marcan uno de los ejes del debate intelectual occidental ocupando a filósofos y artistas, la obra de Balthus se demuestra esencial en este debate. La pintura de quien se definiera como un pintor «realista de lo irreal» y «figurativo de lo invisible» refleja como pocas las paradojas de la figuración en el arte del siglo XX. Veremos como Balthus es un artista consciente de que la representación que aspira a la verdad no puede ya ocultar su carácter de construcción, de entretejido representacional; y son precisamente las paradojas que abundan en su pintura figurativa, los métodos e instrumentos personales de representación y de reflexión sobre esta ficcionalidad. A través de algunas claves de lectura teóricas y visuales, nos enfrentaremos en este trabajo a ese mundo a la vez visible e invisible que pinta Balthus, donde lo real y lo onírico consiguen ser contiguos y útiles a su reflexión sobre lo imaginario y lo ficticio, en un ejercicio intelectual de recapacitar sobre la esencia de la pintura.

En la producción artística de Balthus pueden distinguirse fácilmente tres géneros principales: la figura humana, la naturaleza muerta y el paisaje. Los cuadros con figuras humanas están generalmente inmersos en una atmósfera onírica, irónica o angustiada; las naturalezas muertas parecen muchas veces sensuales, alegóricas o enigmáticas; por el contrario, los paisajes representan el mundo de la naturaleza sumergido en un silencio absoluto y una calma profunda, y suscitan la mayoría de las veces una sensación de paz y serenidad. Ante esta diversidad de temas y contenidos, nuestro propósito será demostrar como en el artista no se puede apelar a las divisiones de género que se aplican habitualmente, por razones vinculadas a las obras mismas, pues en ellas Balthus los integra todos. Además, los citados géneros se distribuyen de una manera muy heterodoxa en sus obras, incluso si prescindimos del orden cronológico en que los ejecutó. Podemos intuir que el artista contrapuso deliberadamente los géneros entre sí, y por este motivo se llega a la conclusión que para analizar la obra de Balthus, desde su método de la representación, es mejor centrarse en las grandes temáticas balthusianas. Por lo tanto, y ante la dificultad de abordar el estudio de Balthus por géneros, hemos optado por recorrer su trayectoria mediante capítulos temáticos, y un itinerario que confronte y establezca diálogos entre obra y teoría, a partir de imágenes que consideramos suficientemente ilustrativas del discurso. El objetivo de este proceso es aportar una perspectiva más transversal, que sea capaz de interrogar sobre la interacción de los cuadros con el espectador y con

los presupuestos de éstos. Por otro lado, y si como creemos, la representación figurativa de Balthus desempeña una función antirrealista, ha sido preciso examinar además otros tres aspectos capitales de su técnica pictórica como lo son el color, el espacio y la figuración, y ver como los dos primeros se contraponen al tercero. Con sus dos métodos compositivos –un colorido sustancial y unos espacios desvirtuados y aplanados– el artista desnaturaliza expresamente los mundos que pinta, y el obstinado carácter figurativo de sus obras deviene un claro acto de rebeldía que distorsiona intencionadamente la realidad que veríamos, al mirar los lugares o las formas que reproducen.

Con el propósito de generar una visión renovada en torno a la pintura de Balthus, el presente estudio no se ha limitado a recorrer de manera sistemática las facetas más conocidas y argumentadas sobre el artista, aunque se haya optado por referirse a los aspectos biográficos y cronológicos cuando estos aportan información fundamental al discurso y a la comprensión de las obras. Por contra, se ha otorgado un rol fundamental a la relación de la obra balthusiana con la literatura: la correlación entre el acto de leer e imaginar, las reseñas y críticas de su pintura de la mano de poetas y novelistas, la correspondencia entre Balthus y algunos escritores clave en su trayectoria...El recurso a memorias, citas, cartas y declaraciones del artista sobre su propia concepción del arte también se ha considerado un material esencial para la comprensión de sus imágenes bajo otros prismas. Una aportación más a este estudio que cabría mencionar es la individuación de nuevas o posibles referencias culturales, artísticas, literarias y visuales en torno a Balthus, que podrían propiciar enfoques contemporáneos hacia su obra, quizás más concéntricos y plurales, como alternativa al canon estrictamente formal y cronológico que muchas veces afecta a las monografías de artistas.

Debido a la publicación de varios ensayos sobre Balthus sujetos, precisamente, al formato cronológico, en la presente investigación no se ha optado por un análisis periodizado de la obra balthusiana, sino de corte temático. Se abordaron principalmente tres grandes cuestiones de su estética pictórica: el realismo, el erotismo y la imagen identitaria, sin olvidar el gran tema de la infancia que permea toda su obra. A partir de estos tres temas capitales, y a través de los distintos capítulos que conforman este trabajo, nuestro propósito ha sido el de combinar la contextualización de las varias teorías críticas sobre la pintura de Balthus con el desarrollo de nuevas visiones, acerca de una serie de aspectos o elementos preponderantes de su arte, cuyas líneas argumentales y aportaciones más destacadas resumimos a continuación:

–. La relación de Balthus con el poeta Rainer Maria Rilke, en su rol de mentor y artífice de su acercamiento al arte. Las ideas heredadas de Rilke y las nociones del «Crac» y «lo Abierto» tendrán un peso fundamental en la estética balthusiana, y en su lucha por representar lo invisible donde la inspiración visionaria –pretendidamente intuitiva– de realidades trascendentes se conjugará con la intelectualización de unas emociones radicales. Fruto de ello será la colaboración conjunta en la realización de la primera obra de Balthus, *Mitsou: historia de un gato* (1922), que sienta las bases del interés del artista por ese mundo de la infancia hasta rozar su mitificación.

–. El tema de la infancia como opción estética prioritaria de la pintura balthusiana, y el papel relevante que el imaginario infantil, el arte popular y lo primitivo tienen en la configuración de su arte. La aproximación de algunas de sus pinturas a obras de la literatura moderna que tratan el universo de la infancia, como son *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte, *Los niños terribles* de Jean Cocteau y *El gran Meulnes* de Alain Fournier, constituyen aportaciones

inéditas o aún poco desarrolladas en los estudios previos sobre el pintor. Se examinará como su reflexión sobre la infancia –que se acerca a las contradicciones inherentes a la existencia– muestra la experiencia dolorosa que marca los primeros años de la vida: la angustia y la emoción, los juegos de poder entre adolescentes y un impulso sexual tan impetuoso cuanto reprimido.

–. La reflexión que desempeñará Balthus sobre el arte del pasado –desde la pintura de Piero della Francesca a la lección de los grandes artistas clásicos– que fusionará con aspectos de la modernidad a la que pertenece. Analizar la estética de Balthus a través de la relación central de su obra con el arte clásico, identificando las referencias que emanan de sus cuadros en su particular revisitación de la historia de la pintura, muestra su modo de trabajar a la vez “con” y “en contra” de sus predecesores, o una dualidad que lo confirma como un artista moderno e incluso contemporáneo, por su minucioso trabajo de ensamblaje y sustitución.

–. Los primeros y posibles contactos de Balthus con las vanguardias de los años veinte y sus comienzos en el mundo del arte parisino. El trabajo de Balthus se ha comparado con el de los pintores alemanes de la llamada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), y con el movimiento del “Retorno al orden”, corrientes artísticas que optaron por pintar de una forma realista, reaccionarias al expresionismo y la abstracción; a partir de nuestro examen, se concluye que la obra de Balthus se resiste a ser integrada en un movimiento concreto, posicionándose en un terreno marginal desde el cual toma los estímulos, las sugerencias y referencias de las vanguardias para reelaborarlos personalmente.

–. La alteración de la realidad en favor de lo ficticio que Balthus pone en práctica en dos obras maestras de tema urbano: *La calle* (1933) y el *Pasaje de Commerce-Saint-André* (1952-1954). Ambas telas son claros ejemplos de cómo Balthus juega en el linde entre lo realista y lo irreal u onírico; dedicaremos un encuadre detallado a estas obras, con la finalidad de aportar nuevas hipótesis sobre su relación con el pensamiento y las figuras de la modernidad.

–. La naturaleza y las características de la relación de Balthus con el grupo surrealista tras la presentación de su primera exposición parisina (1934), y con algunos de sus miembros más heterodoxos como Alberto Giacometti y Joan Miró. El surrealismo de Balthus tuvo poco de dogmático, pero si es cierto que hubo muchos surrealismos, y que cada artista los interpretó a su manera, Balthus sin duda integró el mensaje bretoniano transformándolo. En varios capítulos se plantea dicha afiliación, tal vez una de las más problemáticas entre los estudios críticos realizados sobre el pintor.

–. La colaboración y amistad de Balthus con el escritor y dramaturgo Antonin Artaud, quien detectara en la obra balthusiana similitudes con sus propias investigaciones formales, y en el artista a su doble. Examinaremos detenidamente como en obras de los años treinta, Balthus adoptará la «estética de la crueldad» teorizada por Artaud, y la relación de ambos con el erotismo y la desfiguración como necesidades metafísicas de reconciliación con lo Real.

–. Las conexiones entre la obra balthusiana y el pensamiento filosófico francés de los años treinta a los cincuenta han sido abordadas de manera residual en la mayoría de los estudios críticos. La relación del pintor con intelectuales como Pierre Klossowski, Antonin Artaud, Georges Bataille, Pierre Jean Jouve y Albert Camus, entre otros, denota como el artista no permaneció ajeno a los debates que agitaron el siglo XX, ni al margen de las corrientes de

pensamiento que lo atravesaron. Analizaremos como los temas de sus pinturas demuestran el buen conocimiento de las nociones que allí se estaban tratando: el erotismo transgresivo y la crueldad, la dualidad entre alma/cuerpo, la identidad fragmentada y el inconsciente freudiano.

–. Una concepción dialéctica del Eros, como instrumento de conquista de las ideas, es la que Balthus practicará en su pintura a partir de los años treinta. La sublimación o conversión de la energía de las pulsiones en actividad artística –que indagaremos con detalle a partir de las nociones de deseo, recuerdo y fantasía– es la que el artista empieza a proyectar a través de la figura-símbolo de su esposa Antoinette de Watteville, cuya correspondencia amorosa lo atestigüa, así como la realización de importantes telas que pondrán las bases de gran parte de su obra futura. Para este propósito, se revisarán además las concomitancias entre la pintura balthusiana y obras literarias del escritor francés Pierre Jean Jouve plenamente consagradas al inconsciente erótico, y un gran amigo, defensor y comentarista perspicaz de su pintura.

–. La preadolescencia, o uno de los temas predilectos en torno al cual gira la poética de Balthus, será ampliamente examinada para comprender su particular imaginario. Desde niñas abortadas en sus actividades hasta niñas desvestidas adoptando posturas ambiguas, el pintor gusta de representar el momento de transición que constituye la infancia, precisamente por su fragilidad. Tanto en la técnica como en la invención de los personajes, Balthus crea una manera formidable de enlazar la infancia a la edad adulta, aunque estas imágenes de jóvenes pre-adolescentes generalmente desnudas, que inicia con la serie dedicada a *Teresa*, constituyen a su vez la faceta más problemática de la reputación del artista, cuando no del conjunto de su obra.

–. La pintura teatral elaborada por Balthus, que se intensifica cuando representa a jóvenes desnudas encerradas en sus habitaciones, se construye bajo el primado del erotismo y de una mirada escrutadora. Su acercamiento a «la violencia del deseo», y la dialéctica sobre la posición de *voyeur* que encarnan tanto el pintor como el espectador, nos conducen a una reflexión paradójica sobre la realidad y la representación de la imagen que Balthus plantea en sus telas.

–. Las influencias recíprocas entre la obra de Balthus y el arte gráfico de su hermano, el escritor Pierre Klossowski, así como el análisis de los ensayos que éste le dedicó a su pintura, suponen en esta tesis un tentativo de aproximación inéditos. La teatralidad del gesto y la dramaturgia de la expresión artística constituyen un denominador común, sea a través de la palabra como de la imagen. Analizaremos las nociones de «simulacro» y «cuadro viviente», que ambos usaron como estrategias visuales para comprometer la mirada del espectador frente a sus obras, en su cuestionamiento compartido de lo real, lo ficticio y lo identitario. Veremos como la violencia, la manipulación y el control, temas tratados explícitamente por Pierre Klossowski, no son extraños en las imágenes de Balthus.

–. El sueño es una de las claves de la obra balthusiana. El pintor traduce en el lienzo, con el abandono de las jóvenes al sueño, una huida y un alejamiento simbólicos del mundo. Consolidaremos nuestros argumentos sobre la imagen ficticia en Balthus analizando la irrealidad de estas representaciones, que a pesar de la técnica realista y la cualidad figurativa de las imágenes impregna las escenas de una aureola de distancia con respecto a la realidad o la presencia corrientes. Si en estas obras dedicadas a las durmientes predomina una sensación de extrañamiento, y a despecho de la carga erótica que el artista les imprime, los sueños no denotan felicidad, y si la hay, se vislumbra la sombra de un sustrato melancólico. Examinaremos la

adaptación de las teorías freudianas relativas al concepto de la «Inquietante extrañeza», que Balthus empleará para abordar el tema de lo onírico y el sueño. Se pondrá de relieve la capacidad de Balthus por exhumar el universo revelado y liberado por Sigmund Freud, a través de las fascinantes deformaciones corporales que presentan algunas de sus figuras pictóricas, y que no son más que encarnaciones de fuerzas instintivas, espectros y fantasmas de rango claramente freudiano.

–. La importancia para Balthus del retrato y el autorretrato como género artístico capaz de disponer una alteridad a la identidad. Se indagará en la regeneración que el pintor hizo de este motivo con la práctica de la desfiguración –o movimiento de reinención de las formas– por la que la imagen identitaria es capaz de liberar las presencias reales, aunque invisibles, que se hallan bajo las apariencias, propiciando la alteridad y la desemejanza. El autorretrato –lugar en el que aflora el fantasma narcisista– también ocupará un lugar destacado en su obra. Analizaremos como éste nos ofrece una imagen proteiforme y densa, también retrospectiva del pintor, donde la desfiguración combate con la identificación narcisista.

–. Como heredero de una larga tradición de artistas fascinados por el misterio del espejo, Balthus se cuestiona sobre las posibilidades estéticas de un dispositivo que evoca nociones esenciales sobre la identidad y el carácter ilusorio del arte. Además del espejo, examinaremos cómo Balthus emplea distintas figuras de la visibilidad para, contrariamente, imposibilitar la visión. Evaluaremos su pintura como “un espejo”, debido al uso de elementos metapictóricos, o factores mediante los cuales instaura su programa artístico; argumentaremos como las superficies mates y los colores fríos se alían en la opacidad para invisibilizar el contenido real de la imagen. En cuanto a la frecuente representación de “un gato frente al espejo” en la pintura balthusiana –emblema de Balthus desde la obra *Mitsou* y animal que ejerce de figura y símbolo de lo inverosímil y lo irreal– veremos como el artista se sirve de él para reflexionar sobre las metamorfosis identitarias. Finalmente, aportaremos algunas imágenes significativas de prestigiosos fotógrafos que han conseguido proyectar esa identidad disyuntiva sobre la cual reflexiona la pintura de Balthus, aquí en otro formato como el fotográfico.

–. Los géneros del paisaje y la naturaleza muerta que cultivó Balthus estuvieron influenciados ya sea por la abstracción pictórica imperante en los años cincuenta, que por la cultura oriental. Analizaremos no sólo estas fuentes sino también el proceso de desnaturalización que el artista practica sobre dichos géneros. En la evolución de su técnica artística hacia un estilo mucho más abstracto, que empieza a practicar desde el paisaje, el estudio detallado de una tela como *El pintor y su modelo* (1980-1981), demostrará las múltiples preocupaciones artísticas de Balthus y sus logros técnicos en materia de superficie, textura, ritmo, color y espacio, particularmente notorios en el contexto del arte de la segunda mitad del siglo XX.

–. La importancia del mandato de Balthus como director de la Academia francesa de Roma, en Villa Médicis, por significar un período de experimentación con otros roles creativos que en la contemporaneidad practican muchos artistas: la dirección de una institución cultural, la faceta del “artista-intérprete” al ejecutar una restauración, y las profesiones de decorador de espacios y diseñador de objetos. Asimismo, con las exposiciones de arte que organiza en Villa Médicis, Balthus desempeña el rol del “artista-comisario”, o una tendencia muy en boga actualmente en el mundo del arte. Con todo ello deberíamos considerar al pintor como precursor de esa noción de artista “creador y creativo” contemporáneo, en su dimensión multidisciplinar y multifuncional.

–. La relación y la experimentación de Balthus con la fotografía. Mediante el análisis de las numerosas fotografías Polaroid, recientemente descubiertas, que Balthus realizó como método protopictórico, veremos como estas imágenes instantáneas revelan el extraordinario nivel de matices e inventiva que Balthus pudo demostrar repetidamente, a partir de una escena simple y un método fotográfico aproximado. Al observar que es en la disciplina fotográfica donde existen más referencias directas a la obra de Balthus –por la transposición fotográfica con elementos pictóricos que es, en definitiva, su pintura– uno de los propósitos de esta investigación doctoral será el de presentar algunos fotógrafos que han reinterpretado sus obras.

En conclusión, debemos constatar el hecho que Balthus es un artista sin duda problemático para el historiador y el crítico de arte. La aproximación a su obra adoptando tan sólo métodos biográficos, filológicos e iconográficos resulta insuficiente; de igual modo, es una tarea ardua el no caer en posicionamientos excesivamente interpretativos, psicológicos y subjetivos. El crítico de arte Jean Clair afirmó en una ocasión que se necesitaría una reescritura completa de la historia del arte moderno; en ella Balthus, entre otros, ocuparía un puesto absolutamente dominante y en un punto culminante, provisionalmente, de toda una historia que está aún por escribir. Ciertamente, los aportes críticos al debate teórico sobre Balthus que todavía pueden llevarse a cabo son numerosos, aumentados por esa característica sustancial de su obra, o el hecho de que el artista no nos daría a ver lo inmediato o descriptivo sino lo escondido y lo invisible. Si Balthus dificulta todo estudio definitorio de su pintura, a causa de la opacidad y confusión que genera en el espectador, para abordar dicha complejidad visual e interpretativa, en esta investigación doctoral hemos optado por aportar, ante todo, una revisión crítica del corpus teórico que se ha generado hasta ahora sobre el pintor, escrito mayoritariamente en otros idiomas y publicado en varios países. A partir de la condensación de dicho material y la elaboración de nuevos contenidos y posibles reinterpretaciones, nuestro propósito último en la realización de este trabajo doctoral es que contribuya, no sólo a sentar las bases para ampliar el conocimiento de Balthus en lengua española y en un contexto nacional⁸, sino sobre todo a instigar al desarrollo de unos estudios renovados, transversales y contemporáneos sobre este gran artista.

1. 3. Metodología y bibliografía

Además de las referencias constantes, casi rituales, a los episodios y las anécdotas de la vida de los artistas, gran parte de la literatura al uso, aunque no se fundamente en criterios biográficos, sigue cronológicamente la evolución del personaje y divide su carrera en etapas o períodos. “Primeras obras”, “obras de madurez” y “obras tardías” son términos de sobra conocidos en los escritos de tema artístico. Desgranar la vida a partir del desarrollo profesional, y en este sentido contienen una serie de clasificaciones. Especialmente, en el caso de Balthus esa clasificación implícita sería aún menos oportuna, habido cuenta que fue un *Wunderkind*

⁸ La autora tiene conocimiento de dos tesis doctorales con interesantes referencias a Balthus publicadas en España y anteriores a la realización de esta tesis. Aún compartiendo cierta base bibliográfica, ambos estudios se focalizan o en el dibujo de Balthus o en la representación de las niñas en Balthus, y por ello el presente trabajo es un aportación diferente y significativa en lengua española, a modo de compendio más general de muchos de los temas y aspectos entorno a la obra de Balthus [Véase Rodríguez González, José María, *Al otro lado del espejo: un acercamiento al dibujo de Balthus*, Universidad de Sevilla, 2011; Silvestre Marco, María, *La imagen de la preadolescente y su representación en el arte*, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 217-230].

precoz y pintó obras maestras reconocidas hasta una edad muy avanzada –su trabajo abarca la práctica totalidad del siglo XX. Por lo tanto, y pese a que, naturalmente, conviene hacer una distinción entre los conmovedores dibujos de *Mitsou* realizados cuando tenía de ocho a diez años y algunas pinturas de última hora que parecen dar al observador una mayor materia de reflexión, el grueso de sus telas no se beneficiaría en nada de una narración evolutiva mecánica. Por no decir, en un orden más práctico, que se han editado tantos ensayos sobre Balthus sujetos al formato cronológico que añadir uno más constituiría una redundancia del todo superflua. Aunque varios de los títulos son buenos y accesibles, pasando revista a las pinturas de manera perspicaz y sensible, la división de los capítulos sigue normalmente los períodos de la carrera del artista, que tienden a coincidir con sus lugares de residencia. De este modo, y generalmente, este tipo de literatura reconstruye minuciosamente la evolución estética de Balthus desde los años veinte hasta los años noventa resaltando las etapas fundamentales.

La aproximación científica a la obra de Balthus es un hecho relativamente reciente. Ha sido necesario esperar hasta los años setenta para ver desarrollarse un análisis menos literario, más histórico, con los trabajos imprescindibles de los dos máximos expertos en Balthus: Jean Clair en Francia y Sabine Rewald en los Estados Unidos, ampliamente consultados en esta tesis doctoral. La aparición en 1999 del catálogo razonado de Balthus –coordinado por el mismo Jean Clair– constituye un paso muy importante para la evaluación de su arte. A ellos se adjuntan estudios puntuales de expertos más contemporáneos que han ido aportando nuevas aproximaciones, como Dominique Radrizzani –*Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti* (2002)–, Camille Viéville –*Balthus et le portrait* (2011)– y Robert Kopp –*Balthus e Jouve. Documenti inediti* (2001), *Mantenir à jamais ce qui disparaît déjà. Sur Balthus et Rilke* (2008). Sin duda, dos obras marcan los estudios futuros sobre Balthus: *Balthus. Une biographie* (2003), de Nicholas Fox Weber, cuya biografía del artista es, de todas las críticas escritas, el mejor compendio de interpretaciones detalladas de los cuadros, y *Balthus* (2008) de Mieke Bal, quien ha aportado una visión renovada de la obra balthusiana a partir de un análisis por temas y conceptos fundamentales, que la autora sitúa en el núcleo de la obra de Balthus como son el tratamiento del color y el espacio, los géneros o la historia. Dos publicaciones que vieron la luz tras la muerte de Balthus han contribuido, a partir de la misma voz del artista, a dar a conocer de manera más profunda su trayectoria artística y su concepción personal del arte; nos referimos a su correspondencia con Antoinette de Watteville, su primera esposa –*Correspondance amoureuse avec Antoniette de Watteville 1928-1937* (2001)– y las *Memorias de Balthus* (2002), recopiladas por Alain Vircolendet.

Tras la primera exposición de Balthus en 1934 –de la que no existe catálogo pero fue bien comentada por Antonin Artaud– las ocasiones más relevantes de admirar la obra balthusiana se produjeron principalmente en Ginebra (1943), Nueva York (1956), París (1966), Londres (1968), Nueva York (1977) y en la Bienal de Venecia (1980). Los catálogos de dichas exposiciones, exceptuando las intervenciones de algunos críticos de arte como John Russell y Gaëtan Picon, contenían más bien las visiones y análisis de importantes escritores, artistas o críticos literarios como Pierre Jean Jouve, Jean Starobinski, Yves Bonnefoy, Albert Camus y Federico Fellini; un hecho muy significativo para entender la estrecha relación entre pintura y literatura que se acometerá en esta tesis. El inicio de los años ochenta estuvo marcado por dos retrospectivas definitivas para los estudios balthusianos, cuyos catálogos han sido indispensables para esta investigación doctoral: la del Museo nacional de Arte moderno de París, en 1983 –*Balthus*, Georges Régnier (ed.), Centro Georges Pompidou, París, 1983– y, al año siguiente, la del Museo metropolitano de Nueva York –*Balthus*, Rewald, Sabine (ed.), The

Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1984. A finales de los años noventa (1996), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid organizó la exposición *Balthus*, comisariada por Cristina Carrillo de Albornoz y Jean Leymarie, o la única oportunidad hasta la fecha para admirar las obras de Balthus en territorio español. El catálogo incluye dos ensayos muy interesantes a fin de esclarecer la obra balthusiana: el de Francisco Calvo Serraller –*En busca de Balthus*– y el del artista catalán Antoni Tàpies –*El ángel Balthus*. Siempre en el ámbito de los estudios balthusianos en lengua española, es preciso mencionar el ensayo que la profesora Estrella de Diego escribió sobre el artista, *Balthus: La luz es tiempo que se piensa*, en el que descontextualiza a Balthus en las corrientes realistas del arte contemporáneo.

Las exposiciones más o menos continuadas que se han realizado en Europa y Estados Unidos, a partir de la gran retrospectiva en Venecia (2001), han aportado discursos renovados en sus catálogos, desarrollados por nuevos especialistas en Balthus; en algunas ocasiones estas nuevas aproximaciones se han podido verificar incluso en la temática expositiva. Sobre ello destacaron las muestras de Vevey (Museo Jenisch, 2002), Colonia (Museo Ludwig, 2007), Martigny-Suiza (Fundación Pierre Giannada, 2008) y varias exposiciones realizadas en la fundación Balthus en Rossinière-Suiza (Fundación Balthus, 2003, 2004, 2006). Quizás sea en los últimos cuatro años cuando la obra de Balthus ha tomado un ímpetu considerable, con varias muestras más afines a un tipo de análisis de carácter transversal –menos periodizado– y más contemporáneo, e incluso abordando desde una óptica “marginal” la obra balthusiana, o un método de estudio plural como sugerimos en esta tesis. Nos referimos a *Balthus. Cats and girls* (Museo Metropolitano de Nueva York, 2013), comisariada por Sabine Rewald, que se concentra específicamente en examinar la retratística de la adolescencia en Balthus a partir de un análisis principalmente iconográfico; dos exposiciones en formato galería donde se presentaron en primicia las fotografías inéditas realizadas por el artista –*Balthus. Last Studies* (Gagosian Gallery Nueva York, 2014) y *Balthus* (Gagosian Gallery París, 2015); para llegar finalmente a la última gran exposición del artista en el 2015, que tras mostrarse en Roma, en las escuderías del Quirinal y Villa Médicis, pudo verse en la Kunstforum de Viena.

Con todo lo apuntado hasta ahora, aquello que, desde nuestro punto de vista, debería marcar la metodología de un estudio crítico sobre Balthus, con el fin de que se produzcan nuevas hipótesis dentro de un proyecto de monografía sobre el artista, es la aplicación y combinación de una serie de instrumentos de análisis (históricos, iconográficos, filológicos, psicológicos) que ayuden a interpretar la obra del pintor tanto en un contexto o período determinado en el arte del siglo XX –la *reconstrucción* del escenario en el que Balthus desarrolló su actividad y realizó sus obras– como que amplíen de manera oblicua, dialógica y polifónica este mismo escenario, por medio de otras posibles relaciones, observaciones, y campos de acción que vislumbren su legado en el siglo XXI –la *deconstrucción* del significado o de los resultados de esa tarea. El objetivo sería elaborar una base conceptual lo más sólida posible, y que a través de las imágenes de Balthus fuera posible afrontar un discurso más general sobre los temas, los motivos y las paradojas de su arte. Debemos partir de la obra de Balthus –de lo concreto– para llegar a “su religión”, pues sólo desde las obras es posible concebir un discurso general que pueda garantizar una posible teoría de la imagen en Balthus.

Para proseguir con los estudios balthusianos se necesitan lecturas alternativas, otros enfoques hacia aspectos considerados menores, y abordar a Balthus no sólo desde los cánones formales y cronológicos que obstaculizan un cierto avance en su investigación, sino sobre todo desde un diálogo con los márgenes de la historiografía oficial que envuelve al artista, siguiendo los

hilos sueltos que han quedado por analizar. Desde esta perspectiva, pensamos que es posible lograr los objetivos que nos marcábamos anteriormente, no desde el Balthus periodizado o excesivamente biográfico, sino estudiado por las temáticas y conceptos relevantes que atañen su pintura; también por el tipo de relaciones y las consecuencias que derivan de su experimentación con un contexto o figura determinados, tanto desde un plano sincrónico –analizar el significado de la obra de Balthus por sí misma y en cada momento–, como diacrónico –analizar el significado que estas obras puedan tener en diferentes períodos históricos y manifestaciones artísticas, sugiriendo acercamientos tanto con imágenes del pasado como contemporáneas, y con otras disciplinas. Poniendo en valor la multidisciplinariedad de Balthus, quien ejerció otras actividades paralelas aun siempre en relación a la pintura (el escenógrafo teatral, el embajador de las artes como director de la Academia francesa de Roma, la experimentación con la fotografía), y que analizadas bajo la justa perspectiva, se revelan actuaciones que hoy podemos considerar muy contemporáneas, esta metodología de estudio debía desarrollarse necesariamente por círculos concéntricos; es decir, por un sistema de análisis de las obras en un contexto de nuevas relaciones y aproximaciones que, combinando varios instrumentos de estudio del arte (los pasajes biográficos, las evoluciones artísticas, los resultados de la crítica, los diálogos con otros artistas, el proceso creativo, el estudio iconográfico...), permitan soluciones de continuidad.

Para llevar a cabo la parte de reconstrucción del discurso balthusiano, hemos confeccionado una amplia bibliografía que incluye toda la información generada sobre Balthus hasta la fecha, desde los compendios más generales a los más específicos; es sobre la base de su exégesis producida en vida del artista y posteriormente, como se podía contrarrestar la historia, el estilo y las consecuencias de la crítica de arte realizadas sobre Balthus. Esta bibliografía está formada por varios tipos de publicaciones y en diferentes idiomas –sobre todo en francés e italiano– y por dichas características, el proceso de documentación se realizó principalmente en bibliotecas, archivos, librerías, museos y fundaciones de arte italianas, francesas, suizas, y en menor grado, españolas.

Como fuentes primarias de primer nivel hemos contado con los textos de autoría de Balthus: su *Correspondencia con Antoinette de Watteville*, la correspondencia con Rilke (*Cartas a un joven pintor*), y otras cartas con personalidades significativas para su trayectoria, como por ejemplo Pierre Jean Jouve, que ofrecen claves interpretativas sobre las obras que Balthus confecciona durante la posguerra. Este tipo de fuentes han sido muy importantes en la elaboración de la presente investigación a razón de que muchas veces, se identifica en la obra balthusiana la traslación a la imagen de episodios biográficos –basta pensar al libro *Mitsou* o a las telas dedicadas a Antoinette– en los que la identificación arte-vida, tal y como exigía el sueño de las vanguardias históricas, se cristaliza. A la correspondencia, añadimos como fuente bibliográfica de primer orden las varias entrevistas a Balthus (sobre todo sus *Memorias*), que recogen numerosos pasajes útiles para la investigación por su correlación entre la obra pictórica, y las declaraciones del artista, ofreciendo pistas coherentes e intensas sobre su concepción personal del arte; cuando en éstas mismas Balthus opta, paradójicamente, por tergiversar la información –por ello algunos críticos han apuntado a la poca fiabilidad de sus declaraciones– consideramos en cambio que esta conducta también es muy útil para la exploración del artista, pues la mentira y “el gesto performático” ayudan a desvelar mejor las actitudes provocatorias y ficcionales de los personajes que Balthus trasladó continuamente a su pintura.

Entre las fuentes primarias de segundo nivel están los textos referidos a Balthus: monografías y ensayos sobre el artista, catálogos de sus exposiciones, críticas de su pintura, artículos de prensa, críticas de las exposiciones y capítulos de libros con referencias al artista. Cabe apuntar que se han consultado todos y cada uno de los catálogos de las exposiciones de Balthus, por lo que la fase de búsqueda y consultación de dichas fuentes ha sido tan compleja cuanto necesaria. Controlar todo este material, que abarca un arco temporal que inicia en los años treinta y se posterga hasta hoy, se planteaba como un vasto proceso de documentación aunque muy importante para nuestro propósito de reconstrucción de la obra balthusiana en una monografía prácticamente inédita en español (sólo cuatro publicaciones sobre Balthus están disponibles en castellano: Bal, Guirao Cabrera, Davenport y Lord), en la que se quería aportar el mayor número de referencias bibliográficas posibles generadas en otros idiomas. Entre estas fuentes destacamos en primer lugar el catálogo razonado de Balthus –*Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète* (Monnier, Virginie y Clair, Jean, 1999)– así como los catálogos de las exposiciones más relevantes dedicadas al artista mencionados previamente. Otros textos de referencia que nos han resultado de gran utilidad, publicados tras la muerte de Balthus, son los ensayos y monografías de: Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie* (2003); Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus* (2003); Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus* (2005); Bal, Mieke, *Balthus* (2008); Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934* (2008).

Tras la tarea de reconstrucción de la obra, el contexto y la crítica de Balthus, era preciso llevar a cabo la parte de *deconstrucción* de la misma; analizar la pintura, su medio, las relaciones y los acontecimientos vitales desde otros puntos de vista, ampliando los círculos concéntricos a los que nos referíamos anteriormente, para posibilitar otras interconexiones desde la obra y su bibliografía. De este modo, y una vez completado el análisis transversal de los varios elementos citados –los textos del propio Balthus y los estudios específicos sobre su pintura– se ha trabajado en otra serie de ensayos de referencia sobre los temas tratados, u obras concretas de autores que contribuyen a elucidar, ampliar y enriquecer los argumentos expuestos en la disección de las imágenes balthusianas. Se trata de una bibliografía secundaria, de referencia teórica, estético-filosófica y literaria, que va interviniendo y apoyando algunas de las cuestiones y problemáticas que enfrenta el artista en su obra, como la noción del realismo y la tradición figurativa en el arte del siglo XX, la modernidad y el surrealismo de los años treinta, la afiliación al tema de lo erótico, el retrato, la autorrepresentación pictórica y el juego paradójico con la identidad, los géneros artísticos, y los nexos con otros artistas de su época.

Otra bibliografía secundaria muy relevante para la generación de nuevos discursos sobre la obra balthusiana es la referida a su relación con obras de la literatura del siglo XIX y XX. Muchos críticos han apuntado a este tipo de pintura intelectual y literaria que cultiva Balthus; por consiguiente, en esta fase de deconstrucción de las imágenes balthusianas era importante investigar y analizar dicha interconexión, hecho que ha implicado una profundización en el conocimiento y dominio de este material literario. Títulos esenciales para descifrar ciertas pinturas de Balthus son algunos libros de la literatura infantil como *Alicia* de Lewis Carroll y el *Pedro Melenas* de Heinrich Hoffmann; también obras dedicadas a la temática adolescente como *El gran Meulnes* de Alain-Fournier y *Los niños terribles* de Jean Cocteau. Varias telas de Balthus suponen una traslación a imágenes de obras literarias, como *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte; en otras, se establecen relaciones muy elocuentes con el trabajo literario de autores imprescindibles de la cultura francesa del siglo XX, como fueron Rainer Maria Rilke Antonin Artaud, Georges Bataille, Pierre Klossowski, Pierre Jean Jouve y Walter Benjamin.

En este contexto, tres escritores y sus ensayos sobre Balthus han sido determinantes para la confección de esta tesis; nos referimos, en primer lugar, al dramaturgo Antonin Artaud, quizás el más agudo y perspicaz comentarista de Balthus durante los años treinta y cuarenta, con *Exposition Balthus à la Galerie Pierre* (1934), *Les Cenci* (1935), *La jeune peinture française et la tradition* (1936), y *Balthus* (1947); en segundo lugar, al escritor Pierre Jean Jouve, quien dedicó varias páginas a las telas de Balthus en *Œuvre peinte de Balthus* (1943), *Balthus* (1944), *À Balthus* (1945), y *Le tableau* (1960); finalmente, el hermano de Balthus, el escritor, filósofo y dibujante Pierre Klossowski, con su ensayo *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus* (1957).

Sin duda, la estancia que realicé en la Universidad de Arquitectura de Venecia, gracias a una beca (BE-1), concedida por la Generalitat de Cataluña para la investigación predoctoral en el extranjero durante el 2007 –que pude postergar hasta el 2008– ha hecho posible que esta investigación adquiriera un sentido que no podría haber logrado de ninguna otra manera. Es durante ese período cuando fue posible localizar la mayor parte de los numerosos catálogos dedicados a la obra de Balthus, publicados en italiano y en francés en el mercado editorial italiano –a causa seguramente de la estrecha relación del artista con Italia, y del interés que suscita su obra en dicho país– hecho que contribuyó decisivamente a la factibilidad de un trabajo de estas características. Es también en dicha etapa cuando se produjeron las sesiones de trabajo individuales que llevé a cabo con el profesor de estética y filósofo Franco Rella, durante el arco temporal de un año. Nuestras discusiones sobre las líneas de investigación, las temáticas, el contenido de la tesis y la bibliografía de referencia, entre otros muchos aspectos que se trabajaron ampliamente, sirvieron para conferir una dirección más definida y un peso discursivo fundamentales a la tesis doctoral; Rella es un reconocido experto en las materias estéticas-filosóficas inherentes a la modernidad en la que se inscribe la obra de Balthus, y en las relaciones entre arte, filosofía y literatura; en sus estudios publicados en varios idiomas, Franco Rella ha analizado también el pensamiento y las obras de autores como Georges Bataille, Rainer Maria Rilke y Charles Baudelaire, o nombres que se demuestran esenciales en mi trabajo doctoral sobre Balthus.

Con esta beca, no sólo pude asistir a las clases impartidas por el profesor Franco Rella sobre estética del arte, sino también a cursos esenciales para el desarrollo de mis investigaciones sobre Balthus, como fueron las lecciones del profesor Paolo Fabbri sobre Pierre Klossowski y la semiótica del cuerpo, o las de la profesora Francesca Castellani sobre la pintura del siglo XIX; con ambos tuve la oportunidad de realizar algunas sesiones de trabajo específicas sobre Balthus, que se enriquecieron con mis participaciones en varios seminarios de arte, cultura visual y filosofía del arte –“Aby Warburg y el mito” con la profesora Monica Centanni; “Arte, mito y verdad” con el filósofo Sergio Givone; el congreso “Estética del camuflaje” en la fundación Bevilacqua la Masa de Venecia, etc. El entorno italiano también me brindó la oportunidad de acceder a las publicaciones de algunos filósofos que con sus textos me ayudaron a contextualizar de manera más incisiva a Balthus en un determinado pensamiento del arte y de la cultura modernos, como fueron los de Sergio Givone, Giorgio Agamben, Massimo Cacciari, Susanna Mati y Remo Bodei, entre otros. Para concluir este pasaje de investigación, y por causa de mi actividad profesional en el ámbito del arte contemporáneo en Italia, pude establecer relaciones con profesionales del arte que han mantenido contacto con Balthus o con su obra. Cito principalmente al comisario y crítico Stefano Cecchetto, gran experto en la obra balthusiana, quien organizó la última exposición de Balthus en la ciudad de Venecia y cuyas inestimables contribuciones se han filtrado en esta tesis; y al director de la

Gagosian Gallery, Bob Monk, quien nos proporcionó los catálogos y las informaciones de las exposiciones más recientes e inéditas de Balthus en las galerías de Nueva York y París. Igualmente, consideramos que el contacto directo con las obras de un artista representa una parte significativa en cualquier investigación sobre un trabajo artístico basado en imágenes visuales. Con dicha convicción, y como ejercicio de estudio, se visitaron las principales exposiciones europeas dedicadas a Balthus en los últimos diez años, tras el que fuera ese primer contacto con la obra del artista en su retrospectiva de Venecia en el 2001; asistimos a la exposición del Museo Ludwig de Colonia en el 2007, a la exposición de la Fundación Pierre Giannada de Suiza en el 2008, y a la exposición de las Scuderie del Quirinale de Roma en el 2015. A este tipo de método de estudio sobre el campo, añado las dos visitas realizadas al *Grand Chalet* de Rossinière para conversar sobre Balthus con su hija, Harumi Klossowska de Rola, quien me brindó la oportunidad de conocer aspectos más íntimos del artista y contrastar opiniones sobre él, además de poder visitar su estudio inaccesible al público.

Todas estas fuentes –los textos sobre Balthus, los artículos específicos, las cartas, e incluso las referencias indirectas– conforman junto a las obras del propio artista y la estancia de investigación en Venecia, un sistema que esperamos haya sido suficientemente preciso como para desarrollar con éxito una metodología basada en la reconstrucción y la reinterpretación de la obra balthusiana desde una perspectiva transversal, y siguiendo un método crítico que trasciende la sola disciplina pictórica. Tratándose de una tesis doctoral en Historia del arte y sobre la obra pictórica de un artista, resultaba imperioso el dedicar buena parte de la investigación a controlar y analizar toda la producción artística de Balthus, o una cartografía visual formada por pinturas, dibujos, bosquejos, bocetos y fotografías que adquieren en esta tesis doctoral una importancia de primer nivel, ya que ilustran y desarrollan la totalidad del discurso teórico. Presentando las cuestiones pictóricas a partir de las imágenes creadas por el pintor, en una combinación y un orden establecidos por la autora, dichas imágenes se han dispuesto de acuerdo con los círculos concéntricos y las interconexiones que se van trazando en torno a asuntos capitales del arte de Balthus⁹.

Para enriquecer las teorías sobre la imagen balthusiana, se consideró adecuado plantear un juego comparativo con obras pertenecientes a otros artistas, épocas, disciplinas o formatos, que conduzca al lector a sacar sus propias deducciones sobre un discurso visual compartido o de referencia. Siguiendo un sistema de *collage* o de montaje, que expone la obra de Balthus a una confrontación con otras imágenes –muchas de ellas fotográficas– sugerimos un ejercicio de crítica formal y temática que especula por sí mismo sobre la herencia, la asimilación o el legado del artista en el imaginario visuales, dejando abiertas las puertas a futuros diálogos y asociaciones entre artistas, obras, contextos y períodos. Finalmente, es importante señalar que esta tesis se ha desarrollado gracias a textos en italiano, francés e inglés, a veces traducidos por la autora de la tesis, y en otros casos, dejando el texto original por consideración de la misma. Sólo la versión inglesa se ha anotado en los pies de página a los que remite cada cita. La mayoría de las fuentes textuales primarias con las que se ha trabajado son documentos originales en lengua francesa e italiana, circunstancia que ha implicado una profundización en el conocimiento del idioma extranjero. A pesar de ello, y cuando ha sido posible, se ha recurrido a algunas fuentes secundarias escritas o traducidas al castellano para una mejor comprensión de los textos originales.

⁹ N.A. Se advierte que en esta tesis algunas reproducciones de obras se presentan por duplicado con la intención de facilitar en todo momento el seguimiento y la comprensión del discurso.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA INFANCIA LO ES TODO RILKE Y EL ARTE COMO SUPERVIVENCIA

2.1. El niño Balthus. Una infancia cosmopolita, rebelde e intelectual

«El arte fue una salvación. Experimenté esa redención por el arte, en mi infancia, de un modo muy carnal, muy intuitivo. Yo no sabía que el arte, lo que aportaba y lo que era capaz de generar, el descubrimiento de la belleza, podía vencer todas las desgracias, aliviar todas las soledades... a partir de entonces viví con ese sentimiento profundamente incrustado en mi interior»

– Balthus¹

La vida de Balthazar Klossowski de Rola –en arte Balthus– recorre todo el siglo XX². Nace en París el 29 de febrero de 1908 y muere en Rossinière (Suiza), el 18 de febrero del 2001 a la edad de 93 años. Su padre Erich Klossowski de Rola (1875-1946), fue un historiador del arte y pintor alemán; la madre Elisabeth Dorothea Spiro (1886-1969), era una acuarelista rusa conocida con el pseudónimo de Baladine; su hermano mayor fue el escritor, filósofo y dibujante Pierre Klossowski (1905-2001). Erich Klossowski era polaco de nacimiento, hijo de una familia refugiada en la Prusia oriental desde mediados del siglo XIX, mientras que Baladine había nacido en Breslavia (Silesia), región por entonces bajo dominio prusiano. El matrimonio vivía en París desde 1903, en el distrito de Montparnasse, donde nacerán sus hijos³. Erich y Baladine pertenecían a los círculos intelectuales y artísticos parisinos de la primera década del siglo XX; grandes admiradores de Cézanne, cercanos al grupo de los Nabis y amigos de Pierre Bonnard, se reunían en el Café Le Dôme con el grupo de intelectuales alemanes que había abandonado Breslavia. Entre ellos destacan los historiadores del arte Julius Meier-Graefe (1867-1935), y Wilhelm Uhde (1874-1947), quien puso de moda al Aduanero Rousseau y a Picasso. En este núcleo también sobresale la figura del hermano de Baladine y tío de Balthus, Eugène Spiro (1874-1972), retratista y miembro del grupo de pintores de la Secesión

¹ Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, p. 170. Balthus deseaba que sus *Memorias* se publicaran antes de su muerte (en 18 febrero de 2001), aunque la mayor parte del texto se escribió después, a partir de las anotaciones que Alain Vircolendet recogió de las palabras y observaciones del pintor. La primera versión se publicó en francés –*Mémoires de Balthus*, París: Éditions du Rocher, 2001.

² Balthus es el diminutivo de Balthazar y nombre que el artista adopta a partir de 1929; hasta esa fecha, Balthus firma sus obras bajo el nombre de Balthusz.

³ Para la historia y la biografía de la familia Klossowski nos remitimos a las obras de dos especialistas en la sección biográfica de Balthus: Rewald, Sabine (ed.), *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984; Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003.

de Berlín desde 1909, con quien la pareja Klossowski compartía apartamento en la rue Boissonade. Los padres de Balthus, artistas autodidactas, frecuentaban asiduamente el Museo del Louvre; Baladine solía copiar a Poussin y Erich, en cambio, prefería el estudio de Delacroix, dividiendo su tiempo entre la pintura y la crítica de arte. Autor de una monografía sobre Honoré Daumier, publicada en 1907, Meier-Graefe alababa a su amigo Klossowski por ser el único pintor alemán que se encontraba en el círculo de Bonnard⁴. Balthus y Pierre crecieron en un ambiente artístico e intelectual privilegiados, y las profesiones de sus progenitores sin duda obraron de manera comprobable en su destino. Balthus recordará en su vejez que además de las conversaciones con su padre sobre Piero della Francesca y Cézanne, a su casa acudían artistas, poetas y personalidades fascinantes y cosmopolitas, entre las que destacaban Pierre Bonnard, André Gide, André Derain, Paul Valéry, Maurice Denis y Rainer Maria Rilke⁵; el hecho de haber nacido en una familia de pintores y coleccionistas, y el contacto precoz con personalidades que ejercían la pintura o hablaban de arte, valieron para Balthus más que cualquier academia. Con la Primera Guerra Mundial la vida idílica de los Klossowski termina; por ser ciudadanos alemanes deben abandonar Francia y trasladarse a Berlín, no sin que antes Pierre Bonnard tratara de comprar sus bienes confiscados.



Fig.1. Eugène Spiro
Retrato de Baladine Klossowska
1901, óleo sobre tela



Fig.2. Eugène Spiro
Retrato de Erich Klossowski
1900, óleo sobre tela

⁴ Rewald, Sabine, "Il giovane Balthus" en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 43-44 y notas 2,8,11 y 12. El crítico de pintura alemán Julius Meier-Graefe (1867-1935), describía así al amigo Erich: «Se pasaba días en el Louvre estudiando Delacroix. Conversábamos mucho...Nunca había estudiado las técnicas de la pintura ni había hecho estudios de desnudos. Le aconsejé que se ayudara con modelos, pero le faltaba el dinero y su estudio era demasiado pequeño para poder dedicarse a esa actividad. Trabajaba por impulsos. Durante semanas no tocaba el pincel, dedicándose de la mañana a la noche a la lectura: era un lector voraz y devoraba las obras póstumas de Stendhal y Flaubert. Después, a un cierto punto, no se conseguía sacarlo del estudio y pintaba sin interrupción, como un obseso».

Erich Klossowski y Julius Meier-Graefe trabajaron juntos en el catálogo razonado de la colección Chéramy (publicado en Múnich en 1908); en 1912, publicaron *Orlando und Angelica*, un texto para un espectáculo de marionetas –escrito por Meier-Graefe e ilustrado por Klossowski– inspirado a los espectáculos de marionetas de Nápoles. Cabe destacar que en 1922, Elisabeth Klossowski participa en una exposición de obras de mujeres artistas y ya en dicha ocasión, y por consejo de Meier-Graefe, adopta el pseudónimo de Baladine.

N.T.: Todas las traducciones del italiano y francés al castellano han sido realizadas por la autora de esta tesis doctoral.

⁵ Jaunin, François, *Balthus. Riflessioni di un solitario della pittura*, Milán: Archinto, 2000, pp. 24-25.

Finalmente los Klossowski perdieron casi todas sus pertenencias, sin saber aún que les esperaban diez años de privaciones, dependencia económica de familia y amigos, y continuos traslados y cambios de residencia. En esa época de guerra y separaciones, y con la certeza permanente de lo pasajero y lo transitorio, Erich no pudo continuar pintando; pero gracias a encuentros informales con directores de teatro en los cafés berlineses, se convierte en un destacado escenógrafo y diseñador de vestuario⁶. En 1917, los Klossowski deciden separarse. La madre se traslada con Pierre y Balthus a Suiza y pasan gran parte de ese año en Berna y Ginebra⁷, donde compartirán un modesto apartamento situado en un barrio burgués y agradable; los hermanos seguirán los cursos de la Escuela Internacional y más tarde del Instituto Calvin. Será en esta etapa relativamente más sólida –entre los años 1917 y 1921– cuando Balthus realizará su «primer recuerdo artístico» o el libro ilustrado *Mitsou*, y cuando conocerá en Ginebra al poeta Rainer Maria Rilke –concretamente en 1919– quien se convertirá en una especie de tutor, amigo y padre espiritual para Balthus y su hermano Pierre.

Balthus y Pierre se criaron en un contexto multicultural (francés, suizo, polaco, inglés y alemán), o la que fue una plataforma determinante para su formación, que muchas veces prescindió de una escolarización regular. Fruto de una infancia y adolescencia fuera de la norma, donde el arte en todas sus expresiones se respiró como una necesidad, estas etapas quedaron impresas en ambas personalidades, quienes apreciarán todo lo que les distingue de los demás. Balthus fue además un *enfant prodige*; con diez años ya dibujaba soldados en formación, y con trece esculpía tallas de madera e ilustró para Rilke varios episodios de la vida del sabio taoísta Chuang-tzu, inventando incluso una novela china. Con once años crea la obra *Mitsou*, un cuaderno de cuarenta dibujos a tinta china, que explica la historia de un gato de angora perdido. El mismo Balthus protagoniza esta especie de cómic *avant la lettre*, en el que los dibujos sin texto forman un conjunto de imágenes de un intenso fervor infantil; como si el autor estuviera orgulloso de explicar su historia, el artista-niño se representa cuando encuentra a un gato perdido, se lo lleva a casa y éste forma parte de su vida cotidiana, hasta que al final, sufre desconsoladamente su pérdida cuando el gato se escapa.

⁶ Entre 1916 y 1919, Erich Klossowski escribe y dibuja para el Lessingtheater y para el Deutsches Künstler Theater; su director, Victor Barnowski (1875-1952) era también originario de Breslau. En 1934, casi veinte años más tarde, Balthus realizó para el mismo Barnowski sus primeros bocetos escenográficos, cuando el director puso en escena el “Como gustéis” de Shakespeare en el Teatro de los Campos Elíseos de París.

Véase Rewald, Sabine, *Op. Cit.*, p. 45.

⁷ Las conexiones biográficas y profesionales de Balthus con Suiza son muy importantes y no sólo marcarán distintas épocas de su vida, sino también su producción artística, la práctica de géneros pictóricos y la exposición de su obra. Durante la Gran Guerra Balthus descubre este país, tierra de refugio para toda una sociedad cosmopolita a la que pertenecen sus padres. En 1915 Balthus está en Zúrich gracias a la hospitalidad del profesor Jean Strohl (al que André Gide evoca varias veces en su *Journal* con gran admiración); en 1916 está en Berna, donde ya se relaciona con la familia de su futura esposa, los Watteville, y descubre la región de Beatenberg –y su “montaña mágica”– donde Balthus pasará sus vacaciones y cuyo ambiente mítico representará en la obra *La Montagne* (1936-37), a modo de una condensación y exaltación de su experiencia del lugar. En 1917 el artista vive en Ginebra y conoce allí al grabador belga Frans Masereel, aunque es la relación de la madre de Balthus con Rainer Maria Rilke la que intensifica sus lazos con el paisaje suizo; desde julio de 1922 y gracias a Baladine, el poeta se instala en el castillo de Muzot –donde termina sus *Elegías de Duino*– y Balthus lo visita. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, el artista se exilia a Ginebra y a partir de 1977 fija su residencia en el Gran Chalet de Rossinière, testimonio final de esa predilección del espíritu balthusiano por el país suizo. Citamos dos obras de referencia sobre el tema: Leymarie, Jean, “Balthus et la Suisse”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 1993, pp. 35-59; Clair, Jean y Radrizzani, Dominique (ed.), *Balthus: 100è anniversaire* [catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008.

Balthus termina *Mitsou* en 1919, año en el que el poeta Rainer Maria Rilke –que ya conoció a la pareja Klossowski en el París de la anteguerra, fascinado por la bohemia y el talento artístico de ambos– se reencontrará con Baladine, durante un ciclo de conferencias que ofrecía en Suiza. Entre ellos nace una apasionada relación sentimental, que aun marcada por varias fases y episodios, se postergará hasta el año de la muerte de Rilke, en 1926. De su relación ha quedado una intensa y extensa correspondencia amorosa –*Las cartas a Merline*– que gracias al testimonio de sus protagonistas, ayuda a escenificar el contexto vital, familiar y emotivo en el que Balthus estuvo inmerso durante su infancia, así como la influencia de Rilke como padre-sustituto y protector de los jóvenes Klossowski⁸. Esta relación es muy relevante, no sólo por la importancia que esta unión tendrá en la vida de Balthus –Rilke es, a cuanto menos, su padre intelectual– sino también para la existencia del mismo Rilke. Entre sus cartas y memorias encontramos expresiones del profundo afecto que siente por los niños Klossowski: «Dale, querida, un beso de mi parte a B., pero no le digas que es de mi parte. Siento mucho no haberlo hecho yo; es una de esas estúpidas represiones de las que luego uno se arrepiente. Cuando vuelva lo haré con toda la ternura que siento por él»; o «Dele de mi parte la enhorabuena a B., y dígame que me alegro mucho de su éxito. Cada uno de vosotros me hace feliz a su manera»⁹; y aún a Balthus: «Sabrá usted expresar amablemente a su madre, querido amigo, los mensajes de afecto que yo le envíé al terminar esta carta. Sabrá igualmente expresar a Pierre la firme y calurosa amistad que siento por él. Y, en cuanto a usted mismo, mi querido B..., ya sabe –¿no es cierto?– que sencillamente nos queremos»¹⁰. Años más tarde, será Pierre Klossowski quien le dedique a Rilke unas sentidas palabras de recuerdo desde el castillo de Muzot, donde Balthus, Baladine y Pierre vivieron junto al poeta:

«A veces me reprocho vivir únicamente mi vida en este lugar [Muzot] en el que todos los objetos hablan de la presencia de quien tanto iluminó mis años de adolescencia. Nunca he oído una palabra tan fecundante; nunca la oíamos sin adquirir nuevas razones para vivir. Era cada vez para mí una nueva ventana abierta al mundo desde la que se veían las cosas y los seres bajo un aspecto inesperado. Y sin embargo él sentía el mayor respeto por los jóvenes: apenas buscaba hacer de ellos sus discípulos, imponerles sus concepciones, dirigir su conciencia: los aceptaba en su totalidad y no los buscaba, como algún otro, por una inclinación especial hacia su personalidad: pues él aprovechaba cada relación, sin hacer una elección particular entre aquellos con quienes se comunicaba, para liberarse de una riqueza interior que le pesaba»¹¹.

⁸ Durante sus separaciones, René/Rainer y Merline/Baladine se escribían tres veces al día, con cartas que podían cubrir hasta catorce páginas. Estas cartas se reunieron en una publicación de más de seiscientas páginas en Bassermann, Dieter (ed), *Rainer Maria Rilke et Merline: Correspondance*, Zurich: Insel Verlag, 1954.

Una versión reducida se publicó en Rilke, Rainer Maria, *Lettres françaises à Merline 1919-1922*, París: Editions du Seuil, 1950; y la versión española en Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline (1919-1922)*, Madrid: Alianza editorial, 1987.

⁹ Cartas de Rilke a Merline, carta XI (18 de noviembre de 1920) y carta XVII (16 de febrero de 1921), Castillo de Berg-am-Irchel, en Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline (1919-1922)*, Madrid: Alianza editorial, 1987, pp. 36-37 y 64-65.

¹⁰ Carta de Rilke a Balthus, Castillo de Berg-am-Irchel, 24 de noviembre de 1920, en Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven pintor*, Artemisa, 2007, pp. 117-119.

¹¹ Carta de Pierre Klossowski a Betty Leyris, Castillo de Muzot, 4 de septiembre de 1930, en Klossowski, Pierre, *Cartas a Betty (1929-1945)*, Serge Fauchereau (ed.), Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2007, p. 45.

Tanto la dibujante y acuarelista Baladine como el poeta Rilke eran dos refugiados nostálgicos de París, ciudad que ambos consideraban el centro de la civilización y de su existencia, y precisamente por ello, en su correspondencia se hablan y se dedican nombres en francés: Rilke es “René” y Elisabetta-Baladine pasa a ser “Merline”, la “hechicera”. El escritor Pierre Jean Jouve le dedicaría un bonito homenaje a su amiga, otorgándole el nombre de Baladine a la protagonista de su novela *Le Monde désert* (1927), de quien describe el atractivo físico y la elegancia, destacando su presencia provocativa y aire misterioso:

«La personne de Baladine a un caractère provocant. Si l'on a remarqué certains mouvements que son grand corps peut faire, on n'arrive plus à en détacher son regard. Un qualificatif assez juste serait oiseau féminin. Des jambes hautes et fortes agréables à voir, un pied cambré, hanches et poitrine présentes, mais la taille douce, le visage charmeur d'un chat, de minces lèvres passées au rouge, le regard cendré. Quant à ses cheveux, ils sont tout aussi provocants, un peu sombres et sensuels»¹².

Femme fatale y figura materna a la vez, Baladine es ante todo un personaje digno de novela. Decidida a mandar a sus hijos a Berlín con su hermana Gina Trebicky, para poder vivir plenamente su relación con Rilke, Baladine se revela en las cartas como una mujer apasionada, de gran sensibilidad, que adora más al hombre que al poeta: «Por qué no debería llevar una doble vida? Una vida distinta? Me juzgas mal porque soy tan poco convencional», le escribe en marzo de 1921. Rilke, quien no tenía por costumbre convivir con sus amantes, protegía su independencia: «Si nuestra separación, amiga, fuera un error tan grande, ¿cree usted que nos habría sido impuesta? Yo, al replegarme en torno a mi trabajo, me aseguro los medios de mi más definitiva felicidad; mientras usted, por lo menos en este momento, al volverse a mirar su vida, la encuentra aglomerada de deberes medio petrificados»¹³.



Fig.3. Fotografía de Baladine Klossowska, 1906



Fig.4. Baladine Klossowska, *Retrato de Balthus* 1924, óleo sobre tela

¹² Jouve, Pierre Jean, *Le Monde désert*, París: Mercure de France, 1960, p. 40.

¹³ Carta de Rilke a Merline, carta VIII, 28 de septiembre de 1920, en Rilke, Rainer Maria, *Op.Cit.*, p. 27.

Al inicio de su relación con Baladine, Rilke se halla inmerso en una errancia perpetua; busca un lugar donde recuperar el estado de ánimo propicio para completar las *Elegías de Duino*, iniciadas en 1912. Las *Cartas a Merline* confirman la dependencia del “espacio interior” de Rilke con respecto al “lugar”, y la ascesis que necesitaba para alcanzar ese estado de “pasividad” frente al influjo de fuerzas que no consideraba de su incumbencia. Al sobrevenir el encuentro con la madre de Balthus se crea una situación ambigua: al poeta le cuesta decidirse entre su soledad en el castillo de Berg-am-Irchel y el vivir en Ginebra con ella, Balthus y Pierre. ¿Iba a entrar en contradicción el estado de apasionamiento a que se ve arrastrado con la pasividad que busca?; ¿le sustraería esta aventura el influjo que “espera”, o será precisamente a través del encuentro con otro ser como volverán a manifestarse aquellas influencias? En las *Cartas a Merline* vemos a un poeta desgarrado entre la necesidad de comunicarse y el temor de que esta comunicación degenera en un mero intercambio de tipo íntimo, cuando de lo que se trataría es de «guardar silencio y mantenerse a la escucha».

Junto a Baladine, Rilke se enfrenta a una turbulenta relación entre disposición creativa, soledad y concentración: «Cuando me inclino sobre mi conciencia, no veo en ella más que una ley, y es despiadadamente imperativa: la de encerrarse en mí mismo y terminar de un tirón esta tarea que me fue dictada en el centro del corazón. No tengo ningún derecho a cambiar el rumbo de mi voluntad antes de haber rematado mi acto de abnegación y obediencia»¹⁴. Más tarde, en 1921, consigue hacer participar a su amante de la experiencia que está tomando cuerpo en él e implicarla en la búsqueda de esa imprescindible soledad: «En ciertos momentos tu amor ha contribuido enormemente a fortalecerme, me paso días enteros reconociendo que es él a quien debo mi porvenir, a su amplitud y a su índole sublime. Pero las decisiones no se toman más que dentro de la soledad, y la mía necesito recargarla y llenarla de nuevo, tengo que supeditarla a aquellos importantes nexos a los que desde niño, ay, aspiraba infinitamente más que a cualquier dicha»¹⁵. La estancia en el castillo de Berg-am-Irchel –en el cantón de Zúrich– supondrá un esbozo de ese proceso, mientras que la estancia en el castillo de Muzot –en el cantón del Valais– encontrado y acondicionado por Baladine, provocará la coincidencia del lugar con el estado de ánimo. Será aquí donde Rilke finalmente termine las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, ambos publicados en 1923.

En cuanto a la madre de Balthus, algunos investigadores han señalado que transcurría sus días en Ginebra escribiendo y leyendo cartas de Rilke, soñando con los ojos abiertos y durmiendo. Su rol de madre se desarrollaba de manera ambigua y contradictoria, influenciado por el humor que le causaba su relación sentimental¹⁶. Balthus y Pierre, por su parte, habrían asistido a este espectáculo emotivo, que se recreaba periódicamente en una alternancia de éxtasis y de tormento, cuando su amante Rilke le mandaba regalos, y a la vez la desesperaba con su insistencia por mantener la distancia: «Me altera que me hable, como lo hace en sus dos últi-

¹⁴ Carta de Rilke a Merline, carta XIV, 16 de diciembre de 1920, Castillo de Berg-am-Irchel, en Rilke, Rainer Maria, *Op.Cit.*, p. 47.

¹⁵ Carta de Rilke a Merline, carta XXI, 22 de febrero de 1921, *Ibid.*, p. 75.

¹⁶ Varios autores coinciden en que la exaltación apasionada de Baladine durante su relación con Rilke –descrita por sus allegados como “lunática y estrambótica”, e incluso “infantil”– habría tenido un impacto psicológico en sus hijos y habría marcado su vida adulta tanto en lo personal como en lo artístico. Balthus siempre negó estas conclusiones y acusaba a estos críticos de inventar su vida. A lo largo de esta tesis doctoral se analizarán algunos de los argumentos de esta teoría. Cfr. Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, pp. 46-47; Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, pp. 44-46; Clair, Jean, “Balthus e Rilke, una infanzia”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 36.

mas cartas, de un “abismo de sufrimiento” y de su “tristeza”. Es lacerante verla sucumbir a la apatía de esa tristeza nociva que ni tan siquiera le proporciona sueños. ¿Pretende aplastarme bajo el peso de la sospecha de haber sido yo quien ha destruido en usted ese impulso joven y gozoso contra viento y marea?»¹⁷. La insólita vida que conducía Baladine –errática, desordenada y a merced de las emociones– se habría plasmado en una existencia familiar que poseía la cualidad de un sueño, y que anticiparía el desorden mental y físico de ese apartamento descrito en la novela *Les enfants terribles* (1929), de Jean Cocteau, o las atmósferas análogas que se reconocerán posteriormente en las obras de Balthus, donde niñas ensimismadas leen, duermen o sueñan en sus habitaciones. Hacia finales de 1922, Rilke criticará en más de una ocasión la inestabilidad emocional de Baladine, su falta de sensibilidad y su carácter inmaduro. Sin embargo, se hizo siempre cargo de Balthus y Pierre, ejerciendo de protector de la familia cuando ésta vivía al límite de la pobreza. Ya en la primavera de 1921, las dificultades económicas obligaron a los Klossowski a dejar Ginebra y a trasladarse a Berlín, una ciudad asediada por la inestabilidad política, la inflación y las huelgas. Aquí se quedaron hasta 1923, yendo de casa en casa, y es cuando Baladine le escribe a Rilke que su existencia es «o una pesadilla, o un sueño». También es la época en la que el poeta, en varias cartas a sus amigos, manifiesta su preocupación por el crecimiento de los niños:

«En este momento Berlín no es un lugar adecuado para los niños. Si al menos condujeran una vida regular y ordenada! Pero Madame Klossowski es todavía muy niña y está bloqueada por la situación actual de Berlín, tan extraña y hostil...Es doloroso ver que unos niños tan deliciosos y llenos de talento viven como surge, sufriendo en la alternancia de las privaciones y de los excesos de una vida desordenada»¹⁸.

«Existen innumerables dificultades que impiden a estos chicos educados en Francia de construirse un futuro sólido. Afortunadamente, el lenguaje del pequeño Balthazar es el dibujo, que es internacional. Pero su carta de antes de Navidad expresa dolor, dolor y necesidad, y también una preocupación por el futuro mitad infantil y mitad ya de adulto»¹⁹.

La correspondencia con Baladine denota el interés de Rilke por Balthus y Pierre, a los que no escatima en apoyo y consejos. También Rilke se encuentra apenado por la situación del padre Erich Klossowski, que ha reencontrado la familia en Berlín. Rilke comentará al respecto: «Atiborrado por tantas desilusiones, no hace más que fumar y toser, y el apartamento de Baladine es irreconocible, un campamento privado de cualquier orden, paz y organización. Sin la providencial ayuda de Georg (Winterthur), que consiste en una enorme suma de marcos, estarían en la miseria»²⁰. Rilke habla de Erich con pena pero con admiración, cuando

¹⁷ Carta de Rilke a Merline, carta XXII, 7 de marzo de 1921, Castillo de Berg-am-Irchel, en Rilke, Rainer Maria, *Op.Cit.*, pp. 83-84.

¹⁸ Carta de Rilke a Gudi Nölke en Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 47.

¹⁹ Carta de Rilke a la condesa Sizzo, *Ibid.*, pp. 47-48. En esta carta Rilke continúa quejándose de la condición de los niños Klossowski. En esta época Balthus no está escolarizado, e ilustra novelas chinas y maquetas para el teatro; en 1922 las presenta al Munich Staatstheater pero se las rechazan.

²⁰ Carta de Rilke a Nanny Wunderly-Volkart, 6 de diciembre de 1922, en Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 48.

A Nanny, Rilke le escribe diciéndole que ha pedido una ayuda suplementaria para los niños Klossowski a Andreas Weininger; con esta ayuda está financiando la Escuela de estudios sociales a Pierre, y así Balthus puede concentrarse en «pintar con el instinto particularmente directo de su talento subversivo».

escribe a André Gide en el intento constante de aliviar las difíciles condiciones de la familia:

«Uno de mis amigos está llegando a París; inútil presentároslo, es Klossowski, escritor de arte con un gusto muy seguro y sobre todo un pintor delicioso. Los dos hijos de Klossowski, que yo quiero muchísimo, están extremadamente dotados los dos; debido a que nacieron y se educaron en París, el padre ha hecho todo lo posible porque continuaran con su educación latina. Hasta el año pasado han seguido los cursos en Ginebra, y después las dificultades de los cambios han relegado a estos chicos a Berlín, donde no están para nada en su sitio...Proveniente de una familia polaca muy antigua, de la cual un ramo se estableció en Breslau, Erich Klossowski, desde su juventud, se ligó a París donde desarrolló todas sus convenciones sobre el arte y todas sus pasiones; entiendo como querría, por lo menos para sus hijos, asegurar una base a la cual, sin el hundimiento de un mundo, habría sido sin duda fijado por él mismo hasta el final de sus días...Si recurriera a usted, mi querido Gide, que este pequeño resumen sirva para indicaros todo el bien que podríais hacerle – tan solo por ser quienes sois»²¹.

Erich Klossowski, o el que fuera un hombre elegante, cultivado, afable y admirado por todo un círculo de grandes artistas franceses –de Marquet a Bonnard, de Derain a Roussel– sólo consiguió trabajar en el ámbito teatral hasta 1919; luego vagará entre Alemania y Suiza, hasta que en 1927 se refugia en el sud de Francia donde permanecerá hasta su muerte, en 1949. Víctima de unas circunstancias dolorosas y de la profunda crisis social en la que se hallaba Alemania y su entorno –en las que difícilmente un artista podía dar rienda suelta a su universo y proyecto estético– Erich se traslada a la francesa Sanary-sur-Mer, cerca de una pequeña colonia inglesa ligada a Aldous Huxley; aquí convive con numerosos intelectuales alemanes exiliados en París, y por ello a Sanary se le otorgó el sobrenombre de “*Montparnasse-sur-Mer*”. Gracias al apoyo financiero del que fuera su gran amigo, Julius Meier-Graefe, Erich pintará de nuevo obras inspiradas en la naturaleza, con un estilo bien definido y una paleta de colores brillantes, aunque su obra pictórica prácticamente haya desaparecido.

En julio de 1922, Baladine y sus hijos vuelven a Suiza. Balthus visita a Rilke en el castillo de Muzot donde se encuentra confinado, y junto a su madre, los tres pasan un verano «maravilloso», sobre todo «gracias a la presencia de Balthus», a juzgar por las palabras que el poeta escribe a su amiga Gulki Nolke. Pero la soledad es productiva para Rilke; estando solo en Muzot compone, en un mes, seis de sus *Elegías*, y tal vez por ello Balthus y Baladine regresan a Alemania. Aun sin deseos de ofrecer una alternativa a esta marcha, Rilke se demuestra angustiado ante la perspectiva de ese retorno a Berlín, y pide a Nolke que los acoja en su casa para evitar así los sinsabores del invierno alemán. Rilke sabía, no sólo quien era Balthus sino también lo que necesitaba; entre otras cosas, estar rodeado de otros niños de su edad para que

²¹ Carta de Rilke a André Gide, 19 de abril de 1922, Castillo de Muzot, en Rilke, Rainer Maria, *Quella segreta lentezza. Lettere a André Gide*, Pistoia: Via del Vento, 1999, pp. 12-13. La correspondencia entre Rilke y André Gide (1869-1951) inicia en 1910 y termina en 1926, poco antes de la muerte de Rilke. Su espontánea amistad surge por la frecuentación –por cuanto solcada por ambas partes de numerosos viajes, peregrinaciones y vagabundeos– de un ambiente franco-alemán común, y una élite intelectual cosmopolita del que formaban parte; a esto se añade el interés de Rilke por la cultura francesa en general y por la ciudad de París en particular.

podiera «preservar una gran parte de su inocencia, ya que una felicidad todavía natural a esa edad le impedirá de considerar las preocupaciones de los adultos como la sola cosa importante y decisiva»²².

El plan tan bien concebido por Rilke se desvanece en noviembre de 1922 cuando Baladine, en pánico por la subida de los precios del ferrocarril con destino a Alemania, decide marcharse para Berlín. Entonces Rilke le escribirá a Nolke: «Raramente he tenido tal sentimiento espantoso de dejar caer a un ser amado en el abismo, pues es lo que Berlín significa para Baladine y los niños»²³. En su biografía sobre Rilke, Ralph Freedman afirma que las preocupaciones y atenciones que Rilke demostró repetidamente, no impidieron a Baladine de probar una intensa decepción por aquel que hubiera podido evitar dicha situación. Cuando Rilke fallece y sus albaceas testamentarios recuperan su correspondencia, Baladine destruye sus propias notas y las cartas escritas entre diciembre de 1922 y mayo de 1923. Para Freedman, la profundidad de la decepción, el desespero y la rabia de ser literalmente despachada a un lugar que ella detestaba, y por un hombre que decía amarla, eran demasiado fuertes para ser conservadas²⁴.



Fig.5. Baladine Klossowska, Balthus y Rainer Maria Rilke en Beatenberg, verano de 1922

En cuanto a Balthus, todo indica que cuando realizó su primera obra *Mitsou* ya sabía lo que eran las angustias y las decepciones humanas. La pérdida de su gato, a la edad de ocho años, fue un acontecimiento que le provocó un desconsuelo que contaba con el propósito de explicar el motivo y origen de sus primeros cuadros, y la vocación obsesiva por la pintura que jamás lo abandonó. *Mitsou* trata de manera conmovedora el tema de la separación, en su sen-

²² Carta de Rainer Maria Rilke a Gudi Nolke, 31 de octubre de 1922, citada en Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 95.

²³ Carta de Rainer Maria Rilke a Gudi Nolke, 1 de diciembre de 1922, *Ibid.*, pp. 95-96.

²⁴ Freedman, Ralph, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1996, p. 327. *Life of a poet* es una biografía y una nueva promulgación de la relación difícil entre la vida de Rilke y su arte. Ralph Freedman remonta la carrera extraordinaria de Rilke, combinando las relaciones detalladas de episodios salientes de la vida agitada del poeta con una lectura muy personal del verso y la prosa que los refracta.

tido más amplio, o de lo que significa dejar la protección y la seguridad del nido para partir al descubrimiento del mundo por sí mismo. Además del divorcio de sus padres, a Balthus le tocó vivir en pocos años el desarraigo de su nativa Francia y la consiguiente pérdida de sus primeros vínculos con el entorno de personas, cosas y situaciones que le daban el sentimiento de seguridad y protección. De modo que los cuarenta dibujos sobre la desaparición de su gato permiten leer la condensación de una cadena de pérdidas que se sucedieron en un período de tiempo corto. Balthus, evocando intensamente la infancia, y a la vez la soledad y la independencia que la marcan, sabrá plasmar perfectamente la experiencia infantil de la pérdida, o ese pasaje de la aparición a la desaparición de la que tampoco se escapan los adultos. Una misma tensión que se cristaliza en la *Correspondencia* entre Rilke y Baladine, cuando se escriben sobre la evanescencia de la luz del sol, o cuando describen el degrado al que los capullos de rosa se exponen; la tensión de esas flores que se enviaron continuamente y que simbolizaron tanto el esplendor como la fragilidad de su relación.



Fig.6. Rainer Maria Rilke y Baladine Klossowska en Muzot (Suiza), años veinte



Fig.7. Baladine Klossowska
Autorretrato, 1917
lápiz sobre papel



Fig.8. Baladine Klossowska
Retrato de Rainer Maria Rilke
1920, lápiz sobre papel

2.2. Balthus existe. *Mitsou: historia de un gato*

«Rilke, su ingenuidad natural, su mirada de niño, la transparencia de su poesía y el refinamiento de su pensamiento me ayudaron en mi vocación. Estaba convencido de que la pintura sería mi camino, la senda de mi verdad. Las cuarenta estampas de *Mitsou*, mi gato perdido, prolongadas por Rilke, fueron mi ingreso en la pintura. Y mi padrino no era un poeta cualquiera...»

– Balthus²⁵

Rilke se esfuerza por animar el talento artístico de Balthus, que no dudará en calificar de excepcional e incluso genial. Las cartas que el poeta escribe a su protegido entre 1920 y 1926 demuestran el afecto y la admiración que sentía por el niño, en ese momento crucial de su existencia: «En su caso, mi querido B..., no hay nada que temer: aún tan joven como es usted, su instinto artístico me parece lo suficientemente profundo como para llevar en sí mismo un juicio inconsciente. Su invención es encantadora y su facilidad prueba claramente la riqueza de su visión interior»²⁶. Este hecho, junto a la colaboración con Rilke en la obra *Mitsou* [Mitsou: historia de un gato, 1921], son episodios célebres de la trayectoria de Balthus, que han contribuido enormemente a acrecentar la leyenda y el mito de un artista nato. Si el hermetismo se adueña del resto de las vivencias infantiles más relevantes de Balthus –para ser fiel a su doctrina de dejar que sus pinturas hablen por sí mismas– en el caso de Rilke, el pintor nunca lo escondió: el autor de *Los Cuadernos de Malte* es un mentor, un maestro y el modelo de referencia.



Fig.9. Baladine Klossowska
Retrato de Balthus con gato, 1916
acuarela sobre papel



Fig.10. Martine Franck
Balthus y su gato en Rossinière, 1999
fotografía ©Martine Franck/MagnumPhotos

²⁵ Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 91.

²⁶ Carta de Rilke a Balthus, 31 de diciembre de 1920, Castillo de Berg-am-Irchel, en Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, pp. 121-122.

Con la desaparición de su gato Mitsou, y para superar la pena que lo agobiaba, Balthus realizó cuarenta dibujos a tinta china que cuentan la historia, y que serán publicados en 1921 junto a un texto de Rainer Maria Rilke. El poeta entabla en el texto de *Mitsou* un diálogo con el Balthus niño, usando un tono paternal e impregnado de sabiduría. Interpretando la historia dibujada por el artista y apelando a las licencias poéticas de un escritor, Rilke le recuerda el carácter misteriosamente apático de los gatos, y le constata la imposibilidad de controlar y retener lo que se ama; el destino del gato maravillosamente dibujado hace eco, bajo una forma amplificadora, a la condición humana.

La primera escena de *Mitsou* nos muestra como el niño Balthus encuentra un gato en un banco del parque, descubrimiento al que sabe asociar la excitación y el miedo. Balthus ha situado la acción en un contexto encantador, tomándose libertades en la idealización de los ambientes: las ilustraciones dan la impresión de que es hijo único, con los dos padres juntos, y que vive en una gran casa, con sirvienta y jardín. Las seis primeras ilustraciones se desarrollan en el exterior, y recuerdan el repertorio urbano de la pintura y la fotografía de esos años: la plaza con las tiendas, el parque, los muros de la ciudad...A partir del octavo dibujo, Balthus elige los interiores, y crea toda una *mise en place* en la que sabe aprovechar las posibilidades poéticas de un espacio privado e íntimo. En realidad, el decorado es la casa ginebrina del famoso director de orquesta Ernest Ansermet (1883-1969), quien había acogido a los Klossowski desde 1918. En la imagen siguiente, el niño tras hacerse con el gato, lo presenta a dos damas, a su madre y a una criada; las demás escenas muestran varias aventuras domésticas y a Mitsou gozando de la buena vida, hasta el momento de su trágica desaparición.

Balthus ha descrito las escenas con éxito, convirtiéndolas en una historia plausible. Los espacios tienen profundidad, los papeles pintados y el parquet parecen reales y los niveles del jardín están perfectamente orientados. No hay nada forzado en los dibujos pues las imágenes han sido ejecutadas con frescura, y los toques de lápiz son enérgicos y contrastados. El gato a veces parece rígido como una estatua y otras veces dócil, o captado en plena acción; según si están sentados o de pie, los humanos que lo rodean parecen inquietos, divertidos, relajados o asombrados. En cuanto a la serie de acontecimientos y los cambios de humor, todo está evocado con pocos trazos, aunque con un gesto expresivo y preciso. Ciertos detalles establecen una tipología de personajes: las mujeres, por ejemplo, con sus sombreros y sus bolsos, muestran todos los signos de su condición burguesa; el niño se agacha o se estira con esa indolencia típica de los niños²⁷. En los últimos dibujos observamos que, cuando reina la calma en casa, el niño parece tomado por una fatal premonición; tras una escena de felicidad ante el árbol de Navidad, con Balthus rodeado por sus padres y su niñera, acontece la desaparición del gato. Muerto de angustia, el niño busca al gato debajo de la cama, y luego con una vela, en el sótano y el jardín. La imagen final lo muestra secándose las lágrimas, desconsolado.

²⁷ Esta capacidad de capturar ciertas actitudes infantiles y de articular las posturas físicas y psicológicas de los niños, que Balthus demuestra ya en *Mitsou*, permanecerá como un rasgo característico de su pintura que se analizará detenidamente a lo largo de este trabajo.









Fig.11. Balthus, *Mitsou: historia de un gato*, 1921, cuarenta ilustraciones a tinta china sobre papel

La obra *Mitsou* destaca principalmente por su ejecución gráfica y gran dominio del tiempo de la historia, así como por su sentido del detalle y la perspectiva, de la forma y el drama. Varios especialistas de la obra balthusiana han señalado posibles influencias estilísticas en esta “pequeña gran obra” del arte del grabado que es *Mitsou*; se evoca el estilo de las xilografías de la época, en la tradición del suizo Félix Vallotton²⁸ (1865-1925), y de sus publicaciones en *La Revue Blanche*, mas sobre todo ese trazo primitivo y expresionista que define la obra de Frans Maseerel²⁹(1889-1972), ilustrador belga y destacado pacifista, que engrandeció técnicas como el grabado en madera o la xilografía, aprendidas en París a principios de siglo.



Fig.12. Frans Masereel, *La ciudad*, 1925 grabado en madera



Fig.13. Félix Vallotton, *Intimités*, 1897-1898, xilografía

²⁸ Para la influencia en la obra de Balthus del artista Félix Vallotton: Cfr., Monnier, Virgine, *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 160; Davenport, Guy, *Cuaderno de Balthus*, México: Libros del Umbral, 2005, p. 17; Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, pp. 65-66.

²⁹ Para la influencia del grabado de Frans Masereel en *Mitsou*: Cfr., Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 61; Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, pp. 12-13.

Frans Masereel vivía exiliado en Ginebra desde 1915, y era gran amigo tanto de Baladine como de los amigos más próximos a los Klossowski, como Rainer Maria Rilke y Pierre Jean Jouve. Por ello, y según Jean Clair, Balthus pudo haber visto las xilografías que hizo Masereel para la novela de Pierre Jean Jouve, *Hôtel-Dieu, récits d'hôpital en 1915*, publicada en 1918; o tal vez, incluso ya desde 1917, podría haberse familiarizado con las contribuciones de Masereel en la revista pacifista *La Feuille*, cuyos dibujos eran generalmente muy espontáneos, casi como esbozos, y en los que la expresividad era más importante que la belleza de la forma. Masereel fue el precursor de la novela gráfica sin texto –la novela en imágenes– que realiza con grabados en madera, y que beben de las fuentes temáticas y estéticas del expresionismo, repletas de angustia, soledad, miseria, rebelión, violencia, sexo y muerte. Por regla general, los libros de imágenes de Masereel se componían a razón de una obra por página, como fotogramas si se van pasando a toda velocidad; una técnica que Balthus adopta también para *Mitsou*, y que nos lleva a una clara influencia del cine mudo expresionista. Entonces, resulta interesante subrayar que el primer imitador de Masereel fue Balthus, seguido por Max Ernst en *La femme 100 têtes* (1929), y *Una semana de bonté* (1933).

Aunque Rilke fuera testigo de las virtudes artísticas e intelectuales de toda la familia Klossowski, el encuentro con la pintura incipiente de Balthus instaura ese momento en el que se cruzan ambas trayectorias artísticas. La historia que cuenta Balthus en *Mitsou* es suficientemente evocadora de la situación creativa de Rilke, quien por entonces vivía a la espera de ver resurgir su arrebatado poético; el poeta se siente estéril y escribe en la «pura pérdida», con el intento de facilitarse a sí mismo esa disponibilidad esencial para lo que sabía, tenía que encontrar. Esa hermosa y prematura serie de dibujos a tinta, que toman como motivo una vivencia infantil cargada de candidez y tristeza –la pérdida del gato encontrado– suscita en Rilke la idea de publicarlo, y de honrarlo con un singularísimo prefacio que escribe en noviembre de 1920, desde el castillo zurigués de Berg-am-Irchel: «Rilke reconoce en *Mitsou* su misma situación y contribuye, por amistad a una alma gemela, a transformar el relato visual en una narración, lo anecdótico en una verdadera historia. Los índices psicológicos que aportan a la obra su verdadera tensión, y que Balthus alcanza con su estilo primitivo, permiten a Rilke de desarrollar en profundidad los temas del relato y sus logros. Balthus por su parte, y con su estilo primitivo, alcanza a evocar la vida cotidiana y responde con intensidad al drama, interno y externo, de los acontecimientos ordinarios»³⁰. La potencialidad del pequeño artista también la atestigua una carta de 1922, en la que el editor Kurt Wolff le escribe a Rilke: «La habilidad del chico para trasladar sus sentimientos a la expresión gráfica es asombrosa, e incluso aterradora»³¹.

Mitsou se publicó durante el verano de 1921, en las imprentas de la editorial Rotapfel-Verlag de Zúrich. Por consejo de Rilke, el libro fue firmado no como Balthazar sino como Baltusz, el nombre de pila del niño. Se confeccionó un volumen elegante –de 18 x 23 cm, sobre papel avorio– en el que cada dibujo fue impreso en una página. Balthus dibujó a mano la portada, y el título en letras mayúsculas decía: *MITSOU, QUARANTE IMAGES PAR BALTUSZ*, con *PRÉFACE DE RAINER MARIA RILKE*, en letras más pequeñas³².

³⁰ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 34.

³¹ Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 13.

³² El prefacio de Rilke lleva la dedicatoria: “À mon cher Arsène Davitcho B.K”. Según Fox Weber este nombre forma parte de las primeras identidades imaginarias de Balthus, y corresponde al espíritu de juego de Rilke. Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 60.

Leemos las intenciones de Rilke para *Mitsou*, cuando le escribe a Balthus sobre el contrato y el prefacio del libro:



Fig.14. Portada *Mitsou: cuarenta imágenes de Balthus*, 1921

«Ya que, según las leyes, mi muy querido B..., vive aún usted más o menos en el cielo, allí donde ningún compromiso mundano le podría alcanzar, debo cargar sobre mis hombros el peso enorme de este auténtico contrato [...] Tomémoslo pues en serio y erijamos todo lo bien que sepamos ese monumento público a Mitsou, el cual, al desaparecer, no pedía tanto [...] Mi contribución a su obra ha de ser demasiado pequeña como para atribuirme yo ese papel preponderante que no he de asumir sino debido a las convenciones del contrato: su parte en esta obra sólo fue de trabajo y esfuerzo; la mía será pequeña y sólo de placer [...] Encargaré a nuestro editor que le reenvíe el manuscrito para que pueda añadir a su gusto el dibujo que falta y la cubierta. Y justo en este estado definitivo quisiera yo recuperarlo para tenerlo ante mis ojos, mientras me ocupo del prefacio»³³.

El prefacio a *Mitsou* constituye el primer texto de Rilke publicado en francés, un idioma que a pesar de dominar no es su lengua materna³⁴. Este hecho demostraría que la escritura del prefacio no se trató para Rilke de un trabajo cualquiera, y menos todavía, como podría parecer, de un texto de circunstancias en el que el genio del poeta se supedita a las conyunturas externas de su vida amorosa³⁵. Especialistas de esta obra como Marc Launay, afirman que el mismísimo Rilke vaciló a la hora de escoger el *leitmotiv* de su texto³⁶. Según Juan Andrés García Román, en cambio, el poeta sabía muy bien de qué quería hablar, pues *Mitsou* se correspondía con su propia preocupación y poética del momento; hablar de la muerte y la

³³ Carta de Rilke a Balthus, 24 de noviembre de 1920, Castillo de Berg-am-Irchel, en Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, pp. 117-118.

³⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 59-60. Rilke quiere escribir el prefacio en francés, pero el resultado no le satisface. Envía el texto al editor Vildrac en París y le implora por carta más que una simple relectura, diciéndole que este proyecto es para Balthus. La corrección de Vildrac no convence a Rilke, quien le dice a Baladine que destruye el ritmo y que Vildrac quiere remplazar frases claves por banalidades. El poeta pide ayuda a Baladine y a sus hijos para que controlen el texto. En una carta dirigida a Carl Burckhardt, historiador y diplomático helvético, Rilke decide superar las barreras impuestas por el idioma adoptado.

³⁵ Sobre la significación que el poeta acordó a su prefacio, Jean Rodolphe von Salis, el biógrafo que conoció personalmente a Rilke, considera que la relación con la madre de Balthus, Baladine, le aportó una nueva claridad de espíritu, y que restauró la calma que le permitió volver a escribir. En este escenario, el prefacio a *Mitsou* sería un regalo de amor que el poeta le concede. El mismo Fox Weber, escribe que en el curso de una conversación con Balthus, éste le dijo que su madre ayudó al poeta en su trabajo, en Nicholas Fox Weber, *Op.Cit.*, p. 58.

La correspondencia del poeta con Merline apoya la teoría de los que consideran que Rilke ve en *Mitsou* una obra de pleno derecho; el prefacio no es, a los ojos de Rilke, «*ni une distraction malvenue, ni un ébauche malheureuse, pas davantage un pis-aller, voire une tentation de se dérober à l'épreuve majeure*». Véase De Launay, Marc, “Perdre ce qu'on ignore”, en *Balthus/Rilke: L'èttres à un jeune peintre, suivi de Mitsou*, París: Michel Archimbaud, 1998, p. 10.

³⁶ De Launay, Marc, *Balthus/Rilke: L'èttres à un jeune peintre, suivi de Mitsou*, París: Michel Archimbaud, 1998, p. 12.

pérdida como umbral del ser, de la infancia y de todo lo que acerca lo manifestado a ese «Ángel de lo invisible» –lo no creado, lo entrevisto– que son las mismas problemáticas que aparecen en *Las Elegías* y los *Sonetos*, y aun cuando el poeta fuera consciente de estar escribiendo el prólogo de una historia infantil³⁷. Esta teoría la confirma el mismo Rilke, cuando orgulloso, le revela a su confidente Lou Andreas-Salomé que al componer el prefacio, «todas mis ideas han sido traducidas en mi espíritu»³⁸. Rilke desarrolla un texto sutil, de una complejidad muy bien disimulada, absteniéndose de todo juicio estético sobre la esencia de la publicación, como serían los dibujos de Balthus. Desde la primera reflexión del prefacio, un cierto efecto de extrañeza recorre los varios pasajes que hablan sobre la condición de los gatos, y lo que atañe a su naturaleza existencial: «Quién conoce a los gatos. Admitiré que su existencia nunca fue para mí más que una arriesgada hipótesis»³⁹. El poeta, tras resumir la historia de las imágenes del libro, se concentra en el momento de la pérdida del gato:

«Primero mira debajo de la cama: nada. ¿No os parece valiente bajar al sótano completamente solo con una vela en la mano? Una vela que lleva por todos lados como símbolo de la búsqueda: por el jardín, por la calle. Y nada. Mirad su figura: ¿quién lo ha abandonado?, ¿un gato?. Encontrar un gato...eso es inaudito. Porque el gato – y hasta aquí estamos todos de acuerdo– nunca entra de lleno nuestra vida; en el momento en que os creéis que os pertenece del todo, el gato se queda un poco fuera. Y así será siempre: La vida + un gato, lo cual –os lo aseguro– suma una cifra enorme»⁴⁰.

El gato que nos presenta el poeta es un ser que se mantiene en los confines de la realidad o de la existencia, siendo, por otra parte, un animal muy capaz de encarnar por sí mismo construcciones simbólicas complejas; Rilke se pregunta si realmente se conoce a los gatos, y si el hombre «¿ha vivido alguna vez en el tiempo de los gatos? Lo dudo». La presencia del gato encarna siempre un enigma, y el misterio de su desaparición es tan grande como el de su aparición; también Baudelaire le preguntó a Manet, a propósito de *Olympia*, si el gato del cuadro lo era verdaderamente. El gato al que piensa Rilke –un ser superior, accesible sólo si él decide serlo– no se deja poseer, y como el gato de Baudelaire, debe dejarnos para desvelar así su auténtica naturaleza, o mejor dicho, nuestra auténtica naturaleza: «Perder un gato...No; eso no está permitido. Nadie ha perdido nunca un gato. ¿De verdad se puede perder un gato, un ser vivo, una vida? Pero perder una vida significa morir. Encontrar, perder...¿Habéis pensado bien en lo que supone la pérdida?»⁴¹.

Si como afirma el poeta, «la esencia misma del ser humano es la trascendencia», Balthus debe comprender que la desaparición parece preferible a la búsqueda de un objeto inaccesible: «La pérdida, pues, por muy cruel que quiera ser, nada puede contra la posesión. La delimita, si se quiere, la consolida; en el fondo no es más que una segunda adquisición, pero interior ya, y mucho más intensa»⁴². Es negando la pérdida de un gato que Rilke logra afirmar la existencia

³⁷ García Román, Juan Andrés, “De lo visible a lo invisible”, en *Balthus/Rilke: Mitsou, historia de un gato, seguido de Cartas a un joven pintor*, Artemisa, 2007, pp. 15-16.

³⁸ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 60.

³⁹ Balthus/Rilke: *Mitsou, historia de un gato, seguido de Cartas a un joven pintor*, Artemisa, 2007, p. 27.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴² *Idem.*, p. 31.

propia de Balthus: «Para aquellos que hayan de verte siempre envuelto en lágrimas, como al final de tu trabajo, y precisamente para ellos, he compuesto yo la primera parte, un poco fantásica, de este prefacio. Para poder decir al final: «Tranquilizaos. Existo. Balthus existe. Nuestro mundo es muy sólido. No hay gatos»⁴³.

Si el joven artista lloraba a su gato perdido, en un autorretrato donde se muestra vulnerable e impotente ante el fatal acontecimiento, ésta será la primera y la última vez que Balthus ofrezca al mundo su rostro alterado y desprovisto. El Balthus adulto crecerá aceptando la desaparición o mejor dicho, se la adjuntará, abandonando tanto a los personajes de sus obras como a sus espectadores en la “expectativa”. Será el tránsito entre la realidad y los sueños aquello que interesará al artista Balthus, pues como ya declaró Rilke: «Balthus restará en su sueño y transformará toda realidad para satisfacer sus necesidades creativas»⁴⁴. Y es precisamente en el prefacio de *Mitsou* donde el poeta expresa una cuestión esencial, que Balthus ilustrará perfectamente en su pintura: no hay presencia real mas que en la ausencia de aquello que se da pero que no se deja atrapar.

Descubrir y perder son los dos polos instantáneos que desde la primera obra de Balthus, marcarán su desarrollo; y puede que de manera profunda, estructuren en él las relaciones enigmáticas que se establecerán más tarde en su pintura, sobre la visión y lo que hay siempre en ella de inalcanzable, en una crisis indefinidamente en vías de desentrañarse. La desaparición es la condición de la aparición, la ausencia –apunta Marc de Launay– es la condición de esa «erotización de la inminencia», que es la esencia misma de la irrupción como de la desaparición; en cuanto a *Mitsou*, el gato negro hecho a tinta es «el punto ciego de la representación, y estrictamente hablando, el punto de vista de la imaginación creativa»⁴⁵.

A la mirada del gato Rilke confrontará la mirada del artista: «Tú lo has sentido, Balthus; no pudiendo ver a *Mitsou*, has empezado sin embargo a verlo más claramente»⁴⁶. Estamos pues frente a ese abismo entre el ser y el parecer, o ese lugar donde se originan las imágenes. Rilke sugiere que ninguna cosa es en realidad ella misma: el gato negro está llamado a romper con el orden cotidiano, y opera la disolución y luego la mortificación, de nuestra mirada. Y «aquel gato que se libra de todo embargo visual, negándonos como sujeto que mira, engulle nuestra mirada, y niega nuestra existencia»⁴⁷. Porque los gatos existen para mostrar a los hombres –y a los niños– que las cosas no son lo que parecen, que a su contacto lo carnal se vuelve transitable e incorpóreo. Lo que existe también puede ser inexistente, un sueño, una fantasía, o tal vez el sueño de la invisibilidad, que se manifiesta ante la mirada de las cosas, ante su capacidad de encantamiento: «¿Acaso alguna vez se ha podido asegurar que un gato se dignó a ceder un hueco en el fondo de su retina a nuestra imagen fútil? Tal vez fijan su mirada en nosotros tan sólo para objetarnos el mágico desdén de sus pupilas, que aparentan estar ya satisfechas para siempre»⁴⁸.

⁴³ Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, p. 32.

⁴⁴ Carta de Rilke a Merline, carta XXII, 7 de marzo de 1921, Castillo de Berg-am-Irschel, en Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline (1919-1922)*, *Op.Cit.*, p. 87.

⁴⁵ De Launay, Marc, *Op.Cit.*, pp. 15-16.

⁴⁶ Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, p. 32.

⁴⁷ Winkelvoss, Karine, *Rilke. La pensée des yeux*, París: Publications de l'Institut Allemand, 2004, p. 299.

⁴⁸ Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, p. 28.

Al final de *Mitsou*, tres imágenes muestran al joven Balthus a oscuras, sosteniendo una vela, ocupado en la búsqueda desesperada del gato. En el prefacio se describe este momento significativo, pues es en el intento del niño por traspasar la oscuridad, donde Rilke evoca nuestra propia voluntad y dificultad por ver y comprender. Los dibujos de *Mitsou*, mostrando al niño con la vela, representan tanto el duelo como el descubrimiento. Para Rilke y Balthus son emblemas de la pérdida y la soledad y a la vez, un tentativo de “hacer la luz” en ese lugar de salvación y de redención de la pérdida que es el arte. Estas estampas son también una clara premonición de la mirada que Balthus lanzará al mundo –y al arte– desde su tierna infancia; una mirada que trata de aprisionar lo indomable, y su tentativo de fijar la belleza fugitiva de los seres y las cosas en su lucha psicológica contra el tiempo: «La pintura de Balthus se encarga de la inmovilidad, la permanencia de lo visible y la imprecisión de ver»⁴⁹. O como decía su gran amigo Albert Camus: «El objetivo del arte de Balthus es dar una permanencia a aquello que desaparece rápidamente»⁵⁰. A través de los cuarenta dibujos de *Mitsou*, Rilke coincide con su joven colaborador: «La certeza no existe. Pero creando, existimos. Y sobre todo, «Balthus existe».



Fig.15. Balthus a principios de los años veinte, fotografía

⁴⁹ Le Bot, Marc, “À seulement regarder les images”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 304.

⁵⁰ Camus, Albert, “Nageur patient...”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 76.

2.3. El «Crac» y «lo Abierto»: el tránsito de lo visible a lo invisible

«Hace muchos años conocí a un escritor inglés, Mr. Blackwood, que en una de sus novelas aventura una hipótesis muy seductora; pretende que en la medianoche se produce siempre una hendidura minúscula entre el día que se acaba y aquel que comienza y que si una persona hábil se las arreglara para deslizarse dentro de esa hendidura saldría del tiempo y se encontraría en un reino independiente de todas las mudanzas que nosotros soportamos; en ese lugar se encuentran reunidas todas las cosas que hemos perdido (Mitsou, por ejemplo, los muñecos rotos de los niños, etc.). Mr. Blackwood, si no me equivoco, da a esta hendidura nocturna y secreta el nombre de «Crac». Le aconsejo de no desaparecer en ella, sino contemplar tal lugar tan sólo durante el sueño. Su aniversario –estoy seguro– se encuentra muy cerca de allí, lo encontraréis a la primera, y es posible que tenga la oportunidad de entrever algunos otros esplendores más»

– Rainer Maria Rilke a Balthus⁵¹

La evanescencia de la fecha de nacimiento de Balthus era para Rilke muy significativa. Los aniversarios bisiestos del niño –el 29 de febrero– obsesionaron al poeta, pues a sus ojos Balthus entra en la vida por un «Crac» misterioso en el tiempo, o circunstancia que lo designa como un ser excepcional que vive en una situación privilegiada: «Este cumpleaños discreto y que la mayor parte del tiempo habita una especie de más allá le da derecho ciertamente sobre muchas cosas desconocidas aquí. Le deseo, mi querido B..., que sea capaz de aclimatar alguna de ellas a nuestra tierra, para que crezcan en ella a pesar de las dificultades de nuestras estaciones inciertas»⁵².

Para el biógrafo de Balthus, Nicholas Fox Weber⁵³, Rilke adivina las necesidades del pequeño artista y comprende que la alteración de la realidad cotidiana le es indispensable para su supervivencia emocional. La relación sentimental entre el poeta y su madre, su propia relación con Rilke y el amor y aprobación que éste le profesaba, y el nacimiento de su talento artístico, dejaron una huella durable en Balthus, y convirtieron su preadolescencia en una época extraordinaria, alejada de las normas y las convenciones. Balthus sentía el poder de hacer todo lo que quería, pero a la vez era extremadamente frágil y vulnerable. Según Fox Weber, Rilke

⁵¹ Carta de Rilke a Balthus, finales de febrero de 1921, Castillo de Berg-am-Irchel, en Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, pp. 125-126.

⁵² *Ibid.*, p. 126.

⁵³ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003. Ésta es la única biografía de Balthus, fruto de las investigaciones y las conversaciones de Fox Weber con el artista, cuya interpretación de la obra balthusiana se desarrolla bajo una perspectiva de tipo psicoanalítico. Citamos otras publicaciones destacadas, basadas en entrevistas con el artista, donde se repasan sus pasajes biográficos: Costantini, Costanzo, *L'enigma Balthus. Conversazioni con il pittore più affascinante del nostro tempo*, Roma: Gremese, 1996 y *Balthus à contre-courant: entretiens avec Costanzo Costantini*, Montricher: Noir sur blanc, 2001; Jaunin, François, *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1999; Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002.

percibe esta dualidad al detectar la angustia que emana de las imágenes finales de *Mitsou*, donde Balthus experimenta la conciencia de la pérdida: «En la obra *Mitsou* lo inaccesible y lo imperceptible fueron un *leitmotiv* para ambos. Hacía falta aceptar –y no superar– el va y viene de seres e ideas, la incerteza de todas las cosas, la inestabilidad de la dependencia»⁵⁴.

La pérdida del gato sólo sería una anécdota marginal en la vida del pintor si no fuera porque en muchas de sus pinturas los gatos ocupan un lugar destacado en la composición: son figuras idealizadas y portentosas que impone “la memoria interior”. Gatos vigilantes, gatos fascinantes, gatos juguetones, gatos indiferentes, gatos que comen, gatos que observan niñas de senos incipientes o Balthus con cabeza de gato... Los felinos habitaron la psiquis de Balthus y su figura se postergó como símbolo del recuerdo de una infancia feliz pero también, deducimos de las palabras de Rilke, como representación del riesgo de querer algo con la posibilidad permanente de perderlo. El mismo Balthus admitiría que lo que sobrevivió en él de esa época fue un sentimiento de ausencia, de temor al desarraigo y la impresión de que todo pasa: «A menudo he pensado que mi infancia, nutrida con el humus del destierro, no sólo a los avatares de la historia, sino también a la separación de mis padres, indujo la elección de mis lugares, abiertos, como decía Rilke, a «lo Abierto»⁵⁵. Y lo Abierto para Rilke es todo aquello que no obstaculiza, que no tiene límites, o el ámbito de la totalidad ajeno a la distinción entre el aparecer y el desaparecer, el poseer y el perder. Y llegado el caso de que ocurriera perder algo, sólo queda recuperarlo en la memoria para olvidarlo o hacerlo eterno en la pintura para conservarlo.



Fig.16. El castillo de Muzot (cantón suizo del Valais) en la época de Rilke, 1923

⁵⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 100.

⁵⁵ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 134.

En invierno de 1922, Rilke se recluye en el castillo de Muzot⁵⁶, donde escribirá las últimas *Elegías de Duino* (1923), y los *Sonetos a Orfeo* (1923), obras que señalan el punto culminante de su vida creativa. Aunque este proyecto fuera su objetivo prioritario, el poeta no abandona a su protegido, y durante los años de exilio y de idas y venidas de país en país que Balthus sufre, el artista gozará sin embargo del apoyo, la confianza y admiración de Rilke. Gracias a *Mitsou* y a las enseñanzas de su mentor, el artista aprende que el mundo del sueño es real como cualquier otro, y que no existe una verdad accesible. El denominado «Crac», o la hendidura que supone «la entrada en el país de las maravillas, donde tiene lugar el misterio abrupto, hosco, inesperado de las cosas y los seres», refleja el deseo poético y espiritual de Rilke de convocar a Balthus «en el lugar de la abertura por donde en mis años de formación debía pasar para llegar a la verdadera realidad»⁵⁷.

Las ideas heredadas de Rilke tendrán una importancia fundamental en la estética balthusiana, donde la inspiración visionaria –pretendidamente intuitiva– de realidades trascendentes, se conjuga con la intelectualización de las emociones. Balthus integrará en su identidad ese tono excesivamente pasional y la impresión de ser reconocido en su diferencia, y como señala la profesora y crítica Estrella de Diego, el pintor cultivará «los deleites irrefutables que siempre conllevan los márgenes, las paradojas. No parecerse a nadie»⁵⁸. Sin duda, una de las lecciones más valiosas que le enseñaría su maestro y amigo Rilke fue la de elegir el margen como lugar estrecho y privilegiado donde vivir la vida y la creación. Gracias a Rilke –«un hombre desposeído, al margen, que encontró consuelo en la desterritorialización»⁵⁹– el arte se convierte para Balthus en una especie de “travesía”, en una labor de tránsito que pueda ofrecer algo trascendente desde la experiencia de la pérdida; ¿y no es ésta precisamente, la misma labor de Orfeo, símbolo del artista? *Mitsou* es contemporáneo de los *Sonetos a Orfeo* y «es en sí mismo una versión del mito, que siempre ha representando para la literatura un territorio conflictivo y fronterizo, mediante el cual la muerte es transfigurada en el lugar de mayor y más intensa fertilidad creativa, a la par que se la interroga, se la combate, se la relativiza y hasta se la vence»⁶⁰.

En su prefacio a *Mitsou*, Rilke da la vuelta a la historia de la pérdida del gato, convirtiendo la vivencia infantil de Balthus en una metáfora de la operación realizada por la figura del Ángel de las *Elegías*: transformar lo visible en invisible, lo intrascendente en trascendente, lo mortal en inmortal⁶¹. Porque para el poeta, la manera de ascender a los espacios míticos de lo Abierto es entrando en el cambio, la transmutación, o un tránsito del que hablará Balthus en su pintura: «lo Abierto es el doble reino de la existencia pura e indestructible, donde los muertos y los

⁵⁶ Fox Weber habla de la pasión que Balthus desarrolló por residencias de este tipo, que definían su estilo aristocrático y el gusto por la soledad que Rilke le inculcó. En los años cincuenta el pintor vive en un castillo en ruinas en Chassy (Francia), en los años setenta en la Villa Médicis de Roma y en un castillo del siglo XIII en Viterbo; finalmente, en el Gran Chalet de Rossinière. El castillo de Muzot, en el Valais, era una construcción del siglo XIII, y de cuya restauración y acondicionamiento se ocupará la madre de Balthus. Rilke, por la devaluación del marco alemán, no podía cubrir el alquiler y fue Werner Reinhardt Winterthur quien se encargó de pagar sus gastos. Balthus, con su madre o solo, pasará algunas temporadas en Muzot junto a Rilke.

⁵⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 79 y 82.

⁵⁸ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa” en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 179.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁰ Davenport, Guy, *Cuaderno de Balthus*, México: Umbral, p. 88.

⁶¹ Véase Ferreiro, Jaime, “Paisaje y poesía en la obra de Rainer Maria Rilke”, en *Rainer Maria Rilke. Nueva antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

vivos comunican entre ellos en un espacio transfigurado –un espacio órfico– y a través de una duración intemporal aunque no inmóvil»⁶². Esta valiosa lección por parte de su héroe artístico y moral, y por aquel entonces la más concreta de sus figuras parentales, animó las ideas que dominarían el pensamiento del pintor en su lucha por realizar una obra profundamente ligada a su tiempo, pero con una perfección que no fuera de ningún tiempo, sino del ideal clásico del arte.

«Rilke me abrió los caminos nocturnos, me inculcó la afición a los paisajes estrechos por donde te deslizas para llegar al Abierto. Pronto comprendí que hay que rehacerlo todo para inventar, rehacerlo en el sentido de que hay que volver a encontrarlo todo en el pasado, inventar en el sentido de inaugurar, de mirarlo con otros ojos, inocentes. Confusamente notaba que se me exigía algo inmenso y noble, sumamente ambicioso, que no podía darme ninguna academia, escuela o tendencia moderna. Me acerqué a la pintura con esa actitud, de juventud y sinceridad, a sabiendas de que no iba a encontrar solo alegría y felicidad sino también duda, angustia y asunción dolorosa»⁶³.

Rilke transmite a Balthus su concepción del arte, que percibe como casi un sacerdocio; una actividad independiente y ritual que debe reunir todas las fuerzas de la invención y del amor, con un esfuerzo lleno de modestia. Y cuando afirma que «el sueño de los poetas es saber y adivinar muchas cosas sobre los adolescentes», Rilke se hace también responsable de que la primera adolescencia sea el período de la existencia sobre el que Balthus se fijará para siempre. Desde *Mitsou*, el tema central de la obra balthusiana ha sido el tránsito de la infancia a la pubertad, o ese momento de transición donde se concentran esperanzas e inquietudes; el niño maravillado de las primeras imágenes y el niño desamparado de la última imagen de *Mitsou* se reencuentran en filigrana en toda una obra que refleja, como pocas, esa etapa de latencia, donde la intensidad de las emociones se iguala a la de las incertidumbres.

La poesía rilkeana –en su capacidad por captar «lo Abierto»– y la potencia creativa de la infancia –tal y como se descubre en los *Cuadernos de Malte*, los *Sonetos a Orfeo* y las *Elegías de Duino*– se trasladan a las primeras obras maestras de Balthus realizadas ya en los años treinta: las niñas soñadoras con su aire de distanciamiento, la desnudez de unos cuerpos aún inciertos de sí mismos, la lasitud de los niños en la «*Kinderstube*», ocupados en leer y soñar. Todo un mundo íntimo y encantado, donde el equilibrio ilusorio y la carga visual crean la tensión de la obra. Balthus evoca esa latencia de la adolescencia, la lenta maduración de las formas, y ese pasaje o «Crac» –en el que lo convocaba Rilke– hacia lo adulto; también sus ritos extraños y confusos, el descubrimiento de la carne y de sus emociones, los juegos de máscaras y travestimientos, y quizás, tal vez, el aprendizaje todavía confuso, de la muerte. Dichos acontecimientos tienen más de imaginado que de real, pero es en la imagen de la pintura sin tiempo donde pueden sobrevivir eternamente; ante ellos, tenemos la impresión de que el tiempo se ha detenido, gracias al modo en que Balthus los recompone en el lienzo, con la nostalgia por aquel período de la infancia que en su memoria no parece tener límites.

⁶² Badia, Alfred, prefacio a *Rainer Maria Rilke. Els Sonets a Orfeu*, Barcelona: del Mall, 1980, pp. 10-11.

⁶³ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 199-200.

La infancia es esa fase capital a la que Balthus no cesará de volver como a un mito del origen. Y dicha infancia, señala Didi-Huberman, tampoco fue para Rilke la juventud, sino más bien la antigüedad; hablar del arte en poesía era para el poeta hablar de «un recuerdo de infancia, más viejo que nosotros mismos y que nuestras propias infancias». Así lo pronunciaba en su conferencia sobre Rodin, en 1907: «He venido a ustedes para recordarles su propia infancia. No la suya, sino más bien todo lo que alguna vez fue infancia, pues debe ser posible despertar recuerdos que no son suyos, recuerdos que son más viejos que ustedes. Como poeta debo buscar la manera de restaurar conexiones y renovar relaciones que sucedieron mucho antes que ustedes»⁶⁴. En efecto, infancia y preadolescencia son una edad especialmente aporética, en la que nada se ha detenido todavía y en la que todo es posible aún; una edad del “pasaje” –y de la angustia que eso conlleva– y de las metamorfosis; una crisis de identidad en la que el ser (la etimología del término lo expresa), se alimenta todavía de sustancias cambiantes. La pintura de Balthus expresa justamente este pasaje, es la de todo pasaje –en sentido espacial y temporal– y una obra como *Le Passage du Commerce-Saint-André*, que Balthus pintará a principios de los años cincuenta es, en este sentido, paradigmática; dicho cuadro fijará, en toda su ambigüedad, lo que debería ser transitorio y servir sólo de transición. En este pasaje pasan, “sin pasar”, seres de todas las edades, orientados en direcciones opuestas, unos vueltos hacia el pasado y otros hacia el futuro. Aunque serán las adolescentes de Balthus quienes mejor encarnarán, según Sarah Kofman⁶⁵, este tránsito crítico especialmente extraño e inquietante que acontece en el *pasaje*.



Fig.17. Balthus
Desnudo dormido
1980, caseína y témpera
sobre tela



Fig.18. Sally Mann
Black Eye, 1991
fotografía ©Sally Mann

Para el poeta Rilke el arte, como la infancia, «es el no saber que el mundo ya existe, sino hacer uno. No es destruir lo que uno encuentra, sino simplemente no encontrar nada de acabado. Sólo posibilidades. Sólo deseos»⁶⁶. Antes que él, Charles Baudelaire ya escribió con

⁶⁴ Rilke, Rainer Maria, “El caminante” en *Rodin*, Parkstone International, 2011, p. 93.

⁶⁵ Kofman, Sarah, “Balthus o la pausa”, en *La Melancolía en el arte*, Montevideo: Trilce, 1995, p. 87.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

vehemencia sobre el niño, como prototipo del pintor y el poeta de talento, quien ya no es más un ejemplo de la libre imaginación –como lo fuera para los románticos– sino una criatura que al abrir los ojos al mundo, descubre y recuerda las apariencias de las cosas con una intensidad de sentimiento realmente incomparable. La infancia –como período de iniciación, donde lo maravilloso aún parece tener cabida– está asociada al movimiento de los instintos y a la pureza de la mirada; la infancia posee un poder de perforación de la imaginación para la que la realidad cotidiana, y no la fantástica, se desarrolla ella misma a través de su fuerza original y su orden misterioso. Baudelaire y Rilke transforman al niño en una sensibilidad moderna, alcanzada e impresionada por la belleza del mundo, pues «el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad»⁶⁷. Balthus es un heredero fundamental de todo ello, y como argumenta su hermano Pierre Klossowski en un texto dedicado a su pintura, el artista «nunca dejó de ver la realidad como la veían sus ojos de niño»⁶⁸.

Cuando un niño llamado *Baltusz* perderá a su gato, compartirá el duelo a través de imágenes; con la composición de la obra artística *Mitsou*, Balthus traduce, precisamente en imágenes, esta desposesión. Karine Winkelvoss, en su libro *Rilke, la pensée des yeux*⁶⁹, desarrolla un interesante estudio sobre el planteamiento del poeta acerca de la imagen como un hecho de supervivencia. Porque las imágenes nos sobreviven; no sólo resisten ante nosotros tras una muerte acontecida, sino que además parece que nos incitan, nos transtornan, nos convocan más allá de toda vida –y, por ende de nuestra propia vida– presente. En esto, supervivencia e infancia son inseparables. En su prefacio lleno de lirismo e intuición psicológica, Rilke convierte al niño Balthus en el mejor guardián de los muertos y de su supervivencia: «No viendo más a Mitsou, usted lo vio más claramente» –sobre todo si el gato desaparecido, «sobrevive en tí, y su alegría de gatito indolente te dio primero gozo y ahora te obliga: has debido transformarla por medio de una tristeza laboriosa»⁷⁰.

Para Rilke la figura procede de un trabajo de la figurabilidad, de «un pensamiento en los ojos» que pone en juego la dialéctica de la figuración y la desfiguración, del leer y del ver, de la forma y de lo informe, de la palabra y del silencio, de la aparición y la desaparición. En el prefacio del libro de Winkelvoss, el filósofo Georges Didi-Huberman⁷¹ cuestiona aspectos relevantes para el binomio Rilke-Balthus: ¿A qué tiempo –o más bien a cuáles tramas, a cuáles nudos de tiempo múltiples– el poeta declina sus imágenes? Rilke respondió que lo hacía «asumiendo la infancia», o como sugiere Karine Winkelvoss, «tomando consigo el trabajo de la infancia» (*die Kindheit leisten*)⁷². Si las imágenes son los lugares de esa «tristeza laboriosa» lo son también del juego; son lugares infantiles de «aquello que sobrevive en nosotros», y con ello, «nos obligan».

⁶⁷ Véase Baudelaire, Charles, “El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño”, en *El pintor de la vida moderna*, Murcia, 1995, pp. 81-91.

⁶⁸ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 83.

⁶⁹ En *Rilke, la pensée des yeux*, Karine Winkelvoss se encarga de confrontar la poética y la estética de Rilke, pensando conjuntamente la imagen en la poesía y la imagen en la pintura.

⁷⁰ Balthus/Rilke, *Op.Cit.*, p. 32.

⁷¹ Didi-Huberman, Georges, “Sous le regard des mots”, en Winkelvoss, Karine, *Op.Cit.*, pp. 5-16.

⁷² *Ibid.*, p. 13.

2.4. El joven Balthus o el Narciso de Rilke. Hacia una mitificación de la infancia

«Veía lo que había que pintar a través de Bonnard y de Cézanne, y también de lo que escribía Rilke, era el mundo invisible y visible a la vez, el lugar donde lo real y el sueño llegan a tocarse y nos llevan muy lejos»

– Balthus⁷³

Los encuentros entre Rilke y su nueva familia se produjeron, durante los años veinte, entre París y los paisajes suizos cercanos a Muzot. Ya desde 1918, Balthus transcurre los veranos de su adolescencia en Beatenberg, un pintoresco pueblo en el cantón de Berna, cerca del Lago Thun. A partir de 1922, trabaja como aprendiz y asistente de la escultora Margrit Bay (1888-1939), y de su amiga Dora Timm (1893-1982), autora de dibujos y grabados; ambas pertenecían a un pequeño grupo de artistas de orientación teosófica, y Margrit había trabajado en las decoraciones de madera del primer *Goethaneum* de Rudolf Steiner. Durante muchos años fue la escultora Margrit quien aconsejó y apoyó a Balthus, que además colaboraba en las actividades artísticas del grupo y en la organización de pequeños espectáculos teatrales con trajes medievales. Así recordaba Dora Timm al joven Balthus: «Un día de verano vino al estudio un chico de catorce o quince años, Balthus Klossowski, el hijo de una amiga de Margrit, la pintora Baladine Klossowska, que era la amiga de Rilke. Balthus era un chico muy inteligente, acababa de llegar de Berlín y era increíble cuanto fuese precoz: sabía un poco de todo, de literatura y del campo de las artes visuales. Margrit lo adoptó como a un hijo. Pintaba, dibujaba, tallaba la madera y tenía un gran talento. Además era un buen amigo»⁷⁴.



Fig.19. Dora Timm y Balthus
Beatenberg, años veinte



Fig.20. Margrit Bay
Estatuilla de Balthus, 1917, yeso



Fig.21. Rilke, Baladine y Balthus
Beatenberg, 1922

⁷³ Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 83.

⁷⁴ Sobre la formación autodidacta del joven Balthus y la influencia de Rilke en sus gustos estéticos véanse dos ensayos de referencia, ambos publicados en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001: Rewald, Sabine, “Il giovane Balthus”, pp. 43-60 y Clair, Jean, “Balthus e Rilke: una infanzia”, pp. 35-42.

Junto a Baladine, Rilke visitó a Balthus en Beatenberg, y en varias ocasiones le contó a su amiga Nanny Wunderly-Volkart que estos encuentros lo ayudaron a «rememorar sensaciones de la infancia», sobre todo gracias al encanto del chico. Con su madre o solo, Balthus devuelve las visitas a Rilke en Muzot, y se apasiona cada vez más por la cultura de Extremo Oriente, uno de los temas más recurrentes en las conversaciones entre el poeta y el joven; por consejo de Rilke lee a Víctor Segalen, ilustra novelas chinas, estudia el arte de las dinastías imperiales y juntos leen *El libro del té* de Okakura Kakuzo⁷⁵. Es en esta época cuando Balthus expresa su deseo firme de convertirse en pintor y escultor. De regreso a Berlín –donde los Klossowski permanecen hasta julio de 1923– Balthus pasará mucho tiempo en el estudio de su tío Eugène Spiro, tras no ser admitido en la Academia estatal del Museo de artes aplicadas berlinés. En su preocupación por la educación y el futuro de Pierre y Balthus, Rilke había conseguido que Georg Winterthur (primo de Nanny Wunderly-Volkart) ayudara económicamente a Pierre con 250 francos suizos al mes, que en realidad sirvieron para mantener a la familia. Rilke también intercedió por Erich Klossowski –cuando viaja a París en la primavera de 1922– para que Pierre pudiera entrar en la escuela de dramaturgia del Teatro de Vieux-Colombier, pues su amigo André Gide conocía al director. Debido a los problemas con el visado de Pierre, el proyecto no se llevó a cabo, y no será hasta 1923 cuando Pierre ingrese en el Liceo Janson de Sailly, y se convierta en el secretario de André Gide.



Fig.22. Balthus, Pala de altar y techo pintado Beatenberg, 1923-1924

Con Pierre en París, Baladine y Balthus deciden abandonar Berlín y trasladarse a Beatenberg, para transcurrir allí el invierno de 1923. El joven artista pinta sus primeras obras de grandes dimensiones: una pala de altar y las decoraciones para el tejado del santuario teosófico de Magrit Bay, que resultó ser un trabajo notable para un chico de quince años. Una fotografía muestra la interpretación propuesta por Balthus de un tema religioso, con un estilo que recuerda el simbolismo del pintor suizo Ferdinand Hodler. El 7 de marzo de 1924, Balthus llega a París invitado también por André Gide, y dos meses después lo hará su madre; tras varios traslados, en 1926 se instalan los tres juntos en rue Malebranche, cerca del Panteón. Baladine recupera su anterior tenor de vida parisino y los tres se dedican a sus propias actividades creativas: Pierre escribe y Baladine y Balthus pintan. En su casa, Madame Klossowski recibe a poetas, artistas, filósofos y tertulianos, creando un

ambiente europeísta y cosmopolita: Rilke, Jouve, Váleriy, Ortega y Gasset, Jean Cassou, Wilhelm Uhde, Meier-Graefe, Pierre Leyris, los miembros del Grand Jeu⁵ y Jean Cocteau, entre otros, que dan fe del entorno intelectual en el que crece Balthus, circunstancia que hay que tener muy presente al tratar de comprender su arte⁷⁶.

⁷⁵ En capítulos posteriores se abordará la influencia que el arte de Extremo Oriente supuso en la pintura de Balthus, especialmente en el género paisajístico, que elabora sobre todo a partir de los años cincuenta.

⁷⁶ El escritor, crítico de arte y primer director del Museo de Arte moderno de París, Jean Cassou (1897-1986), escribió sobre el ambiente artístico e intelectual parisino en el que creció Balthus, gracias a los contactos de su

Con dieciséis años, a Balthus le fascinan el cine y el teatro, aunque su convicción es la de ser pintor. Entre mayo y junio de 1924, se une al equipo de montaje escénico de *Les Soirées de Paris*, una serie de espectáculos de vanguardia realizados por el conde Étienne de Beaumont en el Teatro de la Cigale; las escenografías y el vestuario de los varios espectáculos y ballets se encargaron a Pablo Picasso, André Derain y Georges Braque, y las coreografías a Léonide Massine. Balthus continúa con la pintura de manera autodidacta y siguiendo el ejemplo de sus padres visita el Museo del Louvre para admirar y estudiar a los grandes maestros del pasado. Siempre en 1924, asiste a las clases informales de dibujo en la Academia de Bellas artes *Grande Chaumière*, donde por la tarde, Pierre Bonnard y Maurice Vlaminck daban consejos a los alumnos. Pierre Bonnard vio los primeros lienzos del joven Balthus durante las visitas que le hacía a Baladine, de quien admiraba sus acuarelas y con quien se intercambiaba obras⁷⁷; Bonnard se mostró fascinado por el joven artista, y en octubre de 1924, le organiza una exposición privada en la galería Druet, para que sus colegas Maurice Denis y Albert Marquet pudieran examinar algunos de sus cuadros. Todos reconocen en Balthus a un artista refinado, y le sugieren copiar las obras de Poussin conservadas en el Louvre, consejo que el pintor acata desde 1925.

Sobre su experiencia en el Louvre, Balthus recordará más tarde que «los jóvenes pintores consideraban el Louvre como un cementerio. En cambio, yo iba muy a menudo. Allí copié muchos cuadros de Poussin. Me hubiera gustado mucho poder preguntarle sobre su pincelada, y sobre sus colores»⁷⁸. Cuando Balthus copia el *Écho et Narcisse* y los *Concerts d'amours* de Poussin —obras perdidas— el pintor busca no sólo inscribirse en una tradición pictórica —la francesa— sino también en una tradición de práctica. En el siglo XX, Poussin no cesa de ser un referente para los artistas, cuya obra aún se percibe como uno de los pilares de la enseñanza en las artes. A la pregunta de cómo se construye un cuadro y de cómo se elabora la composición, Balthus respondía que su «matemática privada» y su «geometría personal» se habían forjado a contacto con Poussin y Piero della Francesca —«el Cézanne de la época»— pues eran pintores «capaces de alcanzar una homogeneidad constructiva gracias a una sutil combinación de rigor y ligereza. Todos fueron artistas extraordinarios que en sus cuadros reconstruían el mundo. Porque tras las apariencias, existe una geometría que rige todas las cosas y estructura el universo»⁷⁹.

Interesantes referencias a Poussin han sido evidenciadas en la obra de Balthus, aunque el lugar del maestro francés es menos perceptible, y a la vez más vasto, de lo que parece⁸⁰. Las enseñanzas que Balthus supo encontrar en Poussin se disimulan en sus composiciones minuciosamente elaboradas, en las proporciones geométricas que rigen cada detalle con una estricta precisión, y en el carácter antinatural de las actitudes humanas que rendidas por esta vía, parecen naturales a los ojos del espectador. Seguramente la influencia más incontestable de Poussin en la obra posterior de Balthus se refiera a *Écho et Narcisse* [Eco y Narciso, 1629-

madre. Véase Cassou, Jean, *Une vie pour la liberté*, París: Robert Laffont, 1981.

⁷⁷ La actividad artística de Baladine Klossowska está mejor documentada que la de su padre Erich. Alumna de Pierre Bonnard, Baladine practica sobre todo el dibujo y la acuarela, y desarrolla motivos que encontramos en la obra de Balthus: los juegos de la pelota, la muchacha en la ventana, la durmiente, y de manera más general, el desnudo y el retrato (de sus hijos y amigos).

⁷⁸ Declaraciones de Balthus a Jaunin, François, *Op.Cit.*, pp. 28-29.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁰ Monnier, Virginie, “Catálogo de las obras de Balthus, ficha n° 33”, en *Balthus* [catálogo de la exposición] Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 216.

1630]. Su interpretación lánguida del cuerpo atractivo y sin vida de un joven será retomada por Balthus en muchas de las posturas de sus personajes femeninos, sobre todo en obras como *La Montagne* y *La Victime*: «Eco de Poussin es el prototipo mismo de las adolescentes de Balthus: esas parisinas modernas que miman el estado del sueño de la criatura mítica en su manera de flotar entre dos mundos»⁸¹. Balthus, como Poussin, gustará de representar temas desconcertantes y ambiguos –a través de personajes absortos, melancólicos o en preda de un proceso de metamorfosis– cuyos cuerpos yacentes presentan una morfología sólida y una carne voluptuosa. Del maestro francés, a Balthus también le interesan su dominio de la superficie y las texturas, la tensión dramática y su forma virtuosa de articular en la escena la complejidad de varios elementos. Sin duda, los meses que Balthus pasó copiando en el Louvre le confirieron una técnica pictórica de por vida. Durante toda su trayectoria continuará citando a su modelo –la muchacha de *Le Cerisier* (1940), será una versión moderna de la recolectora subida en una escalera de *L'Automne* (1660-1664) de Poussin– aunque en 1925 Balthus se fijó precisamente en Narciso, una de sus figuras más extrañas y quizás, la más misteriosa y barroca.

Balthus escoge copiar esta obra emblemática que dedica a Rilke, como se ve en la inscripción «a René» sobre una roca. Su elección se debe al tamaño pequeño del cuadro y como respuesta al poema *Narcisse*, que Rilke había compuesto para Balthus en enero de 1925⁸².

*Entourée de son bras comme d'un coquillage,
elle entend son être qui murmure,
tandis que lui supporte cet outrage
de son image à jamais trop pure...*

*Pensivement en suivant leur exemple,
en elle-même rentre la nature:
la fleur qui dans sa sève se contemple
s'attendrit trop, et le rocher s'endure...*

*C'est le retour de tout désir qui rentre
vers toute vie qui de loin s'enlace...
Où tombe-t-il? Veut-il, sous la surface
qui dépérit, renouveler un centre?*

En 1925, el poeta abandona el castillo de Muzot y en París retoma sus amistades con Valéry, Claudel, Gide, Jouve, la princesa Bassiano y, obviamente, Baladine y los niños Klossowski. Rilke obtiene para ellos el apoyo económico de un rico industrial vienés, Richard Weininger, para que Pierre y Balthus puedan estudiar y trabajar serenamente ese año; en cartas enviadas

⁸¹ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 118.

⁸² Rilke, Rainer Maria, “Poèmes et dédicances”, en *Œuvres poétiques et théâtrales*, París: Gallimard, 1997.

con frecuencia a los mecenas, para comunicarles cuánto su ayuda fuera importante para esos niños llenos de talento, se demuestra satisfecho con los grandes progresos de los jóvenes⁸³. También la madre de Balthus se muestra feliz por la evolución artística de su hijo y comparte con Rilke su entusiasmo: «*J'ai été au Louvre aujourd'hui pour voir cette belle copie de Balthus; il commence à avoir du public. Je suis fière de Baltusz, René, ce sera un grand peintre, vous allez voir. Vous savez qu'il copie Narcisse...Je suis en extase devant ce Narcisse de Poussin*»⁸⁴.



Fig. 23. Nicolas Poussin
Eco y Narciso, 1629-1630
óleo sobre tela

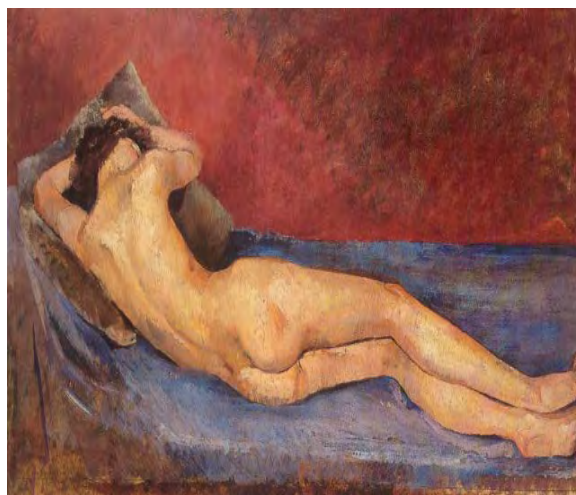


Fig. 24. Balthus
Desnudo recostado, 1925-1926
óleo sobre tela

La elección de un poema y de un cuadro sobre la concepción del mito de Narciso sin duda no es fortuita. El otro mentor de Balthus, la escultora Margrit Bay, seguramente tenía en mente a Narciso cuando en 1923, realizó la estatua de un *Adolescente dormido* para la que Balthus posó. Desde muy joven Balthus –singular y evasivo– evocaba en quienes eran sensibles a su encanto la figura de Narciso; en el futuro, sus amigos lo describirán como “un gran Narciso” por ser un observador permanente –brillante y creativo– que se mantenía siempre a distancia. Tal vez fue ese desapego de los otros el que le facilitó el compromiso feroz con su propio mundo: «Balthus es un individualista absoluto. Posee de manera rotunda ese sentido de libertad intelectual y moral que caracterizó las mentes más brillantes de su generación –y que en el presente ya no reconocemos de igual modo. Nació como un verdadero cosmopolita, en la confluencia de varias culturas; y estuvo rodeado desde su nacimiento por gente que ejemplificaba esa libertad»⁸⁵.

⁸³ Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 116.

⁸⁴ Carta de Baladine a Rilke, 19 de noviembre de 1925, en *Ibid.*, pp. 120-121.

⁸⁵ Peppiatt, Michael, “Balthus: of dreams, enigmas and nymphets”, en *Connoisseur* (Nueva York), noviembre 1983, p. 98.

«Balthus is an absolute individualist. He has that resolutely personal sense of intellectual and moral freedom that characterizes the outstanding minds of his generation –and which no longer exists in the same way today. He was born a true cosmopolitan, at the confluence of several cultures; and he was surrounded from birth by people who exemplified that freedom».



Fig.25. Margrit Bay, *Desnudo recostado*, 1925-1926, yeso

Según Rilke, Narciso es el fundamento de toda actividad creativa y el símbolo de la imagen, como escribe en *Los Sonetos a Orfeo*: «Aunque a menudo el reflejo en el agua se nos borre: ¡experimenta la imagen!/ Sólo en el doble reino/ serán las voces/ eternas y dulces»⁸⁶. Los varios poemas que Rilke dedica en esos años a la figura y al simbolismo de Narciso se centran en las transformaciones –no ajenas a las del mito de Ovidio– del adolescente en flor y de Eco en piedra. En ellos aflora un sentimiento a la vez de pérdida y posesión al que nos condenan las metamorfosis modernas, con su carga de caducidad y fragilidad; Rilke se pronunciará contra una civilización volcada en el uso desmedido de los bienes materiales, que terminará por desequilibrar el ritmo de la naturaleza y la extinción de la propia vida humana. Como ha apuntado el filósofo Franco Rella⁸⁷, en *Las Elegías de Duino* Rilke finalmente descubre en el Arte «la única salvación», «la única verdad». Y en la superficie del espejo –como doble de la pintura y emblema de Narciso– el poeta sospecha que hay «orificios» en los que se insinúan otros tiempos, otros «intervalos de tiempo», o ese «Crac» del que hablaba a Balthus. Dicho simbolismo ambiguo y tenso jugará un rol importante en la obra del artista, por su voluntad feroz de preservar herméticamente la obra de los tumultos del mundo: «Espejos: no se ha dicho aún con certeza/ cuál sea vuestra esencia/ Como hechos de orificios de cedazo/ llenos estáis de intervalos de tiempo»⁸⁸.

Se conservan muy pocas de las obras realizadas por Balthus durante esta época: el *Nu allongé* [Desnudo recostado, 1925-1926] –inspirado en la *Hermafrodita durmiente* del Louvre– y *Nu debout* [Desnudo de pie, 1925-1926]. Ambas ya presentan el tema del adolescente desnudo que Balthus recupera de *Écho et Narcisse*, y que será tan frecuente en la obra del pintor. Demostrando un dominio de la técnica y un meditado estudio de la luz, Balthus representa públicamente los cuerpos etéreos y agraciados, en los que ya se intuye esa ambigüedad sutil tan característica de su obra. *Nu allongé* y *Nu debout* se incluyen bajo la estela de la pintura

⁸⁶ Rilke, Rainer Maria, “Sonetos a Orfeo”, primera parte - IX, en *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 259.

⁸⁷ Conversaciones con el filósofo y escritor Franco Rella en Venecia, 2007. Rainer Maria Rilke es uno de los autores más indagados por Rella en sus escritos; destacamos dos publicaciones en relación al poeta: *Elegie duinesi / Rainer Maria Rilke*, con introducción, traducción y comentarios de Franco Rella, Milán: Rizzoli, 1996; *Pensare e cantare la morte: Baudelaire, Valéry, Rilke*, Turín: Arago, 2004.

⁸⁸ Rilke, Rainer Maria, “Sonetos a Orfeo”, segunda parte - III, en *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 273.

de raíz francesa, que a través de la experiencia de los desnudos de Degas, y de las voluptuosas figuras de bañistas de Cézanne, había pasado a la síntesis de los Nabis acuñada por los pintores Maurice Denis y Pierre Bonnard. Balthus, recordando esos años juveniles en el París intenso, creativo y entusiasta de los años veinte, expresará su reconocimiento a Bonnard, quien no sólo mostró sus cuadros al galerista Druet, sino que también lo introdujo en los ambientes del arte: «Veía lo que había que pintar a través de Bonnard y de Cézanne, y también de lo que escribía Rilke, era el mundo invisible y visible a la vez, el lugar donde lo real y el sueño llegan a tocarse y nos llevan muy lejos»⁸⁹.



Fig.26. Balthus
Niños en el Luxemburgo
1925, óleo sobre tela

Tras un viaje de estudios a Italia, el regreso de Balthus a París estuvo precedido por el fallecimiento de Rilke, el 29 de diciembre de 1926. Atraído cada vez más por el tema de la infancia –como antaño el poeta– pinta una serie de pequeñas vistas urbanas ambientadas a orillas del Sena. De algún modo, el joven artista está rindiendo homenaje a la relación privilegiada e intensa de Rilke con París –«la Incomparable, la Indispensable, la *Ville des villes*», decía el poeta– y a su relación con la lengua francesa, que utilizó para escribir algunas obras tardías que expresaban la caducidad de la vida y el verso. Los jardines parisinos que Balthus representa, poblados de niños jugando con el chorro de agua, el aro o al *croquet* –tan próximos espiritual como visualmente a las atmósferas descritas por Rilke– también recordarían algunos cuadros de Pierre Bonnard sobre *Le Grand-Lemps* (1901), que seguramente le eran familiares, a razón de las visitas que con su madre le hacían al maestro en Vernonnet. Es a los personajes de Bonnard a los que Balthus se inspirará para pintar las figuras icónicas de los niños y las adolescentes que juegan, en la serie de telas ambientadas en los jardines del Luxemburgo, terminada en 1928.

Balthus se centra en la exploración de esta etapa de la vida por medio de la pintura, interpretándola como una época mítica en la que todo es un devenir, o un período de transición en el que son posibles el sueño y la fantasía. En estas instantáneas, que tienen como escenario los jardines parisinos y como protagonistas los gestos de los niños, resuena silenciosamente el luto por la inminente desaparición de su mentor, y reencontramos algunos de los *Nuevos Poemas* de Rilke, como «La pelota» (1907), «El carrusel» (1906), y el ciclo de «Los parques» (1907). Pero es en el *Libro de las imágenes* (1902-1906), donde una poesía como «Infancia» parece literalmente ilustrada por una serie de cuadros de Balthus, como son *Le Bassin du Luxembourg par temps de pluie* [El estanque del Luxemburgo bajo la lluvia, 1928] y *L'Orage au Luxembourg* [Tormenta en los jardines del Luxemburgo, 1928], asimilables sin duda a un recuerdo para su amigo desaparecido.

⁸⁹ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 83.

«Allí transcurre la larga angustia de la escuela
y el tiempo de espera con objetos indistintos.
Oh soledad, oh pesadumbre de pasar el tiempo...
Y al salir: bulle y suenan las calles,
y en las plazas se elevan surtidores,
y en los parques cobra amplitud el mundo.
E ir por todo eso en traje infantil,
muy distinto de los que van o fueron:
Oh edad singular, oh pasatiempo,
oh soledad.



Fig.27. Balthus
El estanque del Luxemburgo bajo la lluvia
1928, óleo sobre tela

Y contemplar de lejos todo eso:
hombres y mujeres; hombres y mujeres;
y niños, que son otros y vistosos;
y allá una casa, y a ratos un perro,
y un susto mudo, qué sueño, qué espanto,
oh qué hondura sin fondo.

Y así jugar: pelota y arco y aro
en un jardín, que suave palidece,
y a veces, por tocar a los mayores,
ciego y loco jugando al escondite,
pero quieto al anochecer, y volver a casa
pasito a paso, tieso y cogido de la mano:
Oh qué comprender siempre más y más huidizo,
oh qué angustia, qué peso.



Fig.28. Balthus
Tormenta en los jardines del Luxemburgo
1928, óleo sobre tela

Y arrodillarse muchas horas junto al estanque
grande y gris con el barquito de vela;
olvidándolo, porque otros iguales,
de velas más lindas, circulaban por delante,
y tener que pensar en la carita
pálida que parecía hundirse en el estanque:
Oh la infancia, oh comparación inaprensible.
¿Adónde fue, adónde?»⁹⁰

Los artistas de Rilke fueron franceses: Auguste Rodin, Paul Cézanne (sobre quien escribirá páginas de gran valía), Paul Valéry (el poeta que tuvo un gran impacto sobre Rilke y contribuyó a la finalización de *Las Elegías de Duino*) y André Gide (escritor y amigo, del que Rilke traducirá al alemán su *Hijo pródigo*); a estas referencias artísticas podrían añadirse Marcel Proust, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. En cuanto a Balthus, si la huella de la pintura italiana de todas las épocas fue su principal fuente de inspiración –desde Giotto, Masaccio o Piero hasta De Chirico y Carrà– su mirada es, con todo, genuinamente francesa.

En estos años de aprendizaje en los que copia a los maestros antiguos, Balthus plasma esa preocupación por cómo conciliar técnicamente las exigencias de una cultura clásica de disposición sintética y el sentido claro y agudo de la realidad. Focalizándose principalmente en los momentos de distracción de los niños mientras juegan, y en los árboles –sólidos y omnipresentes– Balthus atribuye mucha atención al color y al efecto de solidez de las figuras, es decir, todo lo que da presencia y vida, opacidad y espesor al mundo. En sus vistas urbanas de París, sobre todo en *Orage au Luxembourg*, resulta evidente la recuperación de la pincelada densa de Cézanne, sobre cuya obra Balthus meditará durante muchos años.

⁹⁰ Rilke, Rainer Maria, “Infancia” (invierno de 1905-1906), en *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 128.

«En Cézanne el punto en el que se juntan la figuración y la abstracción es muy evidente. La fuerza simplificadora le permite llegar a lo esencial, a las líneas internas y fuertes de su motivo, que ya no tiene nada que ver con una reproducción de la naturaleza. Lo que más admiro de él es la nueva invención del mundo a través de sus leyes profundas, matemáticas...»⁹¹.

El maestro Cézanne había atribuido una nueva función a la pintura: construir una realidad regida por leyes independientes del dato natural o emotivo para acceder, simultáneamente, «a lo más cerebral y a lo más natural»⁹². En esos momentos, Balthus está tratando de unir a la técnica cézanniana las experimentaciones de los nabis y postimpresionistas, con la finalidad de encontrar su estilo y apartarse de los resultados que, desde finales del siglo XIX, los movimientos contemporáneos de vanguardia habían extraído de las mismas experiencias. Las obras que Balthus pinta en 1925 –junto al *Paysage provençal* [Paisaje provenzal], que realiza tras un viaje con Baladine a la Provenza– tienen no sólo un acento cézanniano, sino que también son una alusión a esas *Cartas sobre Cézanne* y a su autor, Rainer Maria Rilke.



Fig. 29. Balthus
Paisaje provenzal
1925, óleo sobre tabla



Fig. 30. Paul Cézanne
Casa en Provenza
hacia 1885, óleo sobre tela

⁹¹ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 207.

⁹² Guirao Cabrera, José, *Balthus*, Madrid: Unidad, 2006, p. 32.

CAPÍTULO TERCERO

LO REAL IMAGINARIO DE LA INFANCIA DEL ARTE A LA MODERNIDAD COMO EXTRAÑEZA

3.1. El *Piero* de París. El retorno a lo primitivo, lo popular y lo artesanal

«¿Qué habría sido de mí sin mis escapadas a Castiglione Olona para admirar a Masolino, a Arezzo para copiar a Piero della Francesca en San Francesco, a Borgo San Sepolcro para tratar de entender la sabia geometría de la *Resurrección* de mi querido Piero, o a Siena, para pasar tardes enteras mirando a Simone Martini? ¿Y sin los largos ratos que pasé junto a Poussin, Corot, Courbet, Cézanne, con quienes hallaba el mismo ascetismo, el mismo dibujo vibrante que con mis queridos toscanos?»

– Balthus¹

Además de Poussin, Balthus sintió una gran atracción por las obras de Piero della Francesca. Desde que Balthus se interesara por la pintura, el nombre de Piero della Francesca estaba muy presente en la casa de los Klossowski, pues el primer Renacimiento italiano fue el período artístico preferido por su padre Erich; en 1920, uno de sus amigos, el crítico y profesor en Basilea, Hans Graber (1886-1959), escribió una obra precursora sobre Piero della Francesca que envió a Balthus dos años más tarde². Balthus prestará este libro a Rilke, del que hablan en una de sus cartas; el poeta le pide si puede quedarse con él por más tiempo mientras Balthus llega a París, donde seguramente, le dice, no lo echaría en falta, pues habrá tantas realidades y tantas otras imágenes para remplazarlo. Y no le faltaba razón, ya que en la capital francesa el joven artista se acerca a la pintura en solitario, experimentando las obras de arte de forma directa, en los museos y las iglesias. Optando por una educación artística y literaria autodidactas, la formación antiacadémica de Balthus se gesta entre París, Alemania y Suiza; y por consejo de Rilke, el paso a seguir en su aprendizaje es el estudio y la copia de los maestros del pasado, tanto occidentales como orientales.

En el verano de 1926, cumplidos los dieciocho años, Balthus realiza su primer viaje de estudios a Italia para copiar a sus admirados maestros italianos del *Quattrocento*³. Con la decisión

¹ Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, p. 121.

² Otro estudio precursor sobre el artista italiano *Piero della Francesca* fue escrito en 1927 por el historiador del arte y crítico italiano Roberto Longhi. En 1951 se publicará el *Piero della Francesca* de Kenneth Clark y en 1954, la importante monografía de Bernard Berenson, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*.

³ En la ruta hacia Florencia, Balthus se encuentra por última vez con Rilke, que fallecerá en Suiza en diciembre

de reproducir en directo los frescos de Piero della Francesca, Masaccio y Masolino, Balthus está buscando una forma de ejemplaridad: «De Piero della Francesca he aprendido mucho: su modo de ocupar el espacio en los cuadros, de dividirlo, de poner diagonales que dan orden al conjunto. Su trabajo hace progresar continuamente ese orden, sus cuadros, tal como los veo yo, son una marcha hacia la perfección»⁴. El viaje a Italia lo financia Jean Strohl, profesor de zoología residente en Zúrich y amigo de Erich Klossowski, André Gide y mecenas de Rilke; la familia Strohl trataba con muchos artistas, entre ellos Bonnard, y Strohl estaba satisfecho de ayudar a un joven pintor tan prometedor como Balthus. La ruta le lleva primero a Arezzo para estudiar *La leyenda de la santa Cruz* (1453-1454), el ciclo de frescos pintado por Piero della Francesca en la iglesia de San Francisco. Las cartas que Balthus envía a los Strohl desde Arezzo o Florencia revelan la excelente relación entre el joven artista y su mecenas, así como su sensibilidad al describir las obras:

«Cómo puedo describir los diez frescos de Piero della Francesca? Son los frescos más bonitos que jamás haya visto. Y para recordar sus colores, he empezado a hacer copias de ellos. Os mandaré algunas, si saldrán bien. Al copiarlos, los admiro siempre más. Son el resultado de largas meditaciones, y por ello son tan extremadamente equilibrados en la composición, y toda esa precisión matemática da vida a una pintura espléndida, que se expresa en colores claros y transparentes, fundidos en un conjunto de una armonía sin precedentes. El aura de misterio que los invade recuerda a la *Dama del unicornio* y también a Váleriy, ya que es matemática, abstracta, agraciada, divina. A pesar de ello, los adjetivos son términos vacíos. El único modo en el que puedo describir estos frescos es pintándolos»⁵.

Balthus también estudia y copia *La Resurrección* de Piero en Sansepolcro, que se convertirá en una reflexión sobre el credo del pintor y un descubrimiento de las reglas de la pintura. Interpreta los frescos con destreza e independencia, focalizándose en los matices de la composición y el dominio de las formas que demuestra Piero, aunque interpretándolos a su manera. Abandonando la mayor parte de los detalles y la iconografía, Balthus insiste sobre todo en la acción, la calidad de los ritmos y la posición de los planos. Conserva igualmente los dos puntos de fuga, sugiriendo dos orígenes distintos de la visión; así, vemos las cabezas de los soldados dormidos desde la parte superior, pero estamos al nivel de la mirada de Cristo. Sustituye la definición perfecta de las escenas por unos bosquejos rápidos, concentrándose en lo que le interesa, eludiendo una multitud de elementos porque no los controla o porque no le interesan; deja en blanco la mayoría de los rostros –como los rasgos de Cristo– concentrándose en las posturas, para evocar la dramaturgia de las escenas. Balthus realiza también dos visitas a Florencia: en la primera, al monasterio de San Marcos, para admirar los frescos de

de 1926. El momento es profundamente significativo para ambos; el 8 de julio, Rilke envía un telegrama a Baladine, que se encuentra en París, para decirle lo feliz que está de tener a Balthus con él. En Arezzo, Balthus permanece tres semanas y desde allí realiza sus excursiones al municipio de Sansepolcro para copiar las obras de Piero della Francesca. En Florencia, Balthus vive en Piazza Santa Croce donde permanece un mes con amigos pintores americanos conocidos en París gracias al artista William Hayter.

⁴ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 110.

⁵ Carta de Balthus a Jean Strohl, 2 de agosto de 1926, citada por Rewald, Sabine, “Il giovane Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 53.

Fra Angelico, y en la segunda, copia los frescos de Masolino y Masaccio (*La distribución de los bienes* y *Muerte de Ananías*), en la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmen. En sus cartas a Strohl, Balthus comenta en qué modo le fascinan la pureza, la simplicidad y la expresión absorta y soñadora de los personajes y los santos, pero también la espontaneidad y la vivacidad de las actitudes de los niños que encuentra en las plazas italianas⁶.



Fig.31. Piero della Francesca
Resurrección, 1463-1465, fresco



Fig.32. Balthus
Copia de la *Resurrección de Piero della Francesca*
1926, óleo sobre tabla

El *Quattrocento* toscano se desvela ante los ojos de Balthus mientras copia sus obras maestras y asimila las enseñanzas pictóricas. Piero della Francesca, su ídolo, conjuga perfectamente la forma y el color, la geometría y la luz, con un hieratismo solemne: «Piero della Francesca ya había comprendido la organización estructural que conduce a la abstracción. La alquimia interna»⁷. En Balthus, la estructura de la composición, la posición de los personajes y la suspensión del movimiento, que aprende a dominar en su peregrinaje por Italia, serán elementos centrales de su pintura. Piero della Francesca no es el único modelo que Balthus imitará, pero por su modo de pintar permanece el maestro más durable que haya asumido. En *La Rue*, *Le Passage du Commerce-Saint-André*, la serie de cuadros *Les Trois Sœurs* y en las numerosas muchachas que Balthus pintará mirando por una ventana o frente a un espejo, encontramos el silencio y la inmovilidad meditabunda de Piero della Francesca.

⁶ Carta de Balthus a Jean Strohl, mediados de julio de 1926, citada en Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 54.

⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 217.



Fig.33. Balthus
Colette de perfil, 1954
óleo sobre tela



Fig.34. Piero della Francesca
La leyenda de la Santa cruz
(*Encuentro de Salomón con la Reina de Saba*)
1453-1454, fresco

Además de que Balthus copiara a Masaccio, Masolino y Piero, ¿pudo durante su viaje conocer a los jóvenes pintores italianos como Morandi, Carrà o De Chirico, que también reclamaban la tradición pictórica?; ¿llegó a ver a Casorati, Funi o Donghi, quiénes ya en la mitad de los años veinte realizan sus obras más importantes, en el movimiento artístico del «Retorno al orden»? Si no llegó a conocer su existencia, para un especialista en Balthus como Jean Clair, es difícil que no hubiera tenido noticia alguna de sus escritos: en 1924, Carlo Carrà publica en la revista *Valori Plastici* un ensayo sobre Giotto, que se proclama como una especie de manifiesto para la nueva generación de artistas; en 1927, se publica el *Piero della Francesca* de Roberto Longhi, sellando la unión entre el «Retorno al orden» y la más alta tradición artística.

Fuera lo que fuera, la experiencia y la inspiración que Balthus obtiene de su estancia italiana las aplicará en Beatenberg, ya en 1927, cuando su bagaje lo conduce a la maduración de un lenguaje más personal, que se irá perfilando con una inclinación hacia la soledad y la meditación, las cuales se reflejan sin duda en la apariencia contemplativa de su pintura. Con el apoyo de su amiga Margrit Bay decora la iglesia de Beatenberg con la técnica de la pintura al fresco –que aprendió de Maurice Denis– abordando el tema del *Buen Pastor y los evangelistas*. En Arezzo, uno de los aspectos que más impresionaron a Balthus fue la manera en que Piero della Francesca representaba las *Escrituras* con imágenes cotidianas; este recuerdo le propició la idea de realizar una interpretación popular de las figuras bíblicas, usando colores vivos, ambientando las figuras en el presente y ocultando su identidad. El resultado del fresco de Balthus se consideró demasiado excéntrico, y su *Buen Pastor* no fue aceptado por la parroquia; al final tuvo que eliminar los elementos más divertidos y vivaces de la figura, y ante esta censura, se mostró enfadado y deprimido⁸.

⁸ Dan testigo de ello las cartas que Balthus envía a Madame Strohl el 20 y el 24 de mayo de 1927. Véase Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, pp. 55 y 57.

A su retorno a París, Balthus se concentra de nuevo en la estampa de la vida parisina, y realiza una serie de obras cuyos escenarios es posible reconocer, si bien reorganizados perspectivamente según las necesidades narrativas del pintor. Ya en una obra como *Le Quais* [El muelle, 1929], el artista prepara el terreno para las primeras grandes obras de los años treinta, pues en ella confluye lo que Balthus está buscando: una paleta atenuada y una calidad pictórica refinada y yeyosa como de pintor de frescos. Lo relevante además es la mirada que Balthus impone a estos cuadros, que planea entre la extrañeza irónica combinada a una inocencia burlesca. El estilo de *Le Quais* posee además una particularidad: la expresión caricaturesca de los personajes, que convierte esta escena urbana en una demostración satírica.



Fig.35. Balthus
El Pont Neuf, 1928
óleo sobre tela



Fig.36. Balthus
La Plaza del Odeon, 1928
óleo sobre tela

Observamos como los primeros cuadros de Balthus están repletos de personajes emblemáticos y cotidianos, o una auténtica comedia humana hecha de camareros, carpinteros, pasteleros, burgueses, obreros... En *Le Quais* introduce dos personajes que se repetirán en obras tardías: una es la figura de espaldas con la baqueta, y la otra, la mujer caricaturesca de nariz prominente, que se podría identificar con la típica *mégère* parisina. Ésta reaparecerá en otras obras adoptando diversos roles: como ama de llaves –en las ilustraciones que Balthus realiza para *Cumbres borrascosas*– o como personificación de los otros –esos adultos censores, guardianes y jueces con los que la adolescencia ha de lidiar– en la pintura *Toilette de Georgette*. Más allá de estos inicios, encontraremos dicha esquematización naif en dos obras maestras de Balthus como son *La Rue* (1933), y *Le Passage du Commerce-Saint-André* (1952-1954). La comicidad de tantos personajes en su obra no será de factura ingenua; lo que hay de dominio, de conciencia y de ironía en el arte de Balthus da a esta inflexión naif la apariencia de una referencia, de una tierna nostalgia, de un truco que limita estrictamente su propio alcance.

Estas sainetas callejeras poseen un carácter de realidad irreal, o aquello que Freud definió como la «*Das Unheimliche*» –«la inquietante extrañeza»– que evoca perfectamente ese efecto

bizarro que Balthus obtiene intrigándonos con lo que es banal, sorprendiéndonos con lo ordinario, convirtiendo lo cotidiano en algo inquietante y extraño. Este efecto, que entre 1927 y 1930 se encuentra aún en vías de desarrollo, se manifestará con fuerza más tarde, siendo uno de los rasgos más característicos e intrigantes de su pintura, en obras como *Les poissons rouges* [Los peces rojos, 1948] y *Enfant aux pigeons* [Niño con palomas, 1959-1960], donde se retoman analogías con este imaginario.



Fig.37. Balthus
El muelle, 1929
óleo sobre tela

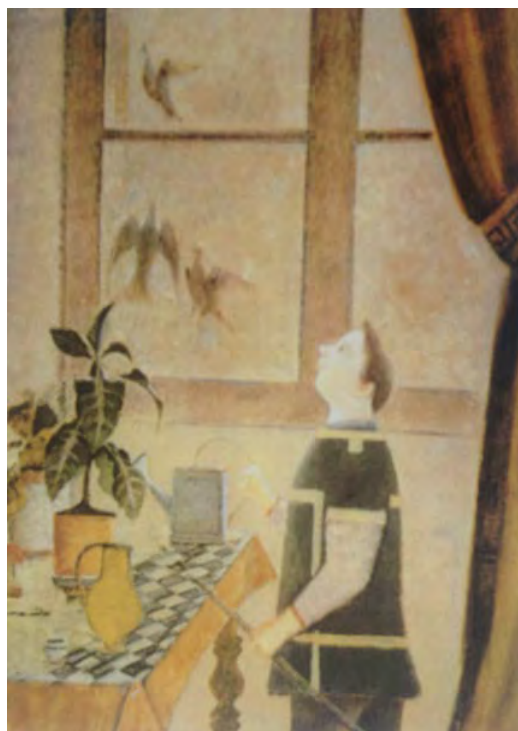


Fig.38. Balthus
Niño con palomas, 1959-1960
óleo sobre tela



Fig.39. Balthus, *Jugando al diablo*
1930, óleo sobre tela

Como se percibe en estas pinturas juveniles, Balthus pone en escena todo un catálogo relativo a los juegos de infancia: la pelota, el aro, la raqueta y el *bilboquet*. Una tela como *La Joueuse de diablo* [Jugando al diablo, 1930] prefigura obras donde el juego y el acto de jugar condicionarán la posición del cuerpo, y lo entregarán sin reserva a la mirada del espectador; también es el primer cuadro donde Balthus se enfrenta al motivo de la preadolescente. La protagonista, con su vestido immaculado, los brazos abiertos y el paso del minueto, aparece como un ángel. En realidad, se trata del primer cuadro –como sugiere el crítico de arte Dominique Radrizzani– donde el cuerpo de la infancia está de alguna manera instrumentalizado, objetualizado, representado como la clepsidra que la niña proyecta hacia el aire. También es la primera tela que mostraría la suspensión del tiempo durante el juego solitario de la infancia y, según Radrizzani, esta circunstancia se inspiró a Proust y *A la sombra de*

las muchachas en flor, una lectura probablemente aconsejada por Rilke: «Albertina, a la que me encontré lanzando al aire con un cordón de seda un extraño símbolo que la hacía asemejarse a la *Idolatría* de Giotto; era lo que se llama un diablo [...] Albertina, que iba paseándose y jugando al diablo al mismo tiempo, como esas monjas que andan y rezan su rosario a la par. Gracias a ese juego, Albertina podía estar sola horas enteras sin aburrirse [...] Albertina surgía del polvo de los recuerdos e iba reconstruyéndose en mi presencia. El golf acostumbra a los entretenimientos solitarios. Y el del diablo es seguramente uno de éstos»⁹.

Pero será otro escritor, Pierre Klossowski, el primero en ofrecernos las claves para entender la iconografía legada al mundo de la infancia que el pintor empleará en su obra. En un ensayo titulado «*Balthus Beyond Realism*»¹⁰, publicado en 1956, Klossowski subralla el destacado papel que ejercieron los libros ilustrados del siglo XIX en la óptica original de Balthus. En este texto iluminante dedicado a la pintura de su hermano, Pierre cita como ejemplos concretos los dibujos de Tenniel para la *Alicia* de Lewis Carroll, las *imágenes* de Épinal, y a *Struwwelpeter*¹¹ o *Pedro Melenas*, publicado por Heinrich Hoffmann-Donner en 1845. Como nos hace notar Klossowski, en Balthus este imaginario es fruto de un arraigo, pues el artista «siempre vio las cosas como las veía en su infancia, entre 1912 y 1920».



Fig.40. Heinrich Hoffmann portada e ilustración para *Struwwelpeter* [*Pedro melenas*] 1845, Frankfurt, Lowes Verlag Ferdinand Carl

⁹ Marcel Proust citado en Radizzani, Dominique, “Notes su l’innocence et la cruauté chez Balthus”, en *Balthus: 100è anniversaire* [catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, p. 24.

¹⁰ Klossowski, Pierre, “Balthus beyond Realism”, en *Art News* (Nueva York), vol.55, n° 8, pp. 26-31.

Este ensayo fue traducido al francés como “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus” y publicado en *Monde nouveau* (París), febrero-marzo 1957, n.108-109, pp. 70-80; también aparece en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 80-85.

En este trabajo citaremos la versión francesa del texto.

¹¹ Hoffmann, Heinrich, *Pedro Melenas: Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*, Víctor Canicio y José J. de Olañeta (ed.), Palma de Mallorca, 1987. Las ilustraciones de instrucción moral de Heinrich Hoffmann-Donner, autor de *Struwwelpeter* o *Pedro Melenas*, se inscriben en el género de la “pedagogía negra”, o las consecuencias dramáticas de la desobediencia infantil, mezclando ironía y humor negro. Gracias al libro se entienden las normas de la sociedad alemana del s.XIX y hasta mediados del s.XX, donde existía el castigo físico y psíquico para acatar en el niño las leyes de la iglesia y el estado; el castigo como método correctivo, el autoritarismo, la relación entre castigo y víctima, el sadomasoquismo, plantean como la educación conduce a la eliminación de la espontaneidad en los niños.

«Quien haya visto el libro de imágenes del siglo XIX *Pierre l'Ebouiffé* (o *Struwwelpeter*), conocido por los niños de esa generación, así como las imágenes de Épinal de 1830 y los dibujos de Tenniel, para la *Alicia* de Lewis Carroll, podrá hacerse una idea precisa de los antecedentes en la óptica original de Balthus. Dejemos a parte el gusto reciente del estilo 1900, la curiosidad por los grabados de las viejas revistas, a los que algunos jóvenes artistas se inspiran por cierto romanticismo gratuito: en Balthus se trata de un *déjà vu* perteneciente a experiencias comunes a toda una generación, es decir, a un dominio convencional y del que hace falta retener sólo algunos elementos: una cierta «*häuslichkeit*» –el ambiente burgués de la casa familiar con todos los objetos cotidianos (como vemos en *Struwwelpeter*)– con todas las figuras de tipo emotivo, como la pareja de padres encarnando la censura –hasta las cenizas ardientes, en la chimenea– pasando por los miedos escolares, los juegos, las meriendas, que reunían a grupos de niños bajo la mirada de una o dos institutrices, iniciadoras inconscientes de pulsiones carnales»¹².

En su ensayo, Klossowski señala que estos elementos de la infancia repercutieron como un *leitmotiv* en las obras de su hermano. Sin duda, estos sufrieron cambios en el curso de una evolución en la que el oficio de Balthus se vio afectado por el estudio incisivo de Piero della Francesca, y por ciertas ambivalencias entre un clasicismo casi proudhoniano (las telas que lo demuestran han desaparecido), y tentaciones impresionistas pronto superadas; y todo ello, según Pierre, en virtud de la influencia del estatismo monumental de los italianos, y el descubrimiento de Gustave Courbet, en quien Balthus encontró de manera magnificada sus propias reminiscencias infantiles¹³.

Durante esos años de juventud en París, Balthus se siente solo, fuera de lugar y preso de la inseguridad y de la frustración como artista. Es a su confidente y mentora Margrit Bay a quien manifiesta más abiertamente su estado de ánimo:

«Me paso todo el día buscando contactos y pidiéndoles trabajo, aunque la mayoría de ellos se hayan olvidado de mí, y aunque todos prometan, yo sé que no sucederá nada. Varios amigos suizos dijeron que me ayudarían, pero ahora que he vuelto a París todos han desaparecido. Me siento muy frustrado, pero no me sorprende, pues todo está ocurriendo exactamente como había previsto. Nadie piensa hoy en la pintura y el arte en general. Sólo los ricos se lo pueden permitir. La mayoría de los pintores realizan mientras tanto otros trabajos, como dibujar carteles, publicidad para los periódicos, o diseños de moda. Desgraciadamente yo no poseo ningún talento para ello y no estoy preparado para tal compromiso. Busco entonces algo que no tenga que ver con la pintura. Pero a decir verdad, no hay

¹² Klossowski, Pierre, *Op. Cit.*, pp. 82-83.

¹³ *Ibid.*, p. 83.

nada en perspectiva, son tiempos difíciles. Todo ello me cansa y me desalienta. Por fuerza he de encontrar un medio para sobrevivir. No soporto más este estado de inseguridad permanente»¹⁴.

Orgullosa y reacia al compromiso, Balthus deja París y vuelve a Suiza. Durante la crisis profesional y personal que atraviesa, el pintor optará por inspirarse en la obra de dos artistas remotos y extraños. En pintura, lo hará en las obras del suizo Joseph Reinhardt, un pintor menor y naif del siglo XVIII, que realizó un ciclo de retratos de sus paisanos, vestidos con trajes tradicionales suizos; en literatura, empezará a ilustrar la atormentada novela de Emily Brönte, *Cumbres borrascosas*. Ambas son elecciones inusuales para un joven artista que vive y trabaja en el París de los primeros años treinta; de todos modos, cuando Balthus se encierra en el Historisches Museum de Berna para copiar a Reinhardt, está simplemente repitiendo su experiencia en el Louvre. Balthus apreciará una verdad y un encanto pueril en ese estilo vistoso de Reinhardt, plasmado en sus ciento veintisiete obras (1787-1797), dedicadas a los trajes del folclore suizo. Muy hábil en componer grupos de dos y tres figuras, a partir de una economía de medios que presta gran atención al detalle y a la definición de las formas, Reinhardt practicó un manierismo arcaizante.

Tal vez estas copias suizas no sean fortuitas, si se considera la gran admiración por el arte popular que nutre desde siempre Balthus. En su obra se distingue una fecunda oscilación entre un polo intelectual y un polo popular; una pasión por los grandes maestros de la pintura pero también por la iconografía popular, que es como el sustrato profundo de cada cultura, de sus raíces profundas y su carácter transnacional, confiriendo a los objetos una cualidad de presencia, inmediatez y universalidad. Como apunta Klossowski, Balthus reconocerá en Courbet al pintor soberano, capaz de unir a la construcción más intelectual los fermentos populares, o dos tradiciones –en esa época disociadas– que él fusionará y aplicará a través de su pintura¹⁵; conocemos ese carácter primitivo del arte de Courbet, y de la semejanza que guarda con los rótulos de los estancos y las imágenes de *Épinal*. En el siglo XIX se lanzaba a menudo la acusación de puerilidad contra las formas clasicistas o demasiado sintéticamente compuestas: a Ingres y a Courbet se les reprochó la inmovilidad y la falta de espontaneidad; a juicio de su máximo defensor, el crítico y novelista Champfleury, la ingenuidad de Courbet era una de las grandes cualidades de su pintura. Esa «mirada sintética y esquemática»¹⁶, que Baudelaire atribuiría posteriormente a Corot y Guys, es la que se observa también en Courbet, y que Balthus tanto admira. Ciertamente es que ni Courbet ni Balthus trataron de revivir las convenciones de la imaginería popular, pero en sus composiciones muestran una tendencia inequívoca hacia unas formas más primitivas.

Aunque en las cartas enviadas desde Suiza a Margrit Bay y a la familia Strohl –sus máximos aliados– Balthus confiesa que está experimentando muchas dudas sobre su futuro como pintor, y en sus palabras se identifican frustración, amargura y tentaciones de abandonar su

¹⁴ Carta de Balthus a Margrit Bay, nº 21, enero de 1932, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoniette de Watteville (1928-1937)*, París: Buchet-Chastel, 2001, pp. 74-75.

¹⁵ Por lo que concierne al estilo pictórico de Balthus y a su inspiración en la obra de Gustave Courbet, apuntamos a un texto de referencia sobre el pintor de Ornans: Schapiro, Meyer, “Courbet y la imaginería popular. Un ensayo sobre el realismo y la ingenuidad”, en *El arte moderno*, Madrid: Alianza, 1988. Schapiro publica este ensayo en 1941, como una defensa del arte de Courbet en su relación con el arte popular, infantil y primitivo y como gracias a ello consigue dinamizar e innovar la pintura realista del siglo XIX.

¹⁶ Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Caja Murcia, 1995, p. 96.

carrera artística —«es extraño como incluso mis amigos y mis conocidos piensan que es irrazonable mi deseo de continuar pintando; quienes no son “creadores” no pueden imaginar cuan doloroso sea el sofocar las propias necesidades creativas»¹⁷— por otro lado también manifiesta como las copias que realiza de las obras de Joseph Reinhardt le están ayudando a recuperar finalmente el oficio de la pintura.



Fig.41. Balthus
Retrato de Pierre y Betty Leyris
1932-1933, óleo sobre tela



Fig.42. Joseph Reinhardt
Cantón Friburgo
1795, óleo sobre tela



Fig.43. Balthus
Retrato de Lelia Caetani
1935, óleo sobre tela

El lema de Max Doerner, «la técnica ha de nacer de una necesidad interior», citado en su libro *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* [Los materiales de pintura y su empleo en arte, Stuttgart, 1921] se convierte desde ese momento en el lema del propio Balthus, cuando afirma que la pintura es para él una necesidad interior y un oficio. El libro de Doerner es fundamental entre los pintores que en esos años quieren reencontrar el «oficio perdido», esforzándose por salvar el «*ars pingendi*» de dos escollos que lo amenazaban: el academicismo decadente y el arte oficial, que propugnaban los regímenes totalitarios en vías de expansión. Para Jean Clair, en el Berlín de 1921, Balthus es un aprendiz que indaga su propia vía de expresión pictórica, y pertenece a esa generación curiosa por la técnica, de la que la obra de Doerner recogía el saber perdido, inspirando a artistas de vanguardia que buscan una nueva visión; cuando en 1928 Giorgio de Chirico abandona la Metafísica y en 1921, Otto Dix el Expresionismo, ambos acuden al libro de Doerner como el recurso a una tradición cuya complejidad se revelaba sin complacencia, mientras descubría su riqueza.

El interés que Balthus demostrará, a principios de los años treinta, por la retratística de Reinhardt y la temática de Brönte, tendrá un efecto de largo alcance tanto en su futuro estilo pictórico como en los temas elegidos. Estas opciones también revelan una voluntad por dife-

¹⁷ Carta de Balthus a Jean Strohl, nº 24, Berna, verano de 1932, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op. Cit.*, pp. 85-86.

renciarse, por no querer encasillarse en ningún movimiento artístico, cultivando una actitud de *outsider*, y a la vez, investigando el pasado como sus colegas del «Retorno al orden»; sin duda, también reafirma su interés por el arte popular y folclórico, y su adherencia a la herencia cultural romántica. De retorno a París, Balthus aplica la *maniera* de Reinhardt tanto en el retrato de su amada *Antoinette de Watteville* (1932), como en el retrato de sus amigos, la pareja *Pierre y Betty Leyris* (1933). Éste último revela cualidades formales que caracterizarán la obra inmeditamente posterior de Balthus: la austeridad de la escena, la escasa profundidad de campo visual, un cierto manierismo naif por el encuadre cercano a las figuras, las formas bien definidas, y los colores planos y oscuros. Como sucederá en muchas de sus obras, la imagen nos da la impresión de que el tiempo se ha congelado por un instante. El juego solitario del *bilboquet* también reaparece en este doble retrato, aportando el sello distintivo de la obra balthusiana o ese total ensimismamiento en el que cada personaje parece estar perdido.



Fig.44. Balthus, *La familia Mouron-Cassandre*, 1935, óleo sobre tela



Fig.45. Balthus, *Retrato de Louis de Chollet y sus hijas*, 1943 (modificado antes de 1945), óleo sobre tela

3.2. *La calle*: el manifiesto de una actitud plástica o el realismo audaz de Balthus

El 1933 resultó ser un buen año para Balthus. Pierre Jeanneret, arquitecto suizo y primo de Le Corbusier, le alquila el que será su primer estudio parisino en el número 6 de la rue de Furstenberg. Se trataba de un pequeño espacio en un quinto piso, al que se accedía por un patio, y desde allí Balthus podía ver el tejado del que fuera el estudio de su venerado Delacroix. Tras un año de incomunicación con su padre Erich, finalmente Balthus le escribe para contarle la noticia:

«Estoy realizando un inmenso cuadro de 240 por 195 cm., del que te mandaré una foto. Es la primera vez que estoy haciendo algo verdaderamente importante, donde me expreso totalmente. Las copias de Joseph Reinhardt y los dos años de reflexión durante los cuales no he hecho nada para obtener un oficio seguro, me han aportado inmensos progresos. Si pudiera trabajar sin ser obstaculizado por las preocupaciones, haría muchas más cosas! Tengo tanto que decir! La mejor noticia que puedo darte es que he podido alquilar un estudio, al lado del de Delacroix, imagínate qué felicidad! Es un ambiente austero y reflexivo que se corresponde perfectamente con mi vida monástica, y con la dureza de mi carácter. Los acontecimientos y contratiempos continuos han definido mi carácter, me han endurecido. Pero sí, puedo decir que ahora me siento fuerte y suficientemente seguro»¹⁸.

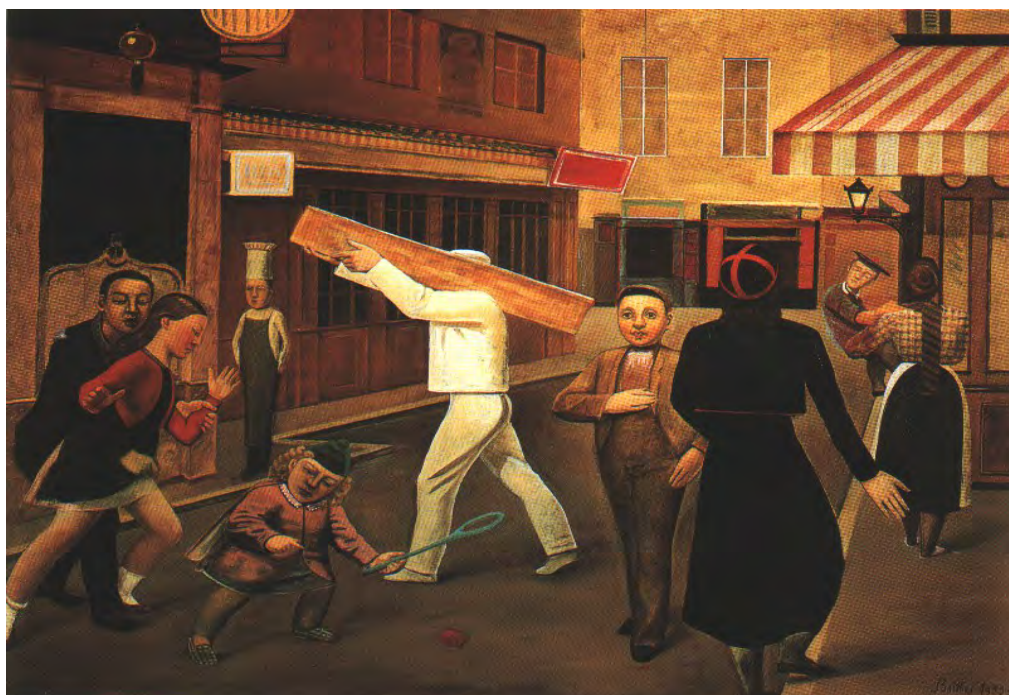


Fig.46. Balthus, *La calle*, 1933, óleo sobre tela

¹⁸ Carta de Balthus a Erich Klossowski, n° 27, París, 15 de mayo de 1933, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op. Cit.*, pp. 93-96.

El «inmenso» e «importante» cuadro al que Balthus se refiere no es otro que *La Rue* [La calle, 1933]. Considerada como una de sus obras maestras, *La Rue* representa la culminación de su ciclo de paisajes urbanos sobre París, y una obra fundamental que contiene la síntesis de sus investigaciones desde finales de los años veinte. En 1929, Balthus realiza una primera versión de este cuadro en un formato inferior (130 x162 cm), donde el artista se sirve aún de esa pincelada libre –cremosa y ligera– de colores atenuados, que retiene vestigios de su interés por la técnica de Bonnard. Impregna la escena una atmósfera impresionista, que recuerda el universo evasivo y cordial de las vistas parisinas, pintadas entre 1927 y 1929. En esta calle de 1929 vemos a doce figuras y a un caballo, que encarnan algunos personajes típicos de la *street life*: un padre con dos niños, un carpintero cargando una viga, el adolescente, la niñera con su delantal...Con todo, esta primera versión es la representación de una escena tranquila, de un barrio tranquilo y de unos ciudadanos tranquilos.



Fig.47. Vista de Rue Bourbon-Le Château París, años ochenta, fotografía

Fig.48. Balthus, *La calle*, versión de 1929 óleo sobre tela

En el cuadro de 1933, el caballo ha desaparecido, los personajes son más vigorosos, el decorado urbano se estiliza y la perspectiva se desequilibra. Como escribiera a su padre, la superación de su crisis y una renovada seguridad en sí mismo y en su pintura, coinciden con un salto cualitativo en lo que se refiere a su estilo pictórico. Balthus tiene veinticinco años cuando pinta este icono del arte moderno, asombroso no sólo por su escala, sino también por su inquietante poder evocativo, además de por su estilo, cuya singularidad se afirma de manera contundente sobre varios planos simultáneos. Este cambio podría atribuirse a distintas influencias: al estudio en Italia de Piero della Francesca, a la huella persistente del imaginario infantil y el arte popular del que Balthus se nutría, a las copias suizas de Reinhardt e incluso, según los especialistas Jean Leymarie y John Russell, a esa luz límpida que Balthus descubre en Marruecos en 1932, mientras realiza allí su servicio militar¹⁹.

¹⁹ Autores como John Russell y Jean Leymarie argumentaron que la estancia de Balthus en Marruecos, durante un año, fue determinante en la evolución pictórica que el artista demostrará a partir de los años treinta, y que ya se detecta entre las diferentes versiones de *La rue* (1929 y 1932). Gracias a la gama de luces que Balthus habría observado en el país norteafricano, el artista abandonó toda atmósfera impresionista y postimpresionista. Russell, John, *Balthus* [catálogo de la exposición], Tate Gallery, Londres, 1968, p. 11; Leymarie, Jean, *Balthus*, Ginebra: Skira, 1982, p. 12.

Para *La Rue*, Balthus optará por un cambio en la singularidad de la forma: de un toque impresionista y un efecto luminista, pasa a una rigurosa composición geométrica –hecha de rectas, diagonales y círculos– y a una coherencia tonal. Apuesta por un estilo neoprimativista: formas muy marcadas, contornos nítidos y precisos, grandes superficies de colores planos y vivos, y una intensa elaboración de las capas. Los contornos de los personajes, estilizados hasta lo geométrico, evocan la manera naif del Aduanero Rousseau, además del arcaísmo de las imágenes de Épinal y *Struwwelpeter* que Balthus admiraba desde niño. Aunque como veremos seguidamente, la aparente ingenuidad de las formas se contradice con el carácter inquietante de la escena, que se desarrolla en la parte izquierda del cuadro. Balthus también optará por un cambio en la singularidad de la composición: el modo en que el artista organiza el emplazamiento de las figuras en el espacio da fe de su pasión precoz por el teatro. En un decorado deliberadamente acotado en su geometría, estructurado por las oblicuas de la acera y por la fachada horizontal del fondo, los actores colocados en doble uve, se evidencian.

El primer juicio crítico sobre *La Rue* –y uno de los más incisivos– nos llega de la mano de Pierre Loeb²⁰, el galerista que en 1934 organiza la primera exposición de Balthus en París. Loeb, que ya había visto el cuadro en el estudio –por la insistencia de William Uhde, el influyente crítico de arte alemán, amigo de Erich Klossowski– se demuestra verdaderamente sobrecogido frente a una obra como *La Rue*, que a su juicio sobresalía de entre las demás:

«Los personajes están congelados como en la *Grande Jatte*, pero en la “instantaneidad”, y no más en la “pose”. No están representados en pleno movimiento o acción, como en Degas, sino como petrificados. El albañil es el eje del cuadro; lo atraviesa como un fantasma. Los otros personajes se rozan, se encuentran sin verse, como actores de una escena curiosa que se despliega bajo la mirada del panadero, ensimismado, como también lo está el niño sin edad concentrado en sus pensamientos íntimos jugando con una pelota. Un chico avanza. Su mirada se pierde en un sueño. La posición de su brazo se inmoviliza en un gesto de autómatas, mientras que la chica se desvía inconscientemente para no romper este sueño y perseguir el suyo. Un mujer se marcha, llevándose a un niño adormecido en un sueño atormentado. Creemos ver un sueño extraño en el que los actores son como sonámbulos. Una atmósfera angustiosa emana de esta composición perfecta en la que el equilibrio plástico y el ritmo concuerdan perfectamente con el concepto. Notamos un trastorno de las sensaciones, como de enfermedad, ante las miradas “ausentes” de algunos rostros de Picasso, de ansiedad ante esos, congelados, que pinta Derain, ante esos ojos faltos de vida o demacrados, vaciados de su propia expresión. Pero este cuadro asombroso podría marcar el estadio intermedio entre la evasión en el sueño y el retorno, a través del sonambulismo, a la realidad del mañana»²¹.

²⁰ En 1924, Pierre Loeb (1897-1964) inaugura su galería parisina de la rue Bonaparte. En 1925 presenta por primera vez a Joan Miró, y en 1928 organiza la primera exposición de esculturas del grupo surrealista. Desde 1926, su galería se trasladó a rue des Beaux-Arts y entre los artistas que expusieron allí destacamos a Picasso, Matisse, Giacometti, Arp, Calder y Ernst.

²¹ Loeb, Pierre, *Voyages à travers la peinture*, París: Bordas, 1946, pp. 37-39 [reproducido en *Balthus*, catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, p. 73].

La Rue es, por sí misma, una alegoría extremadamente refinada con una vasta gama de fuentes iconográficas; muchos críticos han escrito textos interesantes sobre esta tela insólita, aunque no es hasta los años ochenta cuando se encuentran los primeros tentativos de interpretación de la obra. En 1968, y en el catálogo de la exposición *Balthus* en la Tate Gallery de Londres, John Russell es el primer experto de la obra balthusiana en detectar que entre *La Rue* de 1929 y la de 1933, existe indudablemente la huella del *Quattrocento* italiano; una teoría que abrazarán más tarde, y de manera generalizada, los mayores críticos de Balthus como Jean Leymarie, Jean Clair y Sabine Rewald²². La citación sutil a Piero della Francesca y al ciclo de la *Leyenda de la Santa Cruz* –en la basílica de San Francisco de Arezzo– que copió en 1927 durante su viaje iniciático por Italia, se distingue en el uso de la arquitectura –que genera un terreno para la acción– en el contrapunto entre círculos y rectángulos –que da un trasfondo geométrico al drama– y en la mirada que se detecta en el rostro del muchacho en primer plano –que imita el estado de “trance” del Judas de Piero ante la resurrección de Cristo. Si consideramos en cambio la figura del carpintero que aparece en *La Rue*, éste nos recuerda que en la misma capilla de San Francisco, se hallaba *La profecía de la Reina de Saba*, donde una figura vestida de blanco, ligeramente curvada y con un pie por delante, cargaba un tablero de madera.



Fig.49. Piero della Francesca
Elevación de la cruz, detalle
1452-1466, fresco



Fig.50. Masaccio
Historia de Teófilo, detalle
1424-1427, fresco



Fig.51. Balthus
La calle, detalle
1933, óleo sobre tela

²² Cfr., Russell, John, *Balthus* [catálogo de la exposición], Londres, Tate Gallery, 1968; Leymarie, Jean, *Balthus*, Ginebra, Skira, 1982; Clair, Jean, “Les métamorphoses d’Eros”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], París, Musée National d’Art Moderne, 1983; Rewald, Sabine, *Balthus* [catálogo de la exposición], The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1984.

Ante la rigidez de las escenas urbanas del Renacimiento, típicas de Piero y Masolino, Balthus aplicará una dulzura silenciosa y majestuosa a su copia de la *Leyenda de la Santa Cruz*. La oposición entre hieratismo y delicadeza, y la mezcla de exhuberancia y austeridad, tan típicas de Piero della Francesca, también influyen en la creación de *La Rue*, donde las figuras poseen esa majestuosidad un poco altiva de sus personajes bíblicos. Asimismo, el maestro italiano le transmitió una sensibilidad hacia el color, que se emplea para evocar tanto lo real como lo irreal; Balthus comprendió que era su cromatismo el que procuraba la belleza y el efecto de distanciamiento, necesarios para representar a las figuras absortas en su propio mundo. En cuanto a referencias pictóricas más contemporáneas sobre el uso del color, Sabine Rewald ha señalado que la amistad de Balthus con André Derain se desarrolla justamente en esos años, y durante las visitas asiduas que Balthus le hacía al pintor, probablemente siguiera sus consejos sobre el cromatismo del cuadro; el libro *De l'Art de peindre*, que Derain nunca publicó, pudo ser una fuente de recomendaciones para la restringida paleta de colores que Balthus utiliza en *La Rue*²³.

En el exhaustivo análisis iconográfico que Jean Clair desarrolla sobre este cuadro, a partir de todas las obras que Balthus visitó en Italia, el crítico francés relaciona el rostro del chico que aparece en primer plano con el *Teófilo* de Masaccio –ubicado en la capilla Brancacci de la iglesia del Carmen de Florencia– y la fisonomía de la adolescente de perfil inclinada, a una de las damiselas que componen el séquito de la reina de Saba de Piero. En la actitud de la niña con rasgos de enana que parece jugar a la pelota, Clair distingue a las figuras de los angelotes danzantes de la *Cantoría* de la catedral florentina, realizados por Lucca della Robbia²⁴.



Fig.52. Lucca della Robbia, *Cantoría*, detalle de los ángeles, 1438-1439; Balthus, *La calle*, detalle de la niña, 1933; Balthus, *La calle*, detalle de la pareja; Piero della Francesca, *Salomón recibe a la reina de Saba*, detalle de la damisela, 1453-1454

Señalando fuentes distintas a las connotadas por Jean Clair, encontramos a Sabine Rewald, quien tras sus conversaciones con el pintor inglés William Hayter (1901-1988) –amigo y asistente de Balthus durante la realización de *La Rue*– sostiene que algunas figuras del cuadro fueron extraídas del libro de Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo* (1871), y de las imágenes de John Tenniel. De esta manera, la chica de la izquierda sería Alicia, bajo el ataque de Tweedledum. Su gemelo Tweedledee sería la figura sonámbula que aparece en medio de la escena, y la niña en primer plano tendría un misterioso parecido con Humpty Dumpty, por la caricaturesca forma ahuevada de su cabeza. La figura del panadero cataléptico sería en reali-

²³ Rewald, Sabine, “Balthus Lessons”, en *Art in America* (Nueva York), vol. 85, n° 9, septiembre 1997, p. 91.

²⁴ Clair, Jean, *Le Metamorfosi di Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999, p. 260.

dad un letrero de madera en el que se anuncian los menús²⁵. Para Mieke Bal, este *chef* erguido delante de un restaurante es la pieza clave de la indefinición dimensional de *La Rue*, como «puesta en abismo» de la tensión entre realismo y fantasía, y también entre la “tri” y la “bi” dimensionalidad²⁶.

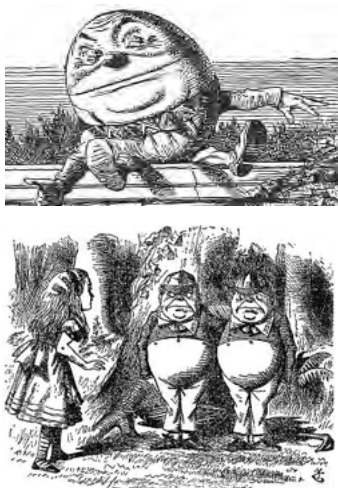


Fig.53. John Tenniel, dibujos para *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll. Humpty Dumpty; Tweedledum y Tweedledee, 1871



Fig.54. Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* 1884-1886, óleo sobre tela

En relación a *La Rue*, autores tan dispares como John Russell²⁷, James Thrall Soby²⁸ y Stefano Causa²⁹, han señalado en distintos momentos al *Grande Jatte* (1884-1886), de Georges Seurat como su antecesor principal, sobre todo para la figura del *chef*. En su retrato de la vida parisina, Seurat representó una congregación laica, a la vez ritual y trascendental, que anticipa la misma hibridación y caricaturización de *La Rue*. Entre lo real y lo irreal, lo fantástico y lo cotidiano, Seurat no se posiciona: muchas de sus figuras están completamente caracterizadas, otras en cambio, son meros esquemas. Balthus también procede así en *La Rue*, con figuras que poseen una intensidad hipnótica, casi muñecos en su irracionalidad de sonámbulos, como vistos en un sueño o en una película que de repente se hubiera detenido. Y al igual que Seurat, Balthus combina lo objetivo con lo subjetivo, el contenido manifiesto con el contenido latente, el máximo de objetividad con el máximo de obsesión personal.

²⁵ Además de Sabine Rewald, también Nicholas Fox Weber detecta una correspondencia visual entre *La Rue* y la *Alicia* de Lewis Carroll, y le atribuye además una afinidad psicológica importante: «Las aventuras de Alicia nos conducen a un lugar tangencial al mundo real, y este territorio ficcional no se deja alcanzar completamente, pues pertenece al dominio del sueño y de la memoria. Es lo que Balthus mantiene en su manera de pintar y con *La Rue*, reivindicando ese país lejano como su territorio de elección», en Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 220.

²⁶ Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 61.

²⁷ Cfr. John Russell, *Op.Cit.*, pp. 10-11; Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, pp. 28-30 y 85-86. Stefano Causa considera que en las pinturas de tema urbano en las que la influencia de Seurat es patente (*Le Quais, La Rue, Le Passage du Commerce-Saint-André*), Balthus consigue reactualizar a Seurat en el contexto francés de entreguerras; lo que hace Balthus sería un “retroceder para saltar más alto”, o un gesto para modernizar la tradición pictórica francesa, que posee aún más relevancia, si tenemos en cuenta el contexto surrealista predominante.

²⁸ Thrall Soby, James, “Balthus”, en *Balthus*, Museum of Modern Art Bulletin (Nueva York), vol.24, nº 3, 1956 p. 8.

²⁹ Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, pp. 28-29.

Rue Bourbon-Le Château, una callecita cerca de rue de Furstenberg –donde Balthus tiene su estudio– situada entre rue de Buci y rue Echaudé, es la calle real que el artista representa en *La Rue*. Para Balthus, el París de los años treinta se define por un cuadrilátero de calles estrechas y oscuras, y los bellos palacios de estilo Luis XVI. En el cuadro, los personajes inmersos en sus actividades se cruzan en el corazón del viejo barrio de Saint-Germain-des-Prés. Todo está perfectamente delineado, desde los trajes hasta los gestos, y las posturas de las figuras aparecen congeladas en sus movimientos como si fueran marionetas. Como hemos apuntado, los elementos geométricos le sirven a Balthus para encontrar las formas de la realidad, organizando el espacio a partir de un esquema matemático que el artista obtiene de la pintura italiana del siglo XV; asimismo sucede con las figuras, dispuestas según un orden simétrico dictado por el cuadriculado del lienzo, que revelan en sus rostros y actitudes la misma raíz pictórica.

Si la ciudad es real y la calle es real, lo que se manifiesta en la obra es más bien un decorado teatral poblado de figuras imaginarias y simbólicas. En su ensayo sobre la dramaturgia de Balthus, Jean Starobinski³⁰ sugiere como *La Rue* ejemplifica la diferencia entre la pintura de historia clásica y la «dramaturgia congelada» de los fotogramas de película, donde las figuras aparecen inmobilizadas y asemejan a maniqués. Esto se observa tanto en el cruce de las calles, que están dobladas a media altura por la intersección que opera el grupo de personajes a la izquierda –respecto a la dirección emprendida por los pasantes de la derecha– como en las figuras que, inmersas en sus juegos y por su andadura, están como paralizadas, acartonadas o maniquizadas. Los personajes del cuadro también se dividen según diversos ejes de oposición: los que se alejan y los que se acercan; los que actúan y los que se muestran pasivos; o las figuras aisladas y las figuras en pareja...; en definitiva, es su proximidad física la que acentúa deliberadamente el aislamiento. Por un extraño guión, los personajes adultos no muestran sus rostros: la tabla esconde la cara del carpintero, las dos mujeres dan la espalda al espectador, y tan sólo vemos la cara de los niños y los adolescentes. El espacio parecería por tanto someterse a las figuras de la juventud, donde oscilan diversas edades de la infancia: desde el inquietante bebé en los brazos de su niñera, al joven que asalta a una muchacha, intentando atraparla en un gesto manifiestamente voluptuoso, que anuncia la pertinaz preocupación erótica de Balthus³¹.

Según Starobinski, los ojos cerrados de este joven y su consiguiente expresión desvaída constituyen el «punto de fuga psicológico» del cuadro. Este punto contrasta, geométrica y psicológicamente, con el supuesto punto de fuga que construye la ilusión de espacio, que sin embargo, queda desdibujado por las deformadas y deformantes paredes, ventanas y letreros de la calle. Nuevamente son John Russell³² y Jean Clair³³ los especialistas que evidencian las influencias del *Quattrocento* en esta representación teatral de la ciudad que exhibe *La Rue*. Jean Clair señala además una fuente complementaria, o una ilustración de Heinrich Hoffmann para uno de sus cuentos, *König Nussknacker und der arme Reinhold* (1851): «Se trata de una aproximación en clave, pues nos traslada al mundo circunscrito de una habitación para niños,

³⁰ Starobinski, Jean, “Dramaturgie de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1993, pp. 73-77.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² Russell, John, *Op.Cit.*, pp. 9, 13 y 22.

³³ Clair, Jean, “Les métamorphoses d'Eros”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], París, Centro Georges Pompidou, 1983, pp. 262-264.

a un paraíso originario donde el tiempo está suspendido, gobernado por leyes secretas que se arraigan en el ritual o la magia»³⁴. Clair también sostiene que en *La Rue* se produce una fascinante superposición de capas de significado, de resonancias, de ecos, que proceden del arcaísmo voluntario del cuadro, y que dicha imagen se revela lentamente ante la mirada como algo nuevo y distinto: «Bajo la apariencia familiar de los préstamos de la historia de las formas, vemos como brilla una historia distinta, que no pertenece a ningún lugar ni tiempo, sino a algo primitivo, cuando la conciencia del lugar y del tiempo aún no existían»³⁵.



Fig.55. Heinrich Hoffmann
König Nussknacker und der arme Reinhold
1851, ilustración

Fue el hermano escritor de Balthus, Pierre Klossowski, quien previamente se interrogó sobre esta posible referencia en el cuadro a un «orden escondido», a una «escena primigenia», de la que encontramos, aquí y allá, fragmentos suspendidos, y que se expresa precisamente en el hieratismo de las figuras de Balthus:

*«A quoi en effet répond l'attitude figée des figures? Cherche-t-elle à évoquer une scène capitale dont on retrouverait dans certains tableaux des fragments dispersés? Ou bien est-ce cet ordre caché des archétypes qui miment leur gestes? Pour autant que la reconstitution de toute scène capitale révélerait toujours une aspiration de l'âme à réintégrer l'ordre caché des images immuables? Ici l'artiste en arrive à convenir le temps dans lequel vivent les êtres, en un espace où ils subsistent hors de la vie, au-delà de la mort»*³⁶.

Los pocos comentarios escritos por Balthus sobre *La Rue* dan peso a estas hipótesis. En una carta escrita a su amada Antoinette de Watteville, el artista habla del cuadro en un modo críptico. Describe la pintura como «el manifiesto de una actitud plástica» o «la exteriorización de diferentes sentimientos primitivos o primordiales», y advierte que, sobre el cuadro, «se cierne algo terriblemente misterioso»³⁷. Empleando el término “plástico”, Balthus indicaría de

³⁴ Clair, Jean, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 232-234.

³⁵ Clair, Jean, “Eros et Cronos. Le rite et le mythe dans l'oeuvre de Balthus”, en *La revue de l'art* (París), nº 63, 1983, pp. 83 y sgg.

³⁶ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, p. 83.

³⁷ Carta de Balthus a Antoinette de Watteville, nº 57, 18 de enero de 1934, en *Balthus/Antoinette de Watteville*, *Op.Cit.*, p. 158.

manera precisa que aquello que desea transmitir en *La Rue* es un proceso que no se produce sólo en el espacio, sino también en el tiempo, tal y como expresan las grandes obras de arte del pasado. Pero al mismo tiempo la tela de Balthus es claramente moderna, con ese parecido suyo a un *still*, o una foto de escena o de cine. La pintura congela momentáneamente las poses de los actores, pero si ellos continuaran caminando nos explicarían una historia que llega del pasado y va hacia el futuro. *La Rue* se nos aparece como un panorama diacrónico, donde ya encontramos reunidas muchas de las características que definirán la obra pictórica de Balthus: una consistencia que se alinea sutilmente con la elegancia del trazo, y con un sentimiento de lo extravagante y de lo indefinible; una unión intrigante entre lo cotidiano y lo onírico; un curioso equilibrio entre la solidez del dibujo y la ligereza maliciosa de los peatones y sus movimientos.

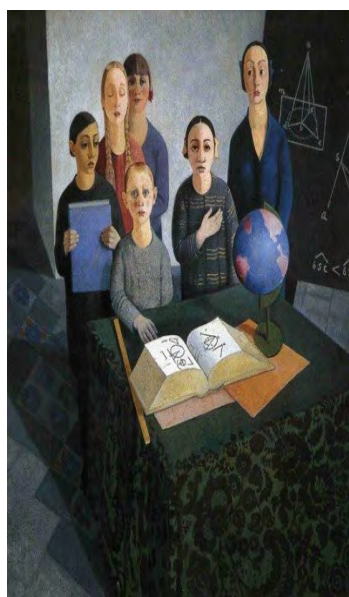


Fig. 56. Felice Casorati
Gli scolari, 1928
óleo sobre tela

La literatura sobre este cuadro de Balthus es muy amplia, pese a que, y según el escritor Stefano Causa, los nexos que se han formulado para *La Rue* necesitarían de un mayor control y rigor. Aunque en la tela de Balthus encontremos reclamos y analogías formales y temáticas con Piero della Francesca y Masaccio, y Balthus haga también suya una cultura latente y la transforme a su gusto, no se puede pintar “contra” el propio tiempo; para no sucumbir en la apropiación y el citacionismo, *La Rue* debería conectarse a experiencias más cercanas al lenguaje de Balthus. El autor propone, no sólo una aproximación del cuadro a la compañía atónita de *Gli scolari* (1928), del pintor italiano Felice Casorati, sino también la afiliación de la obra balthusiana a algunos de los pintores italianos de la «Escuela de Roma» que estaban en París en esos años, como Capogrossi, Cagli, Cavalli o Cagnaccio di San Pietro. Con todos ellos, Balthus compartiría soluciones compositivas de clara inspiración *pierfrancescana* y una geometría compositiva clasicista, aunque siendo hijos de su época, poseían también una sensibilidad surrealista que no se habría rendido a las sugerencias de turbamientos inconscientes³⁸.

Mieke Bal también considera que citar fuentes –concretamente a Piero della Francesca en el caso de ciertas figuras, a Seurat por la composición y la inmovilidad de la escena, y a la fantasía surrealista y los muñecos mecánicos futuristas– está fuera de lugar respecto a lo que define más exhaustivamente este cuadro³⁹. La profesora Bal defiende que la atención de la crítica al ambiente posmoderno que postula Jean Clair (quien invoca esa visión de las calles parisinas “ambiguamente domésticas para el paseante”, descritas por Walter Benjamin en su libro sobre Baudelaire y en *Das Passagen-Werk*), a la dramaturgia que plantea Starobinski, y al *tableau vivant* descrito por Klossowski, plantean todas ellas, finalmente, el tema de la figuración en su relación con la modernidad de los tiempos. Sin embargo, Bal se cuestiona la posible dramaturgia de *La Rue*, pues la única comunicación posible –físicamente agresiva, pero sin contacto visual– es la del asaltante y su víctima en la parte inferior izquierda; aunque el semblante y los ojos cerrados de ella no sean tampoco muy reveladores, subsiste la incógnita sobre si el con-

³⁸ Causa, Stefano, *Op.Cit.*, pp. 94-96.

³⁹ Mieke Bal analiza la obra *La Rue* en Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 60-62.

tacto físico es consentido o no⁴⁰. En definitiva, el cuadro *La Rue* es un extraño tragaluz donde Balthus ha integrado y dispuesto toda su vida hasta la fecha: su formación autodidacta, las figuras de Masaccio y Piero, las copias suizas del pintor folclorista Joseph Reinhardt y, como veremos más adelante, los autómatas de las calles de París publicados en la revista surrealista *Minotaure*. Si *La Rue* inaugura un procedimiento ecléctico –que será típico de Balthus– y da inicio a una pintura sintetizadora, que fluye a través de un importante tejido de reutilizos, pastiches y citas del pasado, tal vez el espíritu moderno de *La Rue* lograra captarlo su amigo Henri Cartier-Bresson en 1954, cuando toma una fotografía en la rue de Mouffetard y retrata a un niño caminando (aunque aquí sujetando dos botellas en la mano), mostrando su sonrisa canalla.



Fig.57. Henri Cartier-Bresson
Rue Mouffetard, 1954
fotografía ©Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

⁴⁰ En la misma pintura se advierten huellas de retoques, como en el ademán del joven de la mitad inferior del cuadro, realizados a petición de su propietario norteamericano James Thrall Soby. En la primera versión tenía el brazo más abajo y agarraba la falda de la muchacha para levantarla. El ademán de la versión retocada es ligeramente más ambiguo. En los capítulos posteriores se hará mención a la polémica que suscitó este gesto.

3.3. *El pasaje: una alegoría de la ciudad y un flâneur alejándose de la realidad*

Murió el viejo París (Cambia una ciudad
la forma, ¡ay!, más aprisa que el corazón del hombre)
¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico
y mis queridos recuerdos pesan más que peñascos

– Charles Baudelaire⁴¹

La vitalidad inquieta de una mañana parisina. El turbido juego de dos jóvenes en una acera, donde él, un sátiro burgués, coge por detrás a una pequeña ménade, aferra su mano en su vientre y le sujeta el brazo, como si buscara un contacto más carnal. Alrededor se observa el pasar de la gente común, suspendida en un limbo de frío realismo. Así se nos aparece la imagen de *La Rue*, realizada por Balthus con una objetividad cercana a un realismo mágico y misterioso; una fórmula expresiva que conlleva a su arte pictórico un aura de controvertida fascinación, y tal vez incluso de provocante seducción. Su “calle” se convierte en una especie de manifiesto programático; un arquetipo de la representación de la ciudad, lejos de las frivolidades de la *Belle Époque* y los lánguidos frenesís bohemios. Porque hay un París de Balthus como lo hubo de Charles Méryon en el siglo XIX, representado en los aguafuertes de los *Tableaux parisiens* (1861). Hubo un París balthusiano como lo hubo baudelariano, e incluso de Rilke, que en los *Cuadernos de Malte* (1910), presenta un París de bellezas y horrores; también existe el París hechizante de Pierre Jean Jouve, quien describe su singular poética urbana en *Histoires sanglantes* (1932), *Aventure de Catherine Crachat* (1928-1931), y en los poemas de la *Vierge de Paris* (1946).

«Para Balthus la pintura nacía en el barrio de la Montagne-Sainte-Geneviève y de Luxemburgo, barrio penetrante, sentimental y monumental, nutrido por el alma de grandes hombres, como fueron Méryon y Delacroix. En rue de Fursterberg encontró el lugar que correspondía a su fórmula [...], callejuelas de formas desusadas y divertidas, propias a ser confundidas con los elementos del sueño»⁴².

La calle, con su continuo y fluido sucederse de cosas y personas, constituye un ámbito iconográfico por excelencia, incesantemente representada en una sucesión de pintores y fotógrafos. El tema de la calle y la poética de la ciudad estaban de moda entre artistas franceses como René Rimbart (1896-1991), Alfred Courmes (1898-1993) y Fernand Léger (1891-1955), quien quiso incluso «sacar el arte a la calle». Con la fotografía, Eugène Atget (1857-1927), documentó imágenes parisinas como un escenario solitario y melancólico. Más tarde,

⁴¹ Baudelaire, Charles, “El Cisne”, en *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 340-343.

⁴² Jouve, Pierre Jean, “Balthus”, en *La Nef* (Argel), septiembre 1944 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 57.

Alberto Giacometti (1901-1966), centró sus investigaciones en los pasantes de la calle, convirtiéndolos en esculturas; junto a Balthus, Francis Grüber y Francis Tailleux, Giacometti compartirá la preocupación por reintegrar la figura humana en las grandes composiciones de tema urbano.



Fig.58. René Rimbart
Puerta de Vanves, 1922, óleo sobre tela



Fig.59. Eugène Adget
Plaza Saint-André-des-Arts, 1898, fotografía

Para representar *La Rue*, Balthus se concentra en ese viejo París anterior a la remodelación de Haussmann⁴³, o un mundo intacto al progreso y al tiempo de la vida moderna. Con sus toldos de rayas, las antiguas farolas y los rótulos de los establecimientos, *La Rue* podría pertenecer a un pueblecito de antes de que el coche se inventara, a una ciudad de juguete, o a una de esas vistas esquematizadas que aparecen en las ilustraciones de Épinal. La rue Bourbon-le-Château aquí representada, se encontraba en el corazón del antiguo barrio de Saint-Germain-des-Prés, a dos pasos de la Galería Pierre, del café de Flore y de la rue des Grands-Augustins, donde pronto se trasladaría Picasso; muy cerca se encontraba la calle de la Ancienne Comédie, donde se establecieron en 1689 los comediantes franceses. Así pues, si la calle es el escenario tradicional de la comedia, *La Rue* parece haber absorbido motivos cómicos que van de Plauto hasta Hogarth. Aquí, los vestigios de esa calle impresionista del siglo XIX han dejado paso a elementos a la vez muy contemporáneos, y muy específicamente balthusianos. Fue precisamente la dimensión teatral, y la sensación como de suspensión del tiempo o de sueño inmóvil contenidas en *La Rue*, las que impresionaron a los contemporáneos de Balthus, cuando la obra fue presentada a los habituales de la pequeña galería de Pierre Loeb, en rue des Beaux-Arts; el cuadro *La Rue* reaparecería en París sólo cuarenta años más tarde, en 1974, para la exposición de homenaje a Jean Paulhan en el Grand Palais.

⁴³ Dos fotógrafos captaron el viejo París anterior a la remodelación de Haussmann, en el que Balthus se inspira para crear sus obras de tema urbano. Uno es Charles Marville (1813-1879), que en 1865 fue nombrado fotógrafo oficial de París para documentar sus barrios antiguos, antes de ser derribados por el Plan Haussmann; más de cuatrocientas fotografías componen el *Álbum del viejo París*, o un testimonio gráfico sobre la evolución de una ciudad que se sacudía lo insalubre de sus ruinas para evolucionar hacia una ciudad moderna. Por otro lado, las fotografías de Eugène Adget (1857-1927), cuya intención fue la de preservar con sus documentos los restos del París de principios de siglo, que la modernización del Barón Haussmann había dejado por entonces fuera de la demolición: las calles, las gentes, los oficios y comercios que estaban en vías de extinción fueron su objetivo principal; consciente de lo que el progreso haría con estas zonas, su empeño documental fue el de ser una memoria para el futuro.

Nada en *La Rue* nos habla del presente, y sin embargo este “sueño parisino” es con todo fruto de su época. La extrañeza y la fuerza que residen en la inmovilidad de la escena, recuerdan la primera película de René Clair, *Paris qui dort* (1925); contemporánea a los inicios de esta pintura, en la cinta vemos como el guardián de la Torre Eiffel descubre una ciudad entera dormida. Esta escena urbana del quehacer diario que es *La Rue*, sacada del París de los años treinta, se inscribe deliberadamente en una tradición literaria que va de Baudelaire a Breton, pasando por Apollinaire, y que en la época, es la misma que invoca la vanguardia. André Breton dirá que la calle es el único campo de experiencia válido, aunque «en la obra de Balthus, más que de calles se trata de muelles a lo largo del río, de plazas desiertas, de callejones sin salida, o como observara André Gide, se trata de pasajes»⁴⁴. Los pasajes, a medio camino entre la casa y la calle, transforman el boulevard en un interior. A diferencia de la calle expresionista, que ejerce de medio funcional de comunicación y denuncia, los pasajes son más bien un *cul-de-sac*: unos espacios públicos singulares que mezclan lo abierto y lo cerrado. Un paseo por ellos «recoge el sentido de lo íntimo, y el sentimiento de lo familiar nos acompaña hasta el corazón de lo insólito. En la concentración de la ciudad, los pasajes crean un teatro del mundo donde el “afuera” es sentido como el “adentro”»⁴⁵. Casi veinte años después de crear *La Rue*, los esfuerzos de Balthus se concentrarán en demostrarlo en otra tela de paisaje urbano y de dimensiones mayores –294 x 330 cm– que representará su complementario: *Le Passage du Commerce-Saint-André* [El pasaje de *Commerce-Saint-André*, 1952-1954].



Fig.60. Balthus, *El pasaje de Commerce-Saint-André*, 1952-1954, óleo sobre tela

⁴⁴ Clair, Jean, “Le Sommeil de cent ans”, en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, p. 7.

⁴⁵ Idem., p. 7.

El pasaje de Commerce-Saint-André era un lugar transitado cotidianamente por Balthus; la Cour de Rohan, donde el pintor tendrá su estudio desde finales de 1935, se encontraba en este pasaje, que unía el boulevard Saint-Germain a la rue Saint-André-des-Arts. El barrio, uno de los más antiguos de París, fue reconstruido en el siglo XVII convirtiéndose, con el asentamiento de la Comedia Francesa (1689), y la apertura del famoso café Procope, en un centro neurálgico de la vida literaria y teatral de la ciudad. Los grandes protagonistas de la Revolución francesa –Marat, Danton, Desmoulins y Billaud-Varenes– solían reunirse en el Procope, que tenía una entrada secundaria justo en el pasaje du Commerce. En el nº 20 vivía Danton, en el nº 9 se experimentó con la guillotina, mientras que el nº 8 (visible en la tela de Balthus), albergaba la tipografía donde en 1793, Marat inició a imprimir su periódico *Ami du Peuple*. Posteriormente, el desarrollo de París y las obras urbanísticas de Haussmann confirieron al barrio una quietud de ciudad de provincias, que sobrevivió hasta los años cincuenta del siglo XX.

El imaginario urbano parisino, y la magia de su cotidianidad diurna y nocturna con su irrupción en la vida, fueron ya evocados magistralmente en esos años por la fotografía de Brassai. En el nº 7 de la revista *Minotaure*, André Breton firmaba «*Le Nuit du Tournesol*»⁴⁶, o una larga meditación poética, paralela a *Nadja*, sobre las características mágicas, benéficas o maléficas de la ciudad. Las señales que la calle parisina le reserva al surrealista son enigmas a descifrar: las inscripciones pintadas en los muros, las insignias y la topomástica urbana. Sin duda, Balthus será heredero de esta poética surrealista de la metrópoli, cuando en *Le Passage* pondrá en evidencia las insignias pintadas, los escritos en los muros –«*Registres*»–, la llave de oro colgada –parecida a la de los cuentos infantiles– o pintando una *baguette* bajo el brazo del personaje que se aleja.



Fig.61. Balthus, *Estudio para El pasaje de Commerce Saint-André*, 1950, óleo sobre cartón

Para la composición de una obra como *Le Passage du Commerce-Saint-André*, Balthus optará por un esquema clásico, con una perspectiva central y un punto de fuga dilatado a la derecha, y con el perfil transversal de la calle cerrándose entre dos edificios. Con la disposición de las figuras en el recinto de una arquitectura geoméricamente articulada, sea *La Rue* como *Le Passage* se inscriben en «esa gran tradición de la pintura, en la que la tela es un espacio geométrico que rellenar»⁴⁷; una tradición que se remonta al gran estilo monumental francés, desde Georges de la Tour hasta David y Seurat, y que Balthus encarna en *Le Passage* por última vez. Pero aquello que les faltaría a ambos cuadros, y que al mismo tiempo los haría únicos, sería su presentación narrativa de la ciudad. Eliminando la crónica –que exige una conducta pictórica mucho más veloz y movimentada, que introduzca al espectador en medio de la narración– la *Calle* y el *Pasaje* se congelan y se apartan, se cierran y se recintan, se muestran casi como un estudio de artista: un *atelier* donde al pintor se le permite estudiar posturas y personajes.

⁴⁶ Breton, André, “Le Nuit du Tournesol”, en *Minotaure*, nº 7, junio de 1935, p. 48 y sigs.

⁴⁷ Larcán, Laura, “Ninfette e un gatto come alter ego. I cent’anni dell’enigmatico Balthus”, en *La Repubblica*, publicado en Milán el 11 de junio de 2008.

Además, la ausencia del cielo, así como de los lados y el fondo, limitados por las fachadas, indicaría un escenario de teatro más que un paisaje urbano; parece como si el pintor hubiera pasado por allí, y ordenado la posición de los seres y las cosas⁴⁸. Aunque todo lo que le faltaría a *Le Passage du Commerce-Saint-André* en su aparente entrelazo narrativo, lo ganaría en control formal, y para Stefano Causa, no habrían habido en los años cincuenta otros éxitos no abstractos similares, que se basaran en un trabajo tan exhaustivo en lo referido a la puesta en escena⁴⁹.



Fig. 62. Balthus
Estudio para El pasaje de Commerce Saint-André, 1951
óleo sobre cartón



Fig. 63. Balthus
El pasaje de Commerce-Saint-André detalle, 1952-1954, óleo sobre tela



Fig. 64. Hisaji Hara
Estudio de El pasaje de Commerce Saint-André de Balthus, 2009
fotografía ©Hisaji Hara

Sobre este escenario que reproduce, como en un teatro, un canto a la vieja París, recitan un extraño guión mudo algunos personajes: diez, contando el perro y la *petite poupée* de la silla. La joven pensativa, absorbida por la sombra, mira hacia al suelo; a pesar de que sus pies aparecen cortados en el borde inferior, su proximidad al plano del cuadro no la acerca a nosotros, porque como sugiere Mieke Bal, «se trata sólo de una imagen»⁵⁰. Tampoco está cerca del hombre tieso que se ha cruzado con ella: el suyo es un encuentro fallido o «la aniquilación de lo posible»⁵¹. La anciana aparece en el fondo del cuadro e intensamente iluminada; camina a un paso tan tieso como el hombre del jersey azul, como si cada paso le fuera lento y penoso. Un viejo enano, acurrucado sobre el borde de la acera, mientras la luz, de nuevo implacable, brilla en su calvicie, no se dispone a trabar contacto con ninguno de sus compañeros de soledad. En el centro del cuadro vemos a un perro, animal excepcional en la fauna balthusiana, esencialmente poblada por gatos. El bebé o un muñeco constituye el eje o la mirada frontal, junto a su gemelo semicortado en el hueco de la puerta y quizá, sin mucho entusiasmo, la niña que juega con su muñeca pero apenas repara en ella. Reaparece también el enjuto hombre de

⁴⁸ Bellony-Rewald, Alice, “Balthus ou le theatre de la vie”, en *Colóquio* (Lisboa), nº 60, marzo 1984, pp. 36-41.

⁴⁹ Causa, Stefano, *Op. Cit.*, p. 11.

⁵⁰ Bal, Mieke, *Op. Cit.*, p. 63.

⁵¹ Bonnefoy, Yves, “L’invenzione di Balthus”, en *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull’arte del Novecento*, Florencia: Le Lettere, 2000, p. 94.

espalda de *Le Quais*, que lleva aquí una barra de pan transformada, por un toque de luz, en una barita mágica. Ninguna de estas figuras transitaba por *La Rue*, y aunque el espacio es similar –en ambos es poco profundo– y las relaciones humanas inexistentes –con sus cuerpos tiesos rechazan cualquier contacto entre ellos– la atmósfera dista de serlo. Si *La Rue* constituía una meditación sobre la vacuidad de nuestra vida urbana, *Le Passage du Commerce Saint-André* reúne a «un elenco de personajes que parecen anunciadores de la desesperanza, o un cuento de hadas para adultos propicios a filosofar sobre el mundo moderno»⁵². En la misma línea, el poeta Yves Bonnefoy catalogó *Le Passage* como una «obra del desamparo»⁵³, en la que el artista no podía haber pintado figuras más ausentes, y donde reina la más extrema soledad. Frente a *La Rue* y *Le Passage*, estaríamos ante un teatro de la modernidad y de su malestar, apunta Jean Clair. Porque ¿es la modernidad el delito que acaba con las raíces de una ciudad, en pos del progreso?⁵⁴.

En las ruinas de la vieja París que colmaron las fotografías de Eugène Atget, así como en las plazas de Alberto Giacometti y de Giorgio de Chirico, el vacío dio forma a las obras; envueltas en una especie de silencio absoluto, estos artistas congelaron no sólo el tiempo, sino también la vida en las calles. Son obras que, irremediamente, cuestionan la modernidad como una amenaza, y aquella soledad que la gran urbe imprime en el hombre, alienándolo. Con *La Rue* y *Le Passage*, Balthus también hizo de la ciudad el lugar de la incomunicación, como ya antes, las imágenes de Eugène Atget fueron la exposición dramática del paso del tiempo, que ataca a la ciudad y a sus edificios, donde tras la construcción moderna aún está vigilante la arquitectura de una iglesia, las arcadas y los arbotantes. Lo imperecedero se presenta como lo viejo y lo transitorio es lo nuevo, y frente a ambos, el único vestigio humano sería el distraído paseante. Cuando Adget retrataba personas, el movimiento no existía, pues éstas adquirirían la forma de estatuas humanas, de maniqués detrás de los escaparates; los personajes eran un objeto más en el decorado general de una ciudad que se descomponía.



Fig.65. Giorgio de Chirico
Misterio y melancolía de una calle
1914, óleo sobre tela

La Rue también parece responder a esta necesidad de preservar la huella de un mundo en vías de desaparición; la vida urbana, como Balthus la conocía, no subsistiría así por mucho tiempo. Las plazas italianas –desiertas y fantasmagóricas– que pinta Giorgio de Chirico, destinadas a acoger «la soledad de los signos», simbolizan una suspensión en el tiempo con la que denuncia la incertidumbre del mundo moderno. La singular poética dequiriquina que se desdobra en la pérdida de sentido del objeto, supone en la metafísica la extrañeza del objeto: éste se coloca fuera de la relación habitual de causa y efecto, dependencia o similitud. Subvertir estas relaciones significa la desorientación de la lógica interna o conceptual de la realidad, la memoria y la experiencia. Asimismo, *La Rue* y *Le Passage*, con sus atmósferas encantadas, se parecen más a un recuerdo que al flujo de la experiencia cotidiana⁵⁵.

⁵² Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 63.

⁵³ Bonnefoy, Yves, *Op.Cit.*, p. 95.

⁵⁴ Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1972, p. 82.

⁵⁵ Sobre la poética metafísica dequiriquiana, los aspectos formales de sus obras catalogadas como *plazas de*

La Rue también nos recordaría la obra de Giacometti *La place* [La plaza, 1948-1949], tal vez porque desde 1933, Giacometti se convirtió en uno de los amigos más próximos a Balthus, al que se siente ligado por una verdadera y profunda afinidad electiva, y cuyo arte reflejará un mismo distanciamiento del mundo exterior de los eventos⁵⁶. Por su amistad duradera, a finales de los años cincuenta Giacometti pudo ver *Le Passage du Commerce-Saint-André*, y ante esta tela reconocerá afinidades con su obra *Palais à quatre heures de midi* [El palacio a las cuatro de la madrugada, 1932] o «gente que atraviesa una habitación abierta»⁵⁷. La creación de esta obra tuvo lugar bajo la concepción del «objeto de funcionamiento simbólico» –tan apreciada en aquel momento por los surrealistas– y evidencia como Giacometti realizó el *Palais* «bajo el dictado del inconsciente». Con todo, la puesta en escena del escultor es capaz de revivir tanto las plazas italianas que De Chirico representó –donde se aúnan, de manera tan sutil, la evocación de fantasmagorías arcaizantes y una conciencia del presente propiamente profética– como las obras urbanas de Balthus, a quien le unía la misma determinación por pintar el aislamiento humano. La insistencia de Giacometti por dar forma a la alienación y al desapego emocionales, fue tratada por Balthus a partir de fantasías desconcertantes nunca exentas de melancolía, como hiciera previamente ese De Chirico metafísico.



Fig.66. Alberto Giacometti, *La plaza*, 1948-1949, bronce

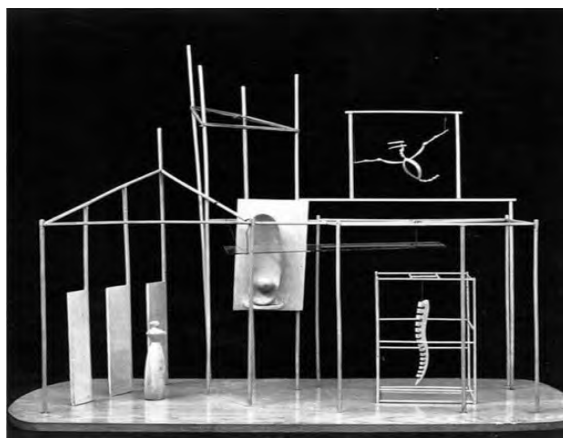


Fig.67. Alberto Giacometti, *El palacio a las cuatro de la madrugada*, 1932, madera, vidrio, alambre y cuerda

Pierre Klossoski dedicó los dos párrafos conclusivos de su texto, significativamente titulado «*Du tableau vivant dans le peinture de Balthus*», al análisis de *Le Passage du Commerce Saint-André*. Klossowski explica que las luces y las sombras que Balthus reparte en este gran cuadro son como dos voces alternas, que se refieren a una evocación de las cosas pasadas –un

Italia y sus afinidades con las obras de tema urbano de Balthus –en el contexto de la modernidad, y bajo el análisis de algunas nociones estéticas como lo trágico y la melancolía– la autora apunta a una investigación previa, realizada para su tesina doctoral: Cornejo, Laura, *El debat entre modernitat i tradició en A. Modigliani, G. de Chirico i Balthus*, Universitat de Girona, 2006, pp. 109-131.

⁵⁶ Para celebrar dicha amistad, se realizó la exposición *L'amitié, le seule patrie* en el Museo Correr de Venecia (19 de febrero-2 de abril de 2000), comisariada por Elena Cárdenas Malagodi y Stefano Cecchetto. El catálogo incluye el ensayo de Leymarie, Jean, “Balthus e Alberto Giacometti”, en *L'amitié, le seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, pp. 33-34.

⁵⁷ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 534.

«así era»– y al retorno perpetuo de esta evocación en el ritmo de una vida cotidiana que se resigna a sí misma –un «así será para siempre»–. Por consiguiente, *Le Passage* sería una imagen alegórica de la vida «en suspenso», que restituiría eficazmente la sensación de suspensión temporal y el encantamiento que rodea los personajes, reflejando algo de esa expectativa de la «visión beatífica», pero al mismo tiempo –apunta Klossowski– sería una imagen de la desolación de la vida en su propia «reiteración»⁵⁸.



Fig.68. Balthus
El pasaje de Commerce-Saint-André
detalle de los niños

El escritor considera que en esta tela, y tras veinte años de experiencias pictóricas, el artista «explota magistralmente la distancia que lo separa del primer Balthus». Estima que cada uno de los personajes del cuadro representa un estado de ánimo particular que Balthus habría sufrido, como si *Le Passage* fuera una especie de panorama de su propia vida: «Sin duda la melancolía vaga por aquí y por allá», afirma Pierre Klossowski; por ejemplo, hay que considerarla en la figura del hombre sentado en la acera, agobiado por ese «así será para siempre», que mira el grupo de niños frente a él; a la vez, una gran ternura invade a estos niños, y se expresa por el gracioso gesto de la pequeña que alarga su brazo hacia el niño de la ventana.

Para Klossowski, la peculiaridad esférica de sus cabezas, que emergen del fondo oscuro de las fachadas, les otorga algo de «cósmico»; estos niños parecen vivir allí y sin embargo, la escena que componen nos da la impresión «que no pertenecen más o no pertenecen todavía a este mundo, que son como fantasmas en la imaginación de la muchacha que, en primer plano, mira pensativa al espectador»⁵⁹. En cuanto a la anciana, «ese último fantasma que Balthus, por una especie de superstición, no ha podido retenerse de pintar», se representa todavía –como en *Le Quais*– bajo los rasgos de una curandera, una cartomántica o una mediadora, «último reflejo de la bruja tutelar, dispensadora de poderes que no nos atrevíamos a concedernos, y por lo tanto, inspirándonos agradables terrores»⁶⁰. Dicha reaparición de la infancia bajo el aspecto de la vejez, también es para Klossowski una expresión del «así será para siempre».

En el centro del cuadro vemos a un hombre que se aleja con una barra de pan en la mano; de él, como afirma Klossowski, procede el ambiente de expectativa que destila la escena: «En el centro del círculo mágico que forma el «así era» y el «así será para siempre», también él pertenece al encanterio, y a pesar de ello, escapa»⁶¹. El hombre que camina –aunque se mantenga inmóvil en su paso– y que lleva en la mano «la promesa de romper el círculo desesperante del tiempo para superarlo», es Balthus. Y si *Le Passage du Commerce-Saint-André* es un escena alegórica, y el pintor –aún perteneciendo a ella– le da la espalda, entonces cabe identificar, por la interpretación de Klossowski, a dicha figura con la del *flâneur*. Fruto de la modernidad, para este paseante solitario la ciudad ya no es su patria sino su escenario, y errando por su laberinto de calles, es un caminante mudo que va consumiendo soledad. Fue Walter Benjamin

⁵⁸ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, p. 84.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰ *Idem.*, p. 85.

⁶¹ *Idem.*, p. 85.

quien observara como la *flânerie* –o comportamiento arquetípico del ciudadano espiritualizado– y la alegoría –o estrategia poética del desajuste semántico– concordaban perfectamente, siendo ambas la expresión de un extrañamiento: «Es la mirada de lo alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Y es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación a la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad [...] La multitud es el velo a través del cual la ciudad hace un guiño al *flâneur* como si se tratase de una fantasmagoría»⁶².

Aunque Benjamin es el intérprete más destacado sobre esta cuestión, fue Charles Baudelaire quien teoriza primero sobre el sentido de la *flânerie* y su relación con la discreción moderna. Es en la gran ciudad, rodeados por la multitud, donde puede experimentarse el placer de lo incógnito, el pensamiento errático y el vagabundeo propios de quien observa el mundo sin tocarlo, sin necesidad de imponerse: «Tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados e imparciales»⁶³. El poeta y artista modernos, situándose por encima del carácter prosaico de la realidad, consideran que es la ciudad misma la que se “exilia”, la que se sustrae de la comprensión visual, transformándose de acuerdo a sintaxis ininteligibles; es la propia realidad la que huye y se hace irreconocible. En *Le Passage*, el *flâneur* Balthus convive con el sujeto inmortalado y deambula libremente entre las formas sobrecosificadas de la vida; contemporáneamente, toma distancia, y haciéndose distante, observa en la lejanía, hacia atrás, como por efecto de un sentimiento de no pertenencia.



Fig.69. Julie Blackmon
Olive and Market St., estudio de *El pasaje de Commerce-Saint-André de Balthus*, 2012
fotografía ©Julie Blackmon

⁶² Benjamin, Walter, “Baudelaire o las calles de París”, en *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2004, p. 45.

⁶³ Cfr. Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Caja Murcia, 1995, p. 87; Benjamin, Walter, “Baudelaire o las calles de París”, en *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2004, p. 45.

El *flâneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo “otro” –un tiempo melancólico, ralentizado, discordante– erigiendo una barrera psicológica frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea. Por ello, su lugar ideal son los pasajes, o esas particulares arquitecturas ramificadas a lo largo del interior de París, cuyos significados teóricos analizaron Walter Benjamin –en su obra inacabada *Libro de los pasajes*– o Siegfried Krakauer al anotar: «Quien se extraviaba en los pasajes podía creer que se había perdido en una brecha abierta en el tiempo y que había acabado, sin advertirlo, en una gruta de leyenda. Aquí, más que en ningún otro lugar, la ciudad despliega su capacidad de transformar las cosas»⁶⁴.

Tal vez Balthus, identificándose y presentándose como un *flâneur* en obras como *Le Quais*, *La Rue* y *Le Passage*, estuviera buscando simplemente su mirada, y un modo de estar en el mundo en silencio, haciéndose suyo el tentativo de colmar ese vacío existencial con los signos mudos de otras presencias sobre la tela: los niños, los marginados, los autómatas, los viejos. Presencias destinadas a no dejar huella, y que son «voces reducidas al silencio, excluidas del poder y del poder de la razón», como escribía Carlo Sini⁶⁵. Balthus lo manifestó claramente en una ocasión: «La palabra «pasaje», que aparece en el título de una de mis obras, *El pasaje de Commerce-Saint-André*, ¿no será, de algún modo, el símbolo de todos mis anhelos?»⁶⁶.



Fig.70. Duane Michals, *Chance meeting #6*, 1970, fotografía ©Duane Michals

⁶⁴ Krakauer, Siegfried, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato: Marietti, 1984, p. 25.

⁶⁵ Mazzucchelli, Silvia, “Vivian Maier e l'arte di scomparire”, en *Doppio Zero*, publicado el 6 de enero de 2016 <http://www.doppiozero.com/materiali/clic/vivian-maier-l-arte-di-scomparire>

⁶⁶ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 201.

3.4. Alterar la realidad e imaginar lo real: Balthus, pintor de la desfiguración

«Lo real no es lo que creéis ver. Se puede ser realista de lo irreal y figurativo de lo invisible»

– Balthus⁶⁷

Cuando el marchante Pierre Loeb visitó a Balthus en su estudio se quedó impresionado ante *La Rue*; su reacción no fue causada ni por la plenitud formal de la obra, ni porque «respondía perfectamente a las expectativas de una forma de expresión nueva», sino porque *La Rue* era un cuadro «audazmente realista». La definición se refiere al hecho de que en *La Rue*, Balthus ha transformado de manera evidente la realidad, y el galerista lo comprende enseguida; Loeb percibe que las nociones de “realidad” y de “realismo” en Balthus son distintas a las que se nos da habitualmente. En un ensayo titulado «El Realismo en el arte contemporáneo»⁶⁸, el profesor Francisco Calvo Serraller advierte que el realismo fue una fórmula acuñada en el siglo XIX, desde una instancia declaradamente vanguardista; un dato que es imprescindible tener en cuenta, no sólo para distinguir el realismo del siglo XIX de los realismos históricos precedentes, sino también para no incurrir en un prejuicio popular del siglo XX, que ha enfrentado vanguardia y realismo⁶⁹.

Los episodios realistas en las vanguardias del siglo XX fueron abundantes, y a principios de los años treinta, el retorno a la pintura figurativa era un hecho evidente: el «Retorno al orden»; el Novecentismo y la pintura metafísica italiana; la Nueva objetividad alemana de los años veinte y treinta; el denominado Realismo mágico; el muralismo mejicano y los realismos estadounidenses de la época de entreguerras; y el período “razonante” del Surrealismo de los años treinta. Se trataba de corrientes artísticas plurales, que no tuvieron que ver con una actitud académica, sino que surgieron y se presentaron dentro de posiciones totalmente vanguardistas, adoptando caracteres diversos en función de los contextos geográficos, sociales y artísticos en los que se desarrollaban⁷⁰. En la época en la que Balthus se traslada a París, el resurgimiento de la figuración y el desarrollo de las corrientes clásicas concide con una serie de importantes exposiciones de arte realista; en el Petit Palais, una revisión del arte italiano,

⁶⁷ Roy, Claude, *Balthus*, París: Gallimard, 1996, p. 18.

⁶⁸ Calvo Serraller, Francisco, “El realismo en el arte contemporáneo”, en *El Realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid: Fundación cultural Mapfre, 1999, pp. 11-17.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

«El realismo del siglo XIX reivindicó, en primer lugar, la modernización del contenido –el sacar a la luz lo anónimo, lo irrelevante, lo cotidiano. Esto fue lo que trató de acometer revolucionariamente Courbet, que llegó incluso a plantearse la paradoja de una “alegoría real”. Gustave Courbet, en ese cuadro monumental en el que representaba su mundo personal a través de la imagen del *atelier*, o cuando pintó *El origen del mundo* (1866) creó una forma de pintar en que lo visual abordaba metonímicamente todo, pero además, en el que la mirada moderna destruye la intemporalidad mediante la sucesión de instantes y el espacio mediante la fragmentación. Este es un reflejo de la conciencia contemporánea, pues resulta humanamente imposible abarcar la realidad como un absoluto, ni física, ni psicológicamente, ya que la realidad es percibida como equívoca».

⁷⁰ En relación a la pluralidad de los realismos modernos, la mayoría de los estudios de los que ha sido objeto se estructuran como una yuxtaposición de panoramas nacionales. Así se hizo en *Les Réalismes*, una exposición pionera comisariada por Jean Clair y organizada por el Centro Georges Pompidou en 1980, que ha sido una referencia constante en el tratamiento de este tema. Véase Clair, Jean, *Les Réalismes 1919-1939* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1980.

de Cimabue a Tiépolo, y en la Orangerie, una muestra de los pintores franceses del siglo XVII. También se programaron exposiciones en galerías de arte, como el *Salon des Forces Nouvelles* (1935), en la Galería Billiet-Vorms, sobre la recuperación de los géneros pictóricos y el desnudo. Algunos críticos franceses siguieron estos acontecimientos con consternación, y otros, como André Malraux, declararon con entusiasmo que «desde el Renacimiento no sucedía nada igual»⁷¹.

Tradicionalmente, la historia del arte ha agrupado a Balthus en la segunda generación –la de los años treinta– del denominado «Retorno al orden»⁷²; representada principalmente por los neorrománticos o neohumanistas Christian Bérard (1902-1949), Eugène Berman (1899-1972) y Pavel Tchelitchew (1898-1957), esta pintura se caracteriza por una atmósfera melancólica con acentos surrealistas. La crítica de arte también ha señalado la afiliación de Balthus con los pintores alemanes de la «*Neue Sachlichkeit*» o Nueva objetividad⁷³. Esta corriente artística, que Balthus pudo conocer de joven en Berlín, nace como un movimiento que propugna la descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del arte burgués; los artistas pintan su entorno con una objetividad tan clínica, que sus cuadros nos permiten reconstruir la moda, los interiores, y la vida social alemana de los años veinte y treinta. Sin embargo, y a diferencia de la Nueva objetividad, en los cuadros de Balthus resulta complicado recrear el París de los años treinta. En su ejercicio pictórico de orden clásico, estética refinada y sentimiento de intemporalidad, Balthus tiende a suprimir las referencias a lo contemporáneo en los ambientes internos; normalmente austeros y poco decorados, ni el espacio ni la posición de los objetos están claramente definidos y componen normalmente una naturaleza muerta.

A estas influencias vagas e indecisas habría que sumar la hipótesis de una confluencia con la joven pintura italiana, los movimientos «*Valori Plastici*» y «*Novecento*», y los artistas Carlo Carrà y Felice Casorati. Jean Clair sugiere que, durante su viaje a Italia, Balthus refuerza sus tropismos –su inclinación por una tradición pictórica capaz de componer historias, ilustrar leyendas y resucitar mitos– y que sin duda compartiría con esa pintura «la poética fría, la pasión por los maniqués y los autómatas, el realismo mágico y el amor por el *bel mestiere*»⁷⁴.

⁷¹ La cita original es de Louis Aragon y aparece en su artículo “Le Réalisme à l'ordre du jour”, en *Commune*, nº37, septiembre de 1936, p. 20; también en Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)* [catálogo de la exposición], Museo Ludwig, Colonia: Schirmer/Mosel, p. 20.

⁷² Ver Pontiggia, Elena, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milán: Bruno Mondadori, 2008. La autora analiza el movimiento del Retorno al orden en distintos contextos europeos, y como el redescubrimiento de la tradición fue un aspecto esencial en la modernidad, analizando las premisas, hechos y rasgos distintivos de una tendencia compleja y aparentemente contradictoria, así como sus analogías con la actividad literaria y filosófica de la época.

⁷³ Frankfurter, Alfred, “The Important Premiere of Balthus: Nouveau Sachlichkeit à la Celine”, en *ARTnews*, nº 36, 2 de abril de 1938. Cuando Balthus realiza su primera exposición en Nueva York (1938), Alfred Frankfurter –editor de *ARTnews*– declara que Balthus es un «pupilo de Derain» y subralla «la afinidad estilística con los miembros de la Nueva Objetividad como Schad y Schrimpf», una comparación que Balthus siempre negó con vehemencia. En el catálogo de la exposición de Balthus en el Metropolitan de Nueva York (1984), Sabine Rewald también se refiere a estos pintores, y a una proximidad entre la obra de Balthus y la de Georg Schrimpf: Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, pp. 37-38.

⁷⁴ Clair, Jean, “Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del *Passaggio*”, en *Balthus*, Centro culturale di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 17.

Jean Clair apunta que Balthus «es un realista que integra todas las novedades introducidas por la figuración durante los años veinte y treinta». En la exposición que comisarió sobre los realismos europeos de entre guerras, el historiador del arte revaluó movimientos que hasta hace cincuenta años estaban ocultos u olvidados, como los *Valori Plastici* italianos, la *Neue Sachlichkeit* alemana, el Realismo mágico o el Noucentisme en Cataluña:

Stefano Causa también detecta concomitancias entre los objetivos de «*Valori Plastici*» y las aspiraciones pictóricas de Balthus en los años treinta, sobre todo por su proceso de formalización y definición plásticas, que en oposición a soluciones de tipo impresionista y expresionista, proponen una pintura como universo autónomo; el esquema compositivo y el «*ritorno al mestiere*» –la vuelta al oficio de la pintura– pugnan por los valores objetivos no relativos a la dimensión contingente del tiempo, y «de aquí procede su relanzamiento de categorías como el mito, la memoria y la clasicidad, entendidas no como académicas, sino como un origen»⁷⁵. Si los italianos se proclaman herederos de la italianidad de Masaccio, y los



Fig. 71. Felice Casorati
Silvana Cenni
1922, témpera sobre tela



Fig. 72. Christian Schad
Sonja
1928, óleo sobre tela

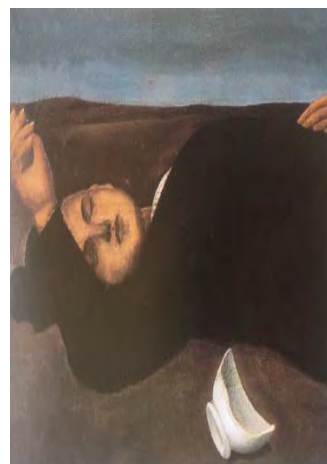


Fig. 73. Tal Coat
Muchacha acostada
1930, óleo sobre tela

alemanes de la tradición de Dürer, en París, aunque fuera quince años más tarde, se reivindica una “tradición francesa” por parte de artistas como Humblot, Rohner, Janot y Tal Coat. La famosa exposición en la Orangerie, «Los pintores de la realidad», había llevado esta tradición a su auge, presentando a Valentin de Boulogne y los *caravaggistas* franceses, los hermanos Le Nain y Georges de La Tour. Además, es el momento en que un veterano vanguardista francés, André Derain, se hace en elogios hacia Rafael y Courbet⁷⁶.

«Si se ignoran todas esas escuelas de los años veinte, importantísimas y europeas, no puede comprenderse todo lo que vendría después. Por ejemplo, no podría comprenderse a Lucien Freud, si no se recuerda que Freud, en 1950, está en París y se encuentra con Balthus...antes de ese encuentro, el mismo Freud estaba muy próximo a Stanley Spencer...Se trata de toda una serie de corrientes y amistades que bien merecen desvelarse y estudiarse».

⁷⁵ Causa, Stefano, *Op.Cit.*, pp. 95-96. A finales de 1933, cuando Balthus pinta *La Rue*, muchos pintores italianos se encontraban en París, cercanos a la galería Bonjean, y entre los nombres más destacados figuran Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi y Emanuele Cavalli. Stefano Causa escribe: «*Osservando i quadri che Cavalli e Capogrossi esposero in quella mostra parigina...non può non balzare agli occhi una fortissima analogia linguistica e formale con la pittura di Balthus. Evidentemente una sensibilità surrealista “riformata” sotto spoglie di silenziosa e insistita semplicità, e un’ispirazione pierfrancescana manifesta, furono gli elementi che Balthus riconobbe consonanti con le sue aspirazioni e con i suoi interessi per le geometrie compositive classicheggianti...In quello stesso anno di 1933 egli eseguì i suoi primi quadri maturi, in cui le muovenze dei personaggi richiamano la rigida ritualità e ambiguità delle figure di Cavalli e Capogrossi, in cui la tecnica “ad affresco” e i colori spenti riconducono alla medesima matrice*».

⁷⁶ André Derain fue el verdadero intérprete del Retorno al orden en Francia. En 1914, reconquista la forma clásica

A pesar de las teorías formuladas por los expertos sobre las influencias del realismo moderno en la obra de Balthus, ésta elude mayoritariamente a toda categorización, e impone la cuestión sobre cuál sea exactamente su realismo; es evitando las etiquetas, y concentrándose en las diferencias con sus contemporáneos, donde mejor se perciben sus opciones artísticas. Las profesoras Estrella de Diego⁷⁷ y Mieke Bal⁷⁸, profundas conocedoras de la obra balthusiana, están de acuerdo en que Balthus no es realista. Según Mieke Bal, calificar a Balthus de realista «es a un tiempo innegablemente insensato y completamente inexplicito», porque su pintura no responde a la etiqueta de realista, al menos en la forma en que lo entenderían los historiadores del arte. A pesar de que existen diversos modos de lograr ese realismo, incluidos los que establecen tensiones entre éste y su supuesta contraparte, el realismo de Balthus hubiera sido impensable a finales del siglo XIX, e impensable también a principios del siglo XX. Bal apunta que la paradoja del supuesto realismo balthusiano se manifiesta sobre todo en una serie de obras que combinan un estilo realista y una aproximación a la realidad más extravagante, imaginativa y ficticia. También De Diego pone en duda el realismo de Balthus, pues «no pinta las cosas como son sino como las cosas hubiesen podido ser, como aparecen en su mente detenidas en un instante infinito de tiempo. Sin embargo no fueron y tampoco fueron cuando las pinta. Su mundo no es transitable ni sus personajes son tangibles»⁷⁹.

Si el realismo es una palabra errónea para comprender su obra, obviamente sería absurdo hacer la afirmación contraria, y decir que Balthus es un pintor abstracto. Quizás, como sugiere Mieke Bal en sus estudios, primero convendría revisar el concepto mismo de abstracción, en su contraposición binaria a la figuración. Porque la figuración no es la imitación de la realidad ni consiste en copiar sino en rehacer figuras –ya sea en una escultura, un dibujo o una pintura– que posean formas a las que nosotros, espectadores, podamos dar significaciones relacionadas con nuestro mundo particular. Balthus se dedicó a la figuración para explorar sus secretos y paradojas, y sus obras lo confirman y el pintor mismo lo corrobora: «Nunca he hecho lo que se entiende comúnmente por figuración. Al contrario, siempre he intentado pintar el misterio de los climas y las estaciones, no describirlos sino entrever, aunque sea por un instante, lo que traen consigo»⁸⁰.

En el paisaje urbano de *La Rue* observamos claramente la ambigüedad de la figuración –y del realismo– que practica Balthus. Esta tela vigorosa y elocuente puede considerarse como ejemplo de un método pictórico realista, al servicio de la creación de un mundo de imaginación; un mundo ofrecido a la observación de un público que se concibe como artífice de conexiones. La tela, que es al mismo tiempo una superficie plana y tridimensional, produce aplanamiento y a la vez, sugiere profundidad. Cuando examinamos las figuras también se produce un efecto paradójico: los extravagantes caminantes de *La Rue* están pintados con sumo detallismo, aunque todos muestran algún detalle que los deforma, que los desestabiliza socarronamente. Los gestos, las posturas, las caracterizaciones faciales y los detalles de los

y el oficio de la pintura, inspirándose a los primitivos italianos y al arte popular. No sólo se había convertido en el centro de la polémica durante esas fechas, sino que fue tomado como punto de referencia por Balthus. Se conocieron entorno al 1934, y congeniaron mutuamente por su independencia y fascinación por el arte del pasado. El retrato de André Derain, que Balthus pintará en 1936, es un testigo inequívoco de dicha relación.

⁷⁷ De Diego, Estrella, “Balthus: la luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, pp. 167-168.

⁷⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 58-62.

⁷⁹ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 167.

⁸⁰ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 97.

vestidos los alejan de su esfera natural y los reorientan a una correspondencia enigmática; la clave principal de este efecto reside en la estrategia de la mirada, por la sustancia “vacía” y “desconectada” que transmiten los ojos de los personajes. Aunque en un artículo dedicado a *La Rue* de Balthus, el filósofo Félix Guattari sugiere que, más que en la mirada, el punto esencial de la imagen reside en la ocupación sistemática del espacio, resultante de su redistribución en un *scanning movement*, «que nos recuerda la hegemonía de la mirada sin sujeto, sin objeto y sin finalidad. Una especie de Superego panóptico tanto más desconcertante porque ocurre en una atmósfera comparable a la *Commedia dell'arte*»⁸¹.

Todo el cuadro parece un mecanismo de invitación a mirar, a pensar qué es lo que se mira, a qué es mirar, y qué hay detrás de la mirada. Modelar títeres artificiales y adherirse a la realidad exterior –violentando el estatuto clásico de la pintura, que es entre otras cosas el del lugar de la representación– son dos facetas que producen las ambigüedades necesarias para conseguir la participación del espectador –un requisito irrenunciable si se quiere otorgar significación al arte– y de este modo «las extravagantes fantasías de los sueños de Balthus son “convincientes” y se convierten al mismo tiempo en “otras realidades”»⁸². La misma paleta de color es la que procura a los personajes y a las escenas de Balthus su aura onírica, pero el artista obtiene este “sentimiento onírico” con una extrema economía de medios; visualmente, en el juego complejo de colores y formas, la unidad del cuadro estaría ya completa.

La Rue está pintada con mucho detalle, pero el muro verde amarillento del fondo, evocador de un fresco, la cierra como un espacio sin hondura, claustrofóbico, que escapa incluso a la oposición entre interior y exterior. Acrecienta más todavía dicho efecto la omisión de la línea que acerca. Vista como un interior –no de una casa, sino más bien de un sueño– Balthus hace un trabajo fabuloso con la elección de los colores. Por ejemplo, las pinceladas de la gama de rojos se distribuyen sobre toda la imagen: desde la pelota que se aleja rodando de la niña enana al letrero de la esquina en la mitad superior, desde las rayas del toldo a las cintas cruzadas del sombrero de la elegante mujer de negro, que encajan a la perfección en el marco también colorado de la ventana de la pared de detrás. La falda del conjunto negro de la dama, que está a punto de tropezar con el hombre mecánico, tiene una clara réplica en la falda de la niñera. Los lados del delantal blanco apuntan a una conexión imaginaria con el carpintero de blanco, aunque las dos figuras se mueven en sentidos rigurosamente distintos.

En *Le Passage du Commerce-Saint-André*, también apreciamos un juego suntuoso de colores en las paredes y en la *boutique* “a la Zurbarán” –por su gama de ocre, tierras, grises y amarillos apagados– que demuestran el control y el virtuosismo de Balthus. La calidad de la ejecución se hace notar: la ordenanza geométrica, el ritmo de las figuras, la melodía de la luz, la reducción de los colores a la tricomía fundamental, con una gradación de capas superpuestas y el empleo de veladuras translúcidas que aporta ese efecto patinado, como antiguo, a las fachadas. El postigo rojo establece –en el sentido cinematográfico de las tomas de establecimiento– el rojo más añejo, aunque de una extraordinaria belleza, de la vacía pantalla central de persianas echadas que conforma la tienda del fondo. En las telas que estamos evocando, el dibujo se materializa por medio de los colores, y advertimos la figuración de un sociograma de personas solitarias en tensión con la figuración manifiesta, porque «la suma de las partes de la

⁸¹ Guattari, Félix, “Cracks in the Street”, en *Flash Art* (Nueva York), nº 135, verano 1987, pp. 82-85.

⁸² Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 62.

pintura, como los individuos de un entorno determinado, no equivale al todo»⁸³. Mieke Bal comenta que el color rojo de las persianas cerradas «pertenece a la historia, a la historia de la pintura como consolación, y no al mundo de 1954»⁸⁴. En el centro de la imagen, un letrero anuncia la palabra «*Registres*»: ¿se refiere Balthus a los diferentes registros de la realidad?, se pregunta Bal. Porque, sin duda alguna, es por registros diferentes como mejor se examinan las representaciones figurativas ambientadas en un interior.

Gracias a André Derain, Balthus aprendió que sobre una gran superficie, no hacía falta variar los colores sino sólo matizar los tonos; y fue Antonin Artaud quien mejor comentó el efecto de «desrealización» que sufre su pintura a través del color:

«Balthus a une âme d'ascète et dans la façon dont il use de la couleur il y a une “ascèse” vraie. Cette “ascèse”, il la pratique lorsqu'il peint. Il refrène sa sensualité secrète comme il repousse la tentation de se livrer à l'ivresse artificielle et facile de la couleur. Il atteint ainsi à une ivresse plus sombre qui fait chanter les objets dans leur propre lumière. Il arrive à prêter vie à des objets dans une lumière qu'il a fait sienne. On peut dire qu'il y a une couleur, une lumière, une luminosité à la Balthus. Et la caractéristique de cette luminosité est avant tout d'être invisible. Les objets, les corps, les visages sont phosphorescents sans que l'on puisse dire d'où vient la lumière»⁸⁵.

La escritora francesa Évelyne Grossman –autora de un ensayo sobre la figuración y sus nexos con el realismo– acuñó el término «desfiguración» para designar la voluntad en Balthus –y en Antonin Artaud, Henri Michaux y Samuel Beckett– de utilizar la figuración contra sí misma⁸⁶. Según la autora, Balthus exploró los entresijos de la figuración como vía de acceso a un antirrealismo capaz de servir a la causa del arte, en un mundo que se desmoronaba a su alrededor. Esta teoría la corrobora Artaud cuando escribe: «El color amargo de Balthus significa sobre todo que la vida de hoy es amarga. En sus formas ágiles y a la vez compactas, Balthus denuncia la amargura y la desesperanza de vivir»⁸⁷. Si el estilo de Balthus impactó de este modo e inmediatamente a Artaud, fue porque el escritor vio en él a un pintor de la «desfiguración». Si como sugiere Grossman, Balthus se adhirió firmemente a la figuración para usarla contra el realismo convencional, Mieke Bal añade que dicho uso de la figuración no estuvo exactamente al servicio del realismo, y menos aún si lo entendemos como la adecuada representación de una realidad externa a la pintura. A pesar de su aparente simplicidad, esta es la gran paradoja y la clave fundamental del arte balthusiano: «Para el artista, el realismo es método y no contenido; un discurso visual, no una temática. Es su medio de lograr, digamos, lo que hace obsesivamente: recrear lo que ve»⁸⁸.

⁸³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 63.

⁸⁴ Idem., p. 63.

⁸⁵ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, en *Œuvres complètes*, vol.8, París: Gallimard, 1971, pp. 248-253; reproducido en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 44.

⁸⁶ Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: Editions de Minuit, 2004. Ensayo muy interesante sobre el tipo de realismo y de figuración que practica Balthus; destacamos los capítulos “La trompe-l'oeil de Balthus”, pp. 26-30 y “Le décollement de les images”, pp. 30-34.

⁸⁷ Artaud, Antonin, *Op.Cit.*, p. 44.

⁸⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 63.

«Balthus sabe que lo importante del arte, como se refleja siempre en las grandes obras de todas las épocas, es que estimule la vivencia de la Realidad Esencial y la reflexión sobre el Misterio y los grandes temas de la existencia humana. Que para ello ciertamente es necesario que los medios, formas o imágenes utilizados por el artista sean adecuados a cada momento histórico. Pero que, situado en ese nivel, para el artista aquellos medios pueden ser muy variados, y que cuanto más personales, más inventivos y más auténticamente sean vividos, mucho mejor. Por eso Balthus los logra plenamente insistiendo en su mundo, con su introspección más íntima, con sus visiones y recuerdos, a veces sabiamente ingenuos, a veces tremendamente cultos, que en ocasiones incluso pueden parecer episodios de una libido muy particular pero que, sin duda, son fermentos que nos conciernen a todos»⁸⁹.

Como sabemos, uno de los procedimientos estilísticos empleados por Balthus es pintar a la manera de los primitivos italianos. Aunque se haga explícita, esta connotación cultural invade todo el cuadro de *La Rue* de componentes expresivos y de una aura de arcaísmo que juegan un rol determinante para que se produzca un cierto tipo de efecto. Uno se preguntaría cómo encontrar en esas condiciones una ruptura significativa que produzca un significado original: ¿estaría en las cosas que se han dicho o en la manera en que se han dicho?; ¿en el contenido o en la expresión? Balthus rehúsa acatar unas tradiciones que al mismo tiempo venera y emula, y eso hace que su pintura sea sin duda de nuestro tiempo. Si Balthus se hubiera limitado a reproponer el pasado no sería el artista que admiramos, y tal vez sería lo que sus detractores dicen: un pintor algo aburrido, nostálgico, pasado de moda y museal.

«Porque si bien es cierto que su arte es un gran portador de historia, no por ello representa cualquier historia, ni mucho menos un *ritorno all'antico* – así en bloque – según quisieran quienes desprecian los valores surgidos de la nueva visión del mundo que se elabora en nuestro siglo. Su figuración, por ejemplo, no tiene ninguna relación con la sola copia de lo que ven los ojos a la manera de tantas toneladas de viejos realismos academicistas. Sus citas históricas son muy selectivas. Y siempre deben considerarse en función de muchas reivindicaciones puestas en circulación precisamente por las vanguardias que liquidaron la esclerótica pintura académica»⁹⁰.

⁸⁹ Tàpies, Antoni, “El ángel Balthus” en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 56. Publicado en versión catalana en Tàpies, Antoni, *L'experiència de l'art*, a cura de J.F. Yvars, Barcelona: Ed. 62, 2010, pp. 292-294. Antoni Tàpies describe a lo largo en un poético e incisivo texto como descubrió por primera vez a Balthus, viendo sus ilustraciones de *Cumbres Borrascosas* (1932-1935) publicadas en la revista *Minotaure*. Recuerda que a lo largo de su vida, ambos artistas quisieron encontrarse varias veces en Roma o Venecia, pero nunca coincidían, hasta que un día le llegó una carta del mismo Balthus en la que le expresaba su admiración. La biblioteca de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona posee muchas publicaciones históricas sobre Balthus –como artículos de difícil localización– y con ello su material de archivo ha contribuido a posibilitar este trabajo de investigación; podemos suponer que la adquisición y disponibilidad de estos documentos prueban el gran interés de Tàpies por Balthus y su bibliografía.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

Para comprender la estética de Balthus, no puede ignorarse el vínculo fundamental que su obra establece con el arte del pasado, convirtiéndola en una vasta empresa de revisitación de la historia de la pintura. Sin duda, antes o después todo artista trabaja “con” y “contra” sus predecesores, como bien argumenta André Malraux al término de sus reflexiones sobre el «Museo imaginario»⁹¹. En relación al trabajo de Balthus, podemos hablar de préstamos y de citas, pero también de atmósferas que él evoca en sus telas. Fue precisamente en un artículo aparecido en la *Nouvelle Revue Française*⁹² y en el ensayo «La pintura francesa joven y la tradición»⁹³ –publicado desde México en *El Nacional* de 1936– donde Antonin Artaud desenredó fácilmente los elementos de la pintura de Balthus, y en ambos artículos le reconoce al artista algunas de las cualidades de su método pictórico. Artaud percibe un simbolismo que aunque a primera vista no sea evidente, es capaz de evocar una atmósfera física y psicológica a través de la representación visual. Artaud también reflexiona sobre la erradicación de las fronteras tradicionales que ejerce la obra de Balthus, y lo alaba por reconstruir el mundo desde las apariencias, con un estilo que él mismo caracteriza de «Realismo orgánico»:

«Il semble que fatiguée de décrire des fauves et d'extraire des embryons, la peinture veuille en revenir à une sorte de réalisme organique, qui loin de fuir la poésie, le merveilleux, la fable, y tendra plus que jamais mais avec des moyens sûrs. Car jouer sur l'inachevé et le fœtal des formes pour en tirer de l'imprévu, de l'extraordinaire, du merveilleux apparaît tout de même un peu trop facile. On ne peint pas des schémas mais des choses qui soint, on n'arrête pas au microscope le travail de la nature pour en extraire de l'inarticulé; mais le peintre conscient de ses moyens, de ses puissances entre délibérément dans l'espace externe, et il en retire ensuite des objets, des corps, des formes dont il joue sur un monde plus ou moins inspiré»⁹⁴.

Los dos cuadros de paisaje urbano que encarnan el período parisino de Balthus –*La Rue y Le Passage du Commerce-Saint-André*– son en definitiva una misma obra: el prólogo y su final⁹⁵. Ambas imágenes presentan una mezcla de ficción y de realidad, de hechos y derivaciones hacia confines velados: la *calle* y el *pasaje* pertenecen a la realidad, pero su realidad nos provoca cierta incredulidad: dicha Realidad, ¿es ella tan Real? La lúcida y perspicaz reflexión que la profesora Mieke Bal ha llevado a cabo sobre la obra de Balthus –y que hasta hoy representa uno de los estudios más aclaratorios y originales sobre el pintor– tiene como eje central el análisis del misterioso sentimiento de realidad e irrealidad que emana de sus pin-

⁹¹ Aubert, Raphaël, *Malraux ou la lutte avec l'ange. Art, histoire et religion*, Ginebra: Labor et Fides, 2001.

⁹² Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la Galerie Pierre”, texto publicado en *La Nouvelle Revue Française* (París), nº 248, mayo 1934, pp. 899-900 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 40-41].

⁹³ Artaud, Antonin, “La pintura francesa joven y la tradición”, en *El Nacional* (México), Junio 1936 [bajo el título «La jeune peinture française et la tradition», en *Œuvres complètes*, vol. 8, París: Gallimard, 1971, pp. 248-253; y en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, pp. 42-44].

⁹⁴ Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la Galerie Pierre”, *Op. Cit.*, p. 41.

⁹⁵ *Le Passage du Commerce-Saint-André* podría considerarse como un cuadro de despedida de la vida parisina, ya que en 1953, Balthus se traslada al castillo de Chassy, su nueva casa en la región del Morvan, en el centro de Francia. Sus parajes y entornos determinarán las pinturas que Balthus realizará entre 1954 y 1960, en las que predominan numerosos paisajes. En este período, un pequeño grupo de marchantes y coleccionistas franceses formaron un sindicato para comprar sus cuadros y ayudarlo en su manutención, hecho que permitió a Balthus de alquilar el castillo de Chassy.

turas. Esta relación ambigua con la realidad sería, para Bal, la quintaesencia de la obra balthusiana: tanto invita al espectador a penetrar en ella como, al mismo tiempo, lo mantiene a raya⁹⁶. Balthus nos deja acceder a su mundo individual, pero no nos dice lo que hay que ver, pensar o sentir frente a lo que quiera que creamos estar contemplando en sus obras; por consiguiente, las telas actúan contra todo presupuesto de representación y apropiación. Como herramienta de esta actuación, la figuración que ejercita el artista es imprescindible para el efecto buscado, pero aunque el elemento figurativo sea, supuestamente, el camino más directo al realismo, en el caso de Balthus no ocurre así ni mucho menos. Según la profesora Bal, los cuadros, por el contrario, adentran al observador en un mundo que sabemos que no existe. *La Rue* y *Le Passage du Commerce-Saint-André* son definitivamente una confirmación de la naturaleza artificial del arte y de su función ilusoria.



Fig. 74. Hisaji Hara
Estudio de La calle de Balthus
2009, fotografía ©Hisaji Hara

La pintura tal vez nos permita “ver” mejor, mucho más que la realidad, porque al igual que no hay forma sin figuración, no hay imagen sin imaginación. Porque es una enorme equivocación –apunta el filósofo Georges Didi-Huberman– el querer hacer de la imaginación una simple facultad de desrealización: «Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, con su capacidad de “realización” y su potencia intrínseca de “realismo”, que la distingue de la fantasía o de la frivolidad»⁹⁷. El arte siempre juega con otros significados, libera las cosas de todos sus sentidos convencionales, y por ello considera las cosas en sí mismas. Y la pintura de Balthus es de las que circundan este enigma, es decir, que lo visible sea, en vez de no ser: «Un pintor debe tener agudeza visual. Tiene que ir más lejos de lo que deja ver lo real, pero ese “más lejos” ya está en lo real. Lo que cuenta es la tensión de la mirada interior. La manera de penetrar en las cosas, de tener la certeza de que están vivas, con una plenitud del alma inimaginable»⁹⁸.

⁹⁶ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 16.

⁹⁷ Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 9.

⁹⁸ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 202.

3.5. El antirrealismo de Balthus: una inspiración “violenta y moderna”

«Mi pintura se sitúa a la vez en lo imaginario y en lo real. Mis personajes, mis paisajes, mis naturalezas muertas se batan por corregir la ficción, que es su libertad, por desaparecer en el realismo, que es su necesidad»

– Balthus⁹⁹

La Rue y *Le Passage* son dos obras que nos convencen de la realidad de la imagen. Pero pronto la discordancia surge y todo lo que al principio parece natural se convierte en mecánico. En *La Rue*, el chico que camina hacia nosotros es como un juguete teledirigido; el niño en brazos de la niñera parece un adulto vestido de niño; la mujer elegantemente vestida de negro es, a la vez, una figura vestida a la moda de la época y una figura eclesiástica; la niña que juega lleva unas zapatillas de estar por casa; la adolescente parece no comprender lo que va a pasarle, está como en una especie de trance, a la vez que nadie a su alrededor se percata de la agresión de la que es víctima. Con todos estos juegos y contorsiones, esta gran tela, que es el punto culminante de la primera fase de la obra madura de Balthus, hace incursión en un nuevo territorio. Los personajes de *La Rue*, con sus cabezas esféricas y sus grandes ojos, no son en ningún caso representaciones de los espectadores del París de la época: para Fox Weber, Balthus ha transportado los personajes bíblicos de Piero della Francesca al París del siglo XX; los parisinos petrificados que pinta Balthus, más bien títeres, existen a la vez en nuestro mundo y fuera de él.



Fig.75. Oskar Schlemmer
Escalinata de la Bauhaus, 1932
óleo sobre tela

Le Passage du Commerce-Saint-André es un lugar donde se reencuentra la imagen de la fugacidad. La extraña uniformidad de los comportamientos y de las vestimentas, y la manera de cruzarse de los personajes sin ser vistos, conforman una escena de la vida parisina «no ya con la alegría de la ópera mozartiana –señala Jean Clair– sino más exactamente con la pantomima que transforma el hombre en payaso y lo vivo en mecanizado. El ensamblaje de las figuras está pensado para designar la soledad de los hombres. El único que escapa a esta mecanización de la existencia es el pintor»¹⁰⁰. Identificado como el mismo Balthus, el hombre que se aleja recuerda el porte sosegado y el equilibrio perfecto de las figuras ovoidales del pintor y escultor alemán Oskar Schlemmer (1888-1943), y sobre todo la obra *Escalinata de la Bauhaus* (1932), que Balthus seguramente tuvo en mente. Respecto al hombre descalzo y calvo que aparece sentado en la acera, parecería un homenaje al prototipo físico y a las figuras de maniqués del escritor y artista Bruno Schulz (1892-1942)¹⁰¹.

⁹⁹ Guirao Cabrera, José, *Balthus*, Madrid: Unidad, 2006, p. 14.

¹⁰⁰ Clair, Jean, “Le sommeil de cent ans”, *Op.Cit.*, p. 8.

¹⁰¹ Para una comparación entre la obra de Balthus y Bruno Schulz, consultar la obra de referencia de Fauchereau, Serge, “Balthus devant Schulz, Klossowski, Jouve et quelques autres”, en *Cahiers du Musée National d’Art*



Fig. 76. Figura de Balthus alejándose
El pasaje de Commerce-Saint-André
detalle, 1952-1954

Frente a *La Rue* y *Le Passage* es fácil recordar el simbolismo que Rainer Maria Rilke atribuyó al motivo de la marioneta en *Las Elegías de Duino*. Al hombre común el poeta lo sitúa entre la marioneta y lo sobrenatural que simboliza el Ángel: «No quiero estas máscaras a medio llenar/ prefiero el muñeco. Está lleno/ Quiero sostener el pelele y el alambre y su cara de apariencia»¹⁰². En dichas telas Balthus también invoca esta iconografía del muñeco, el espantapájaros y el títere como ya hicieran De Chirico, Eliott, Pound, Yeats, Ensor, Lewis, Jarry o Carrá... Estos títeres sensitivos cohabitan en dos mundos simultáneos: anhelan algo, pero su voluntad jamás satisfecha «los retuerce, los dobla, los entrelaza y balancea, los arroja y vuelve a tomar», decía Rilke en la «Quinta Elegía»¹⁰³. Desde Duchamp –que multiplica los acoplamientos entre los organismos humanos y los mecánicos– hasta Bellmer –con sus *Jeux de la Poupée*; desde Kokoschka –que vivió con una muñeca de talla humana– hasta Schlemmer –con el *Ballet triadique*– el tema del autómatas y del juego erótico, y la unión entre la marioneta y el hombre, cautivan entre las dos guerras a todo un imaginario de la modernidad.



Fig. 77. Oskar Schlemmer
Ballet triadique, 1932, fotografía de Ernst Schneider



Fig. 78. Hans Bellmer
La Poupée, 1935

«Lo que hay de espantoso en Francia es la indiferencia de la gente ante las manifestaciones del espíritu; el hombre actual no sabe comportarse humanamente pues se encuentra casi totalmente mecanizado. Todo son maniqués, autómatas, muertos! El hombre está enterrado bajo el asfalto! De tanto en cuanto, un suspiro, una conmoción. Pronto ni se moverá. El estancamiento occidental!»¹⁰⁴.

Moderne (París), n° 12, 1983, pp. 224-243.

¹⁰² Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, “Cuarta elegía”, Barcelona: Lumen, 1984, p. 51.

¹⁰³ Rilke, Rainer Maria, “Quinta elegía”, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁰⁴ Carta de Balthus a Antoinette de Watteville, n° 55, 1 de enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville,

En un cuadro como *La Rue* resulta fácil detectar esa poética de la deshumanización que De Chirico ejerció a través de la figura del autómatas y del maniquí, que circula en silencio por una ciudad/decorado. En el nº3-4 de la revista surrealista *Minotaure*, publicada en diciembre de 1933 –o bien en el momento en que Balthus trabaja en *La Rue*– Benjamin Péret escribe un texto dedicado a la magia de los autómatas desde Herón de Alejandría a Jaquet-Droz¹⁰⁵. Las fotografías que incluía fueron tomadas en las calles parisinas y retrataban a unos “hombres autómatas” que, al observarlos, producían una sensación de extraña inquietud. Es evidente la influencia de todo ello en los perfiles estáticos y mecánicos de los pasantes de *La Rue* y más tarde en *Le Passage*. El mismo Antonin Artaud calificará *La Rue* como «una calle por la que desfilan autómatas que parecen salidos de un sueño»¹⁰⁶, en su crítica de la primera exposición de Balthus en la galería Pierre.



Fig.79. Hombres autómatas reproducidos en *Minotaure*, nº 3-4, París, diciembre de 1933

Cuando miramos *La Rue* o *Le Passage* nos gustaría saber si estamos frente a una pintura surrealista, una alegoría, un acertijo o una distribución de símbolos; las obras balthusianas son enigmáticas, pero su lado desconcertante está planificado y la ambigüedad es intencionada. Como indicaría una figura como la del chef/anuncio que aparece en *La Rue*, incluso en una escena tan completa y animada, la “superficialidad” del espacio está cargada de reflexiones sobre las imágenes. Y como nos da a entender la marioneta con sus rígidos brazos, a su ambigüedad se superpone otra, y desplaza la reflexión de la pintura a la filosofía cultural: «La ambigüedad, por una parte, entre la perfección formal de los autómatas como productos de la ambición humana, auténticos híbridos de la modernidad, y por otra la condición humana de soledad, vacío interior y una catástrofe siempre inminente»¹⁰⁷. Ambas tendencias se enmarcan en la ciudad, y la ausencia de coches subraya lo que ya demostraba el espacio aplanado: que la ajetreada vida urbana traza cercos impenetrables en torno a las vidas de sus individuos. Artísticamente, la rigidez de las figuras-muñecos no es mitigada sino complicada por la vivacidad, el movimiento y la gracia que les infunde la técnica realista. Balthus no explica sus intenciones, y estas pinturas enigmáticas que nos reclaman descifrarlas no libran su misterio.

Op.Cit., p. 151.

¹⁰⁵ Péret, Benjamin, “Au Paradis des fãntomes”, en *Minotaure* (París), nº 3-4, diciembre de 1933, p. 29.

¹⁰⁶ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 62.

Walter Benjamin dijo que «subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano»¹⁰⁸. Se reconocen las palabras de Benjamin en la fórmula que Balthus aplica a las escenas urbanas parisinas donde, a través de lo maravilloso en lo cotidiano, establece un nuevo concepto de realidad, cuyos signos equívocos –que empieza a emitir en *La Rue*– nunca abandonará.

A través de la calidad de la pintura –la elocuencia de la representación, la ilusión espacial, los detalles meticulosos, la habilidad que nos permite de respirar el espacio o de sentir su confinamiento– Balthus representa una vida urbana parisina, «prolífica en sujetos poéticos y maravillosos», que Baudelaire decía que no vemos, aunque «lo maravilloso nos envuelva y colme como el aire»¹⁰⁹. John Russell, comisario de la exposición londinense *Balthus* (1968), destacó que *Le Passage du Commerce-Saint-André* era un perfecto ejemplo de la habilidad del artista para organizar minuciosamente la composición, y para sugerir en sus personajes «un estado como de trance»¹¹⁰. El escritor Jean Cassou, por su parte, apuntaba: «*Cette cour de Commerce, très exacte, très naturaliste et réelle, s'imposait per un air d'égarément, de disproportion et de somnambulisme. Étrange, fascinante ambiguïté. La poétique de Balthus était déjà tout entière dans cette bizarre image*»¹¹¹. Albert Camus notó el poder de fijación de la escena y de las emociones que emana de la obra de Balthus; una “suspensión” por una fracción de segundo, en la que «la acción se detiene y se petrifica mágicamente, antes de retomar el movimiento». Gracias a la técnica precisa de Balthus, para Camus «aprendemos como nuestras casas, nuestros conocidos, nuestras calles, ocultan facetas inquietantes. Aprendemos sobre todo que hasta la realidad más cotidiana puede tener ese aire insólito y lejano, esa dulzura sonora, ese misterio atenuado de los paraísos perdidos»¹¹².

Como se aprecia, dichos comentarios y reflexiones coinciden en destacar la capacidad de Balthus para transformar un hecho ordinario, y por medio de la imaginación recreadora, ofrecer una fisonomía muy particular que otorga a las figuras algo de extrañamente familiar; así, la caracterización grotesca de la escena juega en el linde entre lo realista y lo irreal u onírico. Usando la plataforma de lo familiar («*Heimlich*») para, acto seguido, desfamiliarizar el asunto («*Unheimlich*»), Balthus, en su gusto romántico, infunde a una escena cotidiana una subjetividad e inserta en estas escenas la tensión de una incógnita. En un ensayo titulado «*Metafísica et Unheimlichkeit*»¹¹³, Jean Clair, tras analizar varias afiliaciones entre la pintura de De Chirico y Balthus –como la relación entre los maniqués de *Le Fils prodigue* y los personajes con aire de autómatas de *La Rue*– estudia el origen de ese sentimiento a la vez de

¹⁰⁸ Benjamin, Walter, “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus, 1998, p. 58.

¹⁰⁹ Baudelaire, Charles, “Salón de 1846”, en *Œuvres Complètes*, t.2, París: Gallimard, 1976, p. 496.

¹¹⁰ Russell, John, *Op.Cit.*, p. 22.

¹¹¹ Cassou, Jean, *Les Peintres célèbres*, París: Mazenod, 1964, pp. 50-53 [reproducido en *Balthus*, catálogo de la exposición, París, 1983, pp. 94-96.

¹¹² Camus, Albert, “Nageur patient...” en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 76-77. Este ensayo con el título de “Balthus” apareció por primera vez como prefacio del catálogo de la exposición *Balthus*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1949, y más tarde en *Balthus*, Tate Gallery, Londres, 1968, pp. 31-32.

¹¹³ Clair, Jean, “Metafísica et Unheimlichkeit”, en *Les Realismes, 1919-1939* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1980.

malestar y de fascinación que siente el espectador ante la obra balthusiana. Clair introduce la noción de «inquietante extrañeza», un concepto que no es nuevo, pues el autor se remite a los postulados que Freud desarrolló en su breve ensayo *Das Unheimlich* [«Lo ominoso», 1919]¹¹⁴. Bajo este término, acuñado por Schelling, Freud designa una experiencia por la que una cosa familiar, conocida desde hace tiempo –un paisaje, objeto o ser animado– puede de imprevisto engendrar en nosotros un malestar o espanto, dando paso al «*Unheimlichkeit*» o «inquietante extrañeza», que es la exteriorización de representaciones inhibidas haciendo efracción en la conciencia.



Fig.80. Julie Blackmon
Homegrown Food
Estudio de La calle de Balthus
2012, fotografía ©Julie Blackmon

Como sostiene Jean Clair, este sentimiento proviene del hecho que en la obra balthusiana –y sobre todo en *La Rue*– se opera un ligero *décalage* entre lo real y su representación, desajuste que no perjudica la credibilidad de lo que se muestra: «La inquietante extrañeza sólo se produce en la medida en la que lo real se exprese como tal y en cuya figuración se represente una desviación, incluso la más mínima, en relación a la realidad»¹¹⁵. Y ésta es la diferencia notoria que se produce, por ejemplo, con la pintura realista, que apunta, al contrario, a la desviación más posible. La crítica de arte Catherine Millet¹¹⁶, analizando la teoría de Clair, se pregunta si el malestar que uno siente ante *La Rue* de Balthus proviene, simplemente de la puesta en escena de esos maniqués entumecidos y como petrificados, o más bien del personaje de blanco sin rostro que, ocupando la posición central del cuadro, reproduce uno de los efectos del «azar objetivo» tan explotado por los surrealistas. Una argumento importante, según Millet, porque cuestiona las relaciones de la pintura balthusiana con los resultados del grupo dirigido por André Breton¹¹⁷.

¹¹⁴ Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Madrid: Amorrortu, 1992.

¹¹⁵ Clair, Jean, “Metafísica et Unheimlichkeit”, *Op.Cit.*, p. 29.

¹¹⁶ Millet, Catherine, *Le critique d'art s'expose*, París: Jacqueline Chambon, 1993, pp. 138-146.

¹¹⁷ Analizaremos en los próximos capítulos la relación de Balthus con el movimiento surrealista y algunos de sus miembros. Aunque Balthus nunca adhirió al grupo de Breton, en las obras de la primera mitad de los años 30' se detectan elementos surrealistas –un onirismo y una suspensión del tiempo– derivados de una afiliación de pensamiento. Seguramente la utilización de ciertas premisas surrealistas en los cuadros de Balthus, provenga más bien de un sentimiento compartido frente a la condición moderna –la crítica a la burguesía, el espíritu del

Otra objeción de Catherine Millet a estas reflexiones alude al hecho que, aún apoyándose en Freud, Clair no responde a cómo Balthus enlaza el «*Unheimliche*» al mecanismo de represión, y en particular, a la reactivación de las creencias infantiles que, a nivel individual, se corresponden a un estadio arcaico del conocimiento. Teniendo en cuenta la importancia que la infancia tuvo en la estética balthusiana –hasta el punto de mitificarla–, Raphaël Aubert interviene en el asunto, argumentando que «no dar respuesta a esta relación implicaría no entender de dónde procede el universo y la mitología de Balthus»¹¹⁸.

El análisis de Jean Clair resultaría insuficiente para Millet y Aubert, pues aun señalando este aspecto esencial que produce la pintura de Balthus, e incluso manteniendo la noción de «inquietante extrañeza», sirve ampliar su comprensión y preguntarse, una vez más, de dónde nace este sentimiento: ¿de la desviación, de la distancia con lo real? Seguramente, pero no únicamente. Más que a un estilo, la «inquietante extrañeza» de la obra nos conduciría hacia su carácter esencialmente alegórico, que sin embargo se nos escapa, al tratarse de una alegoría de tipo “personal”, en la que los elementos que permiten su comprensión no pertenecen a un vocabulario común. Si en la modernidad, la noción de alegoría se desarrolla en la exposición de su relación con el tiempo¹¹⁹, *La Rue* sería entonces una alegoría moderna, pues en ella se entrecruzan la fascinación visual y mental del *Quattrocento*, con la nostalgia de los juegos infantiles; ambas representan dos órdenes del mundo, dos niveles de la realidad y dos modalidades de nuestra relación con el tiempo, o mejor dicho, dos maneras de liberarnos de su influencia. Por ello, y como concluye Aubert: «Sirve preguntarnos de manera más general sobre el sentido que, para los espectadores, tiene la obra de Balthus. Un sentido que, progresivamente, se va alejando del alcance de ese patrimonio cultural al que el artista no para de inscribirse»¹²⁰.

Balthus manifestó repetidamente su voluntad de incluirse en la tradición de la historia del arte, y de ocultarse tras ella con el fin de cancelar su expresión artística. Se consideraba uno de los pocos artistas del siglo XX que escaparon del pecado del individualismo, que a sus ojos, constituía la tara por excelencia del arte moderno: «Yo no soy y jamás he sido un pintor moderno. Los pintores modernos buscan ante todo expresarse a sí mismos, yo en cambio, busco expresar el mundo»¹²¹. Balthus no se cansó de repetir que el trabajo del pintor no podía separarse del de sus predecesores: «Empezar de cero, partir de la nada, no tiene ningún sentido si el pintor no se ha alimentado antes con toda la historia del arte, si no la ha asimilado, y a partir de ahí, se limita a transfigurarla»¹²². Sin duda, los paisajes y las naturalezas muertas que Balthus realiza en los años cincuenta, y las telas casi abstractas de los años ochenta, se sitúan como “fuera del tiempo”, evocando una edad antigua, inmemorial del arte. También es cierto que, al reivindicar maestros como Piero della Francesca, Masaccio, Poussin, David y Courbet, Balthus se opone a las tendencias dominantes del arte de su época. Y sin embargo,

tiempo y el psicoanálisis– que no de la práctica artística; Balthus rehuía el automatismo de Breton y no compartía el imaginario surrealista ni sus premisas. Sin embargo, a pesar de que se demostrara muy crítico con dicho movimiento, la negación de sus relaciones con el surrealismo no fue tan absoluta como Balthus sostenía.

¹¹⁸ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005. p. 101.

¹¹⁹ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995, p. 201. Walter Benjamin escribirá que para Charles Baudelaire la modernidad no fue sólo una época, sino una energía cuya fuerza se relaciona inmediatamente con la antigüedad de manera alegórica.

¹²⁰ Aubert, Raphaël, *Op.Cit.*, p. 102.

¹²¹ Jaunin, François, *Balthus. Riflessioni di un solitario della pittura*, Milán: Archinto, 2000, p. 16.

¹²² Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 139.

dicha posición y la singularidad de su arte, que enfrentan a Balthus con las vanguardias, son al mismo tiempo y paradójicamente, aquello que lo acercan a ellas. Es Antonin Artaud quien escribe en varios textos sobre la indudable modernidad de su amigo Balthus, explicando las cualidades que distinguen y hacen presente su obra, ya desde los inicios de su carrera artística. Según el dramaturgo francés, aunque la pintura de Balthus parecería «no haber retenido del arte más que las enseñanzas de una historia contenida en el Museo de Orsay»¹²³, resulta sin embargo plenamente contemporánea. Más allá de «una pintura tradicional de tierras», Artaud ve en su pintura «un temblor de tierra», pues bajo los ocre de Balthus «hay una violencia telúrica que se ajusta más al carácter catastrófico de nuestra época que a la arcadia de Poussin»¹²⁴. Y si Balthus cita maestros del pasado y se sirve de la técnica pictórica de Courbet y David, es para poner su arte «al servicio de una inspiración violenta, moderna, y que es también la inspiración de una época enferma, en la que el artista que conspira se sirve de la realidad tan solo para sacrificarla»¹²⁵.

«En Balthus toda emoción pictórica se refiere a una influencia; ésta autoriza no solamente la emoción, sino que también legitima su expresión nueva; dicha autorización implica una cultura continuada por parte del público y del artista [...] En Balthus no se trata de una obra hecha sólo de yuxtaposiciones, de referencias, como algunos sumariamente han visto, calificándolo de “museal”. Lo que importa no es la afinidad del artista con un maestro, sino la experiencia inagotable que, ya en el artista, nada menos lo supera. El artista nunca está aislado del canon pues éste forma parte de un patrimonio común. Pero en Balthus la vinculación a la disciplina pictórica tradicional censura su propio pathos; o como en los clásicos, este pathos está incluso mejor servido»¹²⁶.

La pintura “museal” de Balthus no estuvo tan ofuscada en el pasado como para ignorar las dudas, los dilemas y las querellas del arte moderno; contrariamente, y como pone de manifiesto Artaud, Balthus se implicó en el debate de la modernidad con una voz y un estilo propios. Aunque influenciado por el concepto de “lo intemporal”, que aprendió en la poesía de Rilke, Balthus fue partícipe de su época. Su pintura se alimentará de la cultura del pasado pero también de la aprehensión de ese «malestar en la civilización» que, a partir de los años treinta, invade el mundo de la técnica, y por consiguiente, del arte. Balthus se libera de las tentaciones simbólicas de Maurice Denis, se aleja del Expresionismo berlinés y desconfía de la modernidad superficial de la Nueva objetividad –y de su retorno a un clasicismo severo, bajo los oropeles de un mundo convertido en mercancía– y a pesar de ello, crece en su misma *Kulturkritik*¹²⁷. Colocándose al margen de las corrientes de la época, la pintura balthusiana es moderna, precisamente porque el término “moderno” nunca tuvo un estricto sentido temporal; lo moderno, apunta el filósofo Franco Rella, es «una espantosa multiplicidad, una tremenda pluralidad, que necesita leerse como inhumana e imposible, aunque también como infinita e inexplorada posibilidad»¹²⁸.

¹²³ Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la galerie Pierre”, *Op.Cit.*, (1983), p. 41.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁵ *Idem.*, p. 41.

¹²⁶ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, p. 82.

¹²⁷ Clair, Jean, “Le Sommeil de cent ans”, *Op.Cit.*, p. 22.

¹²⁸ Rella, Franco, *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, Madrid: Espasa, 1989.

Con su segregación del clan de lo moderno, debido a un exagerado primitivismo, el arte de Balthus ha permanecido en la distinguida categoría de lo inclasificable; pero a pesar de que la modernidad acabara por trivializar su revolución, también tiene una nueva vida esperándola, en el examen retrospectivo de lo que no incluyó en su noción misma.

«La llegada de Balthus y sus primeras grandes obras maestras a los escenarios del mundo del arte es evidente que no sólo sedujeron a muchos artistas de mi generación sino que han conseguido trastornar muchos de los criterios que la crítica de posguerra entonces dominante tenía de la modernidad. Fueron años duros e incluso dolorosos para los creadores difícilmente clasificables, en un ambiente de polémicas entre grupos excesivamente uniformados. Y más de una vez me ha consolado pensar en un artista independiente como Balthus, que sabe estar por encima de las querellas excluyentes entre *antichi* y *moderni* o, lo que es más ridículo, entre *fotopintores* y *abstracto-pintores*»¹²⁹.



Fig.81. Paolo Ventura, *Behind the Walls, series #2*, 2011, fotografía ©Paolo Ventura

¹²⁹ Tàpies, Antoni, *Op.Cit.*, pp. 54-56. Tàpies fue uno de los pintores preferidos de Balthus, y uno de los pocos artistas que salvó de entre todo aquello que condenaba del arte contemporáneo, como su falta general de maestría y oficio, y la facilidad y tendencia a una abstracción que “permite todas las licencias, todos los errores”. Balthus admiraba al pintor catalán, y de él dijo: «En el arte de Tàpies hay algo chino. Su manera de crear vértigo, movimiento, vida en esas inmensidades de negro, de hacer que aparezcan caos en ellas. Es muy hermoso. Hablar de Tàpies es volver a la pintura de Extremo Oriente, a las técnicas de la china milenaria y a lo que me ha aportado [...] Tàpies va a la raíz de las cosas de un solo trazo, con la muñeca suelta, que permite acceder con su sencillez a lo innominado, o lo que los pintores chinos aún llaman lo universal», en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 161-162.

Más que de un simple y evidente retorno a las fuentes y a la tradición de la pintura, en la obra balthusiana se trataría de una metamorfosis. Su procedimiento artístico, y algunas de sus provocaciones, son más bien formas de desviarse de la historia del arte, siguiendo unas pautas propias del arte moderno y la posmodernidad. Balthus practica una pintura culta, llena de referencias y alusiones a la historia del arte, cuyo significado, sin embargo, está codificado, y cuyo mensaje no se da nunca como tal. Un modo singular de usar el pasado, a partir de fragmentos y citas, que se comprende mejor bajo la óptica y la forma de un gran *collage*, donde el significado original de cada pieza desaparece, en favor de un resultado nuevo. Tomando prestada una composición pictórica del pasado, con el fin de reconducirla a otros fines, el conjunto de la obra pictórica de Balthus no representa ni la continuidad, ni la filiación con la tradición del arte, sino más bien su distanciamiento; una ruptura que indica la conciencia de la imposibilidad misma de alcanzar ese pasado y que, en definitiva, fue una de las enseñanzas y uno de los sinsabores de la modernidad.

Con estas consideraciones sobre Balthus, no estaríamos lejos de lo que Paul Virilio definió como la «estética de la desaparición»¹³⁰; un proceso de la imagen “sobre” la imagen, donde el efecto de lo real viene a suplantar toda realidad inmediata; una imagen en otros términos que, copiando la realidad, es ella misma su propio fin, no obedeciendo a otras leyes que las de la simulación y el deseo. Si el poder de la obra maestra consiste en provocar el encuentro de presencias invisibles, y desvelarnos sus configuraciones según procedimientos inéditos, tal vez la gracia actual de la obra maestra, o lo que la crítica de arte llamaría su «cualidad de innovación», no se mida por aquello que promete del futuro, sino por aquello que esclarece del pasado.



Fig.82. Duane Michals, *After Balthus*, 1966, fotografía ©Duane Michals

¹³⁰ Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 1998.

CAPÍTULO CUARTO

IDENTIDAD Y DESEO

4.1. Balthus al margen: *Cumbres borrascosas* o el adiós a la infancia

«En la juventud romántica que viví hubo una fascinación de Heathcliff. La idea de que el artista no puede unirse completamente al mundo, de que debe conocer un exilio saludable, de que sus intentos de expresar el mundo con la pintura le sitúan frente al mayor desafío, el de fundirse con la obra que ha creado, estar en la obra»

– Balthus¹

La relación epistolar que Balthus mantuvo con Antoinette de Watteville² consta de doscientas treinta y ocho cartas publicadas³, que fueron escritas y enviadas entre los años 1928 y 1937. Esta correspondencia constituye, no sólo un material biográfico de primer orden, sino también un documento artístico de gran importancia, pues ahonda en las pinturas de los años treinta, y en el modo en que Balthus prepara la “materia prima” de su arte. El pintor concibe estas cartas de amor como un medio para seducir a su amada, y con ello nos aporta datos y una idea de la vena sentimental y afectiva del artista⁴. Al mismo tiempo, transmiten la intensidad de

¹ Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002. p. 103.

² Antoinette de Watteville (1912-1997) fue la madre de los dos hijos varones de Balthus: Stanislas Klossowski (1942) y Thadeus Klossowski (1944). Se casaron en Berna el 2 de abril de 1937, y se separaron amigablemente en 1946; no será hasta 1966 cuando se divorcien legalmente, para que Balthus pueda contraer matrimonio con la joven japonesa Setsuko Idaeta (1942), madre de su hija Harumi Klossowska de Rola (1974).

Para la historia y la biografía de la familia Watteville, Cfr. Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville (1928-1937)*, Stanislas y Thadée Klossowski de Rola (ed.), París: Buchet-Chastel, 2001, pp. 22-26; Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003.

³ Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville (1928-1937)*, Stanislas y Thadée Klossowski de Rola (ed.), París: Buchet-Chastel, 2001.

Esta correspondencia fue publicada en Francia por los dos hijos varones de Balthus, fruto de su unión con Antoinette. Como veremos a lo largo de este capítulo, estas cartas son el testimonio de una pasión donde el deseo insatisfecho conducirá a Balthus, durante el verano de 1934, a una crisis que amenazará su propia vida, justamente cuando empieza a disfrutar del reconocimiento artístico y social. Coincidimos con Rose-Maria Gropp – autora de *Balthus à Paris. La première exposition 1934*, París: Actes Sud, 2008– cuando señala que estas cartas no han sido suficientemente valoradas por la crítica y en los estudios recientes sobre Balthus, como documento que atestigua el rol principal que desempeñó Antoinette de Watteville en esos años decisivos –de 1933 a 1935– en los que Balthus se impone como pintor en París.

⁴ Resulta interesante comparar el tono que usa Balthus en las cartas que envía a Antoinette, con las de Rilke y Baladine. A pesar de la necesidad de comunicarse que expresaba el poeta, la soledad y ascesis –necesarias para alcanzar el “estado de pasividad” frente a la pasión amorosa– influyen en su grado de compromiso y no reflejan

una confesión autobiográfica, y sorprenden al lector por la inteligencia de un joven Balthus, sensible y orgulloso, en cuyas notas se debate entre el aislamiento y la grandilocuencia personal. Gracias a esta correspondencia se deduce también como es Antoinette: de familia aristocrática, es una mujer realista, vivaz y apasionada, y a la vez, inocente y desarmada como una niña. Balthus la describe a su protector Jean Strohl como la mujer ideal, perfecta, llena de dulzura infantil, y que evoca «ese olor a chocolate caliente»⁵.

Balthus conoció a Antoinette en Beatenberg (Suiza), durante el verano de 1924. En 1932, tras su servicio militar en Marruecos, el artista transcurre algunos meses en casa de los Watteville, una de las familias más importantes y adineradas de Berna, por su amistad con el hermano de ella, Robi⁶. Balthus empieza a cortejar a Antoinette en los años treinta, y es en este período clave de su arte cuando ella decide prometerse en matrimonio –ya en 1933-1934, y conforme a su posición social– con un acaudalado diplomático belga, mayor que ella y en proceso de divorcio, al que Balthus se referirá en las cartas con el sobrenombre de Gin. Como pintor pobre y desconocido, Balthus no puede ofrecerle nada a la joven, y esta circunstancia lo afecta profundamente. La obsesión que a partir de entonces desarrolla el artista hacia la joven y caprichosa aristócrata, es una pulsión –en el sentido literal del término– que anima la serie de cuadros excéntricos de los años treinta, llevados a la incandescencia por un deseo erótico vivido a distancia.

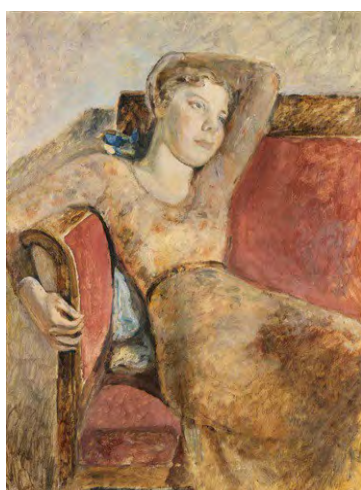


Fig.83. Balthus, *Antoinette*, 1930
óleo sobre tela

Fig.84. Man Ray, *Balthus*, 1930
fotografía

la misma intensidad que las de Balthus con Antoinette. A la madre de Balthus, Rilke escribe: «No espere que le hable de mi tensión interior, debo silenciarla. Sería impertinente dar cuentas, ni siquiera a mí mismo de todas las mudanzas de fortuna que me va a tocar sufrir en mi lucha por la concentración. Muchos artistas buscan medios de distracción para soslayar las crisis, pero es por eso precisamente por lo que nunca llegan a alcanzar en su producción el centro de donde partieron en el momento inicial de su impulso más puro», en Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline* (1919-1922), Madrid: Alianza, 1987, p. 33. Balthus, en cambio, demuestra una gran intimidad y empatía con Antoinette: «Porque tu eres el único ser a quien confío mis pensamientos más íntimos, a quien digo todo lo que siento, todo lo que quiero, todo lo que me toca y me emociona, a quien debo, por fin, el no sentirme completamente solo», en Carta de Balthus a Antoinette, n° 105, 6 de septiembre de 1934, p. 259.

⁵ Carta Balthus al Profesor Jean Strohl, n° 23, 8 abril de 1932, Beatenberg, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 83-84.

⁶ Desde su primera adolescencia, Balthus cultivó una fuerte amistad con el hermano preferido de Antoinette, Robert de Watteville (1903-1938). Es “Robi” quien lo introducirá en la familia Watteville y su nombre aparece de manera frecuente en la correspondencia, pues jugó un papel importante en la relación entre su hermana y su amigo, no exento de una mezcla de coraje, celosía y escepticismo. Robi, periodista y escritor, se suicidó en 1938.

En julio de 1934, tras su primera exposición parisina, Balthus sufre una fuerte depresión; no duerme ni come e intenta suicidarse con el láudano⁷. Según su amigo, el escritor Pierre Jean Jouve, la decepción de sus expectativas artísticas lo conduce a este estado: «*Comme rien n'est innocent pour un artiste véritable, la première exposition que fit Balthus l'éprouva si complètement, l'exposa à un tel degré, qu'une crise très dure s'ensuivit pour lui, en dépit des signes de succès*»⁸. Sabine Rewald, en cambio, sugiere que la causa principal de esta situación de desespero es el amor no correspondido de Antoinette, y su petición de que no le escribiera más debido a su compromiso con Gin; a ello, evidentemente, se unió la falta de éxito de su exposición⁹. Es el mismo Balthus quien se encarga de confirmar ambas versiones:

«*Non, non, ne mettons pas en doute ni notre amour ni notre bonheur. Tout ceci n'est qu'un vulgaire drame d'argent, une fois de plus. Si je n'avais pas été un malheureux jeté par la vie en marge de la société, et en plus écrasé par des besoins prodigieux, souvenirs de temps meilleurs, notre vie eût la plus vaste féerie qui se peut imaginer. Mais voilà, je suis ruiné, et il me faudra certes un certain temps pour retrouver une vie normale. Je ne veux lutter, "me réaliser et devenir très grand" que pour toi seule. J'aimerais mieux mille fois mieux mourir que de te voir éclaboussée par la boue dans laquelle je me débats. Je te répète encore qu'avant mon bonheur, ton bonheur, ton bien-être seuls m'importent*»¹⁰.

Durante esta etapa de retiro y aflicción, y bajo unas circunstancias en las que se confunde arte y vida, Balthus terminará las ilustraciones de *Cumbres Borrascosas*. Esta serie de dibujos a pluma, basados en la novela de Emily Brönte, ocupa un lugar especial en la obra gráfica de Balthus, no sólo porque fue el primer artista francés en ilustrar este libro, sino también porque instaaura las bases del que será su tema más personal: la representación de preadolescentes en habitaciones cerradas al mundo. Apasionado de literatura inglesa desde su adolescencia, y en concreto de esta novela, Balthus se identifica con la historia de amor entre Cathy y Heathcliff; un amor que inicia en su niñez y que arrastrará a los personajes a una trágica vida adulta. La poderosa y hosca figura de Heathcliff domina *Cumbres Borrascosas*, y los brumosos y sombríos páramos de Yorkshire son el escenario donde se desarrolla esta historia de venganza y odio, de pasiones desatadas y amores desesperados, que van más allá de la muerte¹¹. El texto de Brönte se compone de una secuencia de historias en la historia, de recuerdos intercalados a la narración sobre violentos sucesos, y el retorno al pasado se combina con la descripción de eventos del presente: los sueños, los fantasmas y la realidad de la existencia se entremezclan. Bajo la complejidad de estas capas y mezclas narrativas, se teje una aventura romántica en la que el oprimido toma la contrapartida, y por ello, la novela de Brönte será un vehículo ideal para el imaginario del pintor y sus aspiraciones. La interpretación más bien arbitraria y sub-

⁷ Véase Artaud, Antonin, "Faits remontant à 1934: la misère peintre", en *Art Press* (París), n° 74, (Octubre 1983) pp. 5-6 [en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 472-475].

⁸ Pierre Jean Jouve, "Balthus", publicado en *La Nef* (Argel), septiembre 1944, citado en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 57.

⁹ Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings 1932-1960*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007 pp. 16-17.

¹⁰ Carta de Balthus a Antoinette, n° 88, 2 de julio de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 226-228.

¹¹ Una buena introducción a la novela la firma Pilar Hidalgo en Brönte, Emily, *Cumbres Borrascosas*, Barcelona: Planeta, 1992, pp. 9-19.

jetiva que Balthus realiza del texto se inspira en los acontecimientos de su vida privada; su atracción por *Cumbres Borrascosas* subyace en los dibujos, convincentes reflejos de la edad de la angustia, y del apego y deseo frustrados hacia Antoinette. El artista percibe como el instinto y la pasión se insubordinan incluso en defensa de los derechos del mal, y por ello, no es extraño que Balthus se identifique con el mismo Heathcliff –un *outsider* romántico o héroe byroniano, rebelde y transgresor, que lucha contra la derrota– al que representa en la mayoría de los episodios que decide ilustrar, transfigurado para la ocasión bajo los rasgos físicos de Balthus.

En los catorce dibujos finales de *Cumbres Borrascosas*, así como en los estudios preparatorios¹², Balthus nos muestra, en su desordenada y peculiar reinterpretación, la adolescencia de los protagonistas de Brönte. Estilísticamente, el pintor optará por seguir en la tradición del siglo XIX, y en la ilustración de libros de artista: escoge pasajes concretos del libro y los representa en imágenes –con títulos en inglés– usando una técnica –pluma a tinta china– que visualmente se acerca mucho al grabado. Al darse cuenta que la absoluta fidelidad al texto es incompatible con la libertad creativa, y tras un año de pruebas, el artista decide abandonar la ilustración de la segunda parte de la novela; se siente incapaz de transmitir su atmósfera sin romper el estilo general del resto de la obra.



Fig.85. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 3, 1932-1935, tinta sobre papel



Fig.86. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 9, 1932-1935, tinta sobre papel

Las imágenes finales revelan una mezcla de crueldad y ternura. Balthus, al comentarle a Antoinette sus intenciones para esta obra, le confiesa que desea poner en ella tantas cosas: «Ternura, nostalgia infantil, sueño, amor, muerte, crueldad, crimen, violencia, gritos de odio, rugidos y lágrimas!», o «todo aquello que –según Balthus– permanece escondido en el fondo de nosotros mismos. Una imagen que reúna todos los elementos esenciales del ser humano despojado de su gruesa coraza de cobarde hipocresía!»¹³. Lo que el artista no dice a su amada

¹² Varios dibujos preparatorios están reproducidos en Rewald, Sabine, *Balthus*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1984, pp. 160-166.

¹³ Carta de Balthus a Antoinette, nº 115, 8 de noviembre de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 280.

es que su intención es trasladar su propia historia de amor a la novela, dibujando un paralelo con la relación imposible entre Heathcliff y Cathy, y personificando a los héroes de *Cumbres* con los rasgos de Antoinette y Balthus.

Para representar la violencia de sus personajes, sin levantar polémicas con el puritanismo victoriano de la época, Emily Brönte decidió ambientar la novela en 1775, aunque la publicara en 1847. Balthus tampoco produjo unas imágenes coherentes con su período histórico –tal vez para no quitarles fuerza dramática– sino que optó más bien por simplificarlas, sin importarle cometer ciertos anacronismos, como observamos en el vestuario de los personajes. Para Sabine Rewald, esta elección suya, tan original, podría haber alejado a los editores que visitó, pues jamás publicaron el proyecto en forma de libro¹⁴. Sin embargo, el 10 de junio de 1935 se reprodujeron ocho dibujos de la serie en el n° 7 de la revista surrealista *Minotaure*, para una edición dedicada precisamente al «Lado nocturno de la naturaleza»¹⁵.

La cultura centroeuropea, que el poeta Rilke transmitió al joven Balthus, podría explicar el estilo severo e inquietante que descubrimos en las ilustraciones de *Cumbres*. La inspiración en los dibujos expresionistas de Alfred Kubin (1877-1959), y en todo un grafismo de raíces barrocas –provenientes de la región de Bohemia y Moravia– resultaría evidente, aunque para Jean Leymarie, y en el plano gráfico, la incitación mayor procedería de las litografías de Delacroix para el *Hamlet*¹⁶.



Fig.87. Eugène Delacroix
Hamlet, 1834-1843, litografía



Fig.88. Alfred Kubin
Paar mit Hahn, 1927, dibujo a tinta china

¹⁴ Los dibujos de *Cumbres borrascosas* pertenecieron a Alexine, la que fuera esposa de Marcel Duchamp. Sólo en 1983 se pudieron admirar públicamente en la exposición de *Balthus* en el Centro Georges Pompidou de París (5 de noviembre de 1983-23 de enero de 1984). Más tarde, se expusieron en Venecia durante la retrospectiva *Balthus* en el Palazzo Grassi (10 de septiembre 2001-6 de enero 2002). Ambos catálogos de las exposiciones contienen las reproducciones.

¹⁵ Balthus no fue el único en admirar la novela *Cumbres Borrascosas*. El surrealista René Crevel publicó en 1930 *Les Soeurs Brönte: Filles du vent*, ilustrado con dibujos de Marie Laurencin.

¹⁶ Leymarie, Jean, “Balthus”, en *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck* [catálogo de la exposición], Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, p. 17.

Para Stefano Causa, la densidad del blanco y el negro, y la seguridad de un trazo experto que nunca cede, colocan a Balthus y a estos dibujos en un nivel de absoluto respeto entre sus coetáneos; el trazo con pluma a tinta china es tan insistente que el espíritu de los dibujos es violento, y conlleva una intensidad expresiva que está a la altura de las pasiones devastadoras de los protagonistas, que se devaten entre el furor y la pérdida. Causa considera que el aspecto innovativo de la serie reside en la indeterminación ambiental de las escenas: al reducir a casi cero el número de objetos, sólo queda un espacio minimalista, «como de teatro vacío»¹⁷. Otro crítico de arte italiano, el influyente Mario Praz, fue de los primeros en notar esta obra tras su publicación en *Minotaure*, y en destacar a William Blake y a los maestros victorianos como principales influencias:

«Più vicina allo spirito del romanzo...quella serie d'illustrazioni di Balthus che pubblicò il settimo numero di "Minotaure". Nessun compiacimento d'ambiente lì; tutto vuol esser nudo, dinamico, essenziale. Illustrazioni d'un preraffaellita (certe intense pose, certe grosse teste languide e stravolte ricordano quelle dei disegni di Dante Gabriel Rossetti). Una delle figure (quella che ha la leggenda: «Cutting at intervals and then listening») arieggia addirittura il frontespizio del Milton di William Blake. Balthus, in ogni modo, traducendo il *Wuthering Heights* in termini di Grand Guignol ha fatto opera originale»¹⁸.

Sin duda alguna, sobre la figura de Heathcliff/Balthus pesa la influencia de los héroes de Byron y, aunque de forma más atenuada, del Satanás de *El Paraíso perdido* de Milton; a partir de ellos, el arquetipo del artista moderno empieza a identificarse con las fuerzas oscuras, la rebeldía y la desesperación. Un artista psicológico –como apunta el filósofo Rafael Argullol¹⁹– sometido a tensiones espirituales y absorto en la creación, siempre insatisfecho de sí mismo e insaciable ante la perfección artística, sumido a fuertes contrastes psíquicos y volcado en la consecución de lo sublime. En el personaje de Heathcliff, y bajo una aureola de patetismo romántico, concurren vínculos tanto con la figura al margen del régimen social, como con quien despliega su poder y autoridad individual e incontestada. La atracción por un salvajismo noble y sensual, y por una desposesión social, que evocan el lado folclórico del Romanticismo, se combinan o ceden paso a aspectos igualmente sugerentes en la figura de Heathcliff, como su esfuerzo titánico y su destino trágico. Su estatus narrativo y figurativo es muy reconocible en Balthus. La violencia despótica del lado romántico-aristocrático, y el resentimiento antisistema, que amenaza la potencialidad heroica de Heathcliff, se mezclan en la mayoría de los pensamientos que confiesa a Antoinette. En sus cartas, de un dramatismo sutilmente estudiado, el artista se lamenta, se queja, e incluso hace suya esa cita de Heath que dice: «El esclavo no se vengará del tirano que lo oprime, sino que aplastará a todos los que lo rodean»²⁰. El ascendente gótico y la villanía heroica, fáciles de reconocer en el personaje de Brönte, le sirvieron a Balthus para hallar ese carácter idóneo para el ejercicio de la violencia:

¹⁷ Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, p. 90.

¹⁸ Praz, Mario, “La voce nella tempesta (*Wuthering Heights*)” (1941), en *Torino 1945*, p. 175, citado en Causa, Stefano, *Op.Cit.*, p. 89.

¹⁹ Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona: Icaria, 1985, p. 214.

²⁰ Carta de Balthus a Antoinette, nº 57, 18 de enero de 1934, en *Balthus/Antoinette de Watteville, Op.Cit.*, p. 157.

«Hace falta que me afirme con violencia y que grite mi poder a los hombres; he aquí un monstruo de odio y rencor, sediento de venganza y cargado de dinamita para hacer saltar las montañas –el día en que la vida tenga la bondad de entregarme las armas– día que sin duda llegará»²¹.

En el prefacio de *La literatura y el mal*, Georges Bataille, además de evocar su pertinencia a la «generación tumultuosa» de los años treinta parisinos, y referirse al contenido de *Cumbres borrascosas* como a «un eco silenciado de ese tumulto de su juventud», afirmaba que «el Mal, una forma aguda del Mal que la literatura expresa, posee para nosotros...el valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una *hipermoral*». Bataille aclara el contenido de esta “hipermoral” en el primer capítulo dedicado a Emily Brönte y a su novela, en el que, subrayando una cita de Jacques Blondel, pone de manifiesto un asunto que según Francisco Calvo Serraller, conviene muy bien a Balthus: «Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística lo que la realidad niega. Es el despertar, la movilización propiamente dicha de virtualidades aún insospechadas. No puede negarse que esta liberación le es necesaria a cualquier artista, pero puede ser sentida con más intensidad por aquellos en quienes los valores éticos están anclados con más fuerza»²².

El acuerdo íntimo que existe entre la transgresión de la ley moral y la hipermoral, y que Bataille identifica en *Cumbres borrascosas*, es el carácter rebelde que Balthus explora en sus dibujos. Y esta convicción, propia de la «generación tumultuosa», es también un emblema de la revolución surrealista; en el *Segundo manifiesto surrealista* (1930), André Breton insta a «provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia lo más general y profunda, y se consienten todos los medios para la invocación del «espíritu»²³. Balthus escribirá también sobre ello:

«Il faut connaître d'abord tout ce qu'il y a de révolte réelle et nécessaire en moi, pour bien comprendre. Moi à qui la société a lié pieds et poings en quelque sorte, je trouve, en disant certaines choses, l'expression de la liberté absolue [...] Voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit – s'arroger le droit de pousser à l'ultime sauve-qui-peut – Non mais que chacun soit à sa place et moi à la mienne, attention il y va de la vie!»²⁴.

En las ilustraciones de *Cumbres Borrascosas*, y para expresar el fatalismo de los personajes y la simbiosis entre Cathy y Heathcliff, Balthus no duda en convertirse en aquello que pinta o dibuja, para mejor expresarlo: «Me identifiqué con Heath, ese misterioso muchacho que no quería crecer, pero también me identificaba con Cathy. El gran arte occidental no es aquel que

²¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 57, 18 de enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 155-159.

²² Georges Bataille citado en Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 26-27.

²³ André Breton citado en Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934*, París: Actes Sud, 2008, p. 28.

²⁴ Carta de Balthus a Antoinette, nº 55, 1 de enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 151.

representa las cosas, sino aquel que las identifica»²⁵. Si Balthus eligió la primera parte de la novela, que al final del décimo quinto capítulo acaba con la muerte de Cathy, fue porque le interesaba ilustrar su componente violenta y destructiva y no el lado romántico, en el sentido de un *Sturm und Drang* o la naturaleza salvaje y el torbellino de pasiones desencadenadas; por ello, cuando Heathcliff abandona su proyecto de venganza y destrucción, el artista renuncia a dibujar la segunda parte de la novela.

La atracción que Balthus demostró hacia *Cumbres Borrascosas* provenía del realismo y anti-realismo de la novela, de su atormentada relación con la historia, y de su insistencia en hacer su material imaginativo. El lenguaje evocador de Emily Brönte, que describe un ámbito ubicado entre sueño y realidad, también le interesa a Balthus, quien consigue trasladar esta atmósfera a sus dibujos, a base de toques nerviosos de tinta negra. El perfil grueso que aplica a las figuras las aísla de su entorno, y con este método, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, ya no se perciben contradictoriamente. Además, la primera ilustración (“*Pull his hair when you go by...*”), introduce precisamente el tema de toda la serie de dibujos, o la separación entre el mundo de los adultos y el mundo de la infancia. Actuando al inicio como crueles y activos participantes, los personajes adultos se convierten en meros espectadores, cuando el mundo de la infancia se extingue para ellos. Rafael Galán, en su estudio *Identidad y deseo en Cumbres Borrascosas*, afirma que «la separación entre Heath y Cathy, que de formar, en la infancia, una unidad en la que las diferencias eran irrelevantes, pasa a insertarlos en categorías excluyentes –sexuales, pero también de clase»²⁶.



Fig. 89. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 1, 1932-1935, tinta sobre papel



Fig. 90. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 13, 1932-1935, tinta sobre papel

La frustración del deseo en Cathy y Heathcliff, o la imposibilidad de reconstruir en su vida adulta la relación de afinidad que tuvieron de niños, es el sentimiento que Balthus traslada a sus personajes, representándolos a través de movimientos desequilibrados y artificiales, con cuerpos tensos y el pelo crispado. Heath y Cathy –o mejor, Balthus y Antoinette– exhiben en los dibujos una rigidez intencionada, y unos gestos que expresan la violencia de la pasión in-

²⁵ Declaraciones de Balthus a Costanzo Costantini en Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 147.

²⁶ Galán, Rafael, *Identidad y deseo en Cumbres Borrascosas*, Universidad de Cádiz, 1999, p. 86.

controlable, o la insatisfacción del deseo. Nuevamente, Rafael Galán evoca que en la trama de *Cumbres Borrascosas* «el deseo queda cuidadosamente posicionado en áreas de conflicto, sobre todo entre la necesidad individual de afirmarlo y la conveniencia social de regularlo»²⁷. La visión que ofrece Balthus también estaría marcada por el pacto infantil de los amantes y la inquebrantable fidelidad posterior a ese pacto, entonces transformado ya en pura maldad. Por su parte, Nicholas Fox Weber añadiría que «la violencia de la representación es la expresión de los sueños obsesivos de ascensión social y de reconocimiento público que habitaban entonces en Balthus»²⁸.

De este modo, el relato de Emily Brönte quedaría asentado en una «tradición de la ficción», que históricamente se ha ocupado de representar el deseo y su domesticación, su frustración y su confinamiento. Por dicha tradición, Albert Camus relacionó la novela gráfica de Balthus con *El Gran Meulnes*²⁹ de Alain Fournier. Para el filósofo y escritor francés, las ilustraciones de *Cumbres borrascosas* podían convenir perfectamente a la novela de Fournier, debido a que la infancia –o el núcleo del *Gran Meulnes*, por encima incluso de su temática amorosa– es también el argumento de *Cumbres* que Balthus decide ilustrar. Su protagonista, Augustin Meaulnes, respondiendo como Heathcliff a esquemas románticistas y simbólicos, busca a su amor perdido Yvonne de Quièvecourt; lanzándose hacia lo desconocido, intenta recuperar el mundo misterioso e inalcanzable que separa la infancia de la vida adulta. El mismo Camus también comentó cómo Balthus supo comprender e interpretar una de las claves del libro de Brönte, «donde el amor grita con una rabia adulta, por el recuerdo de los amores infantiles de Cathy y Heathcliff y la terrible nostalgia que estos seres arrastraron hasta la hora de la separación definitiva. Arden, literalmente, de nostalgia y este sufrimiento que se imagina tan noble muestra entonces su verdadero rostro, ciego y roído, la cara misma de la miseria humana, en su agotador esfuerzo por recuperar la fuente de la inocencia y la alegría»³⁰.



Fig.91. Balthus
Cumbres borrascosas
ilustración nº 12, 1932-1935
tinta sobre papel

Fig.92. Balthus y Antoinette
de Watteville, 1935

²⁷ Galán, Rafael, *Op.Cit.*, p. 86.

²⁸ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 339.

²⁹ Fournier, Alain, *El Gran Meulnes*, Madrid: Cátedra, 2000. Esta novela de la adolescencia fue uno de los libros más leídos en Francia durante el siglo XX. *El Gran Meulnes* es una novela de infancia, de amor, de aventuras, poética, regionalista y mística, en la que se cuenta el difícil tránsito de la infancia a la adolescencia de tres personajes masculinos, que alcanzarán finalmente la madurez con algún poso de amargura y frustración respecto a sus ilusiones iniciales.

³⁰ Camus, Albert, “Nageur patient...”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 77.

4.2. El fantasma del deseo: Antoinette de Watteville

«¿Qué puedo decir sobre *La Toilette de Cathy*? Creo que es inútil revelarte su significado profundo, pues tú misma lo entenderás inmediatamente. Es, como en el libro (aunque no sea una ilustración), el instante en el que dos seres, que por otra parte son uno y complementarios el uno del otro, llegan a la encrucijada de sus destinos y su voluntad, como dos astros que se cruzan en la galaxia una vez cada mil años, para reescribir la órbita que los separa, impuesta por un ritmo universal e implacable»

– Balthus a Antoinette de Watteville³¹

Balthus confiere una gran importancia al proyecto de *Cumbres borrascosas*, a cuyo repertorio iconográfico no cesará de volver, pues toda su producción artística futura se verá influenciada por esos dibujos. Prueba de ello será la reutilización de varios de sus motivos iconográficos en otras pinturas posteriores –comenzando por *La Toilette de Cathy* (1933)– pero también en *Les Enfants*, *La Montagne*, *Le Salon II*, *La Patience* y *Beaux Jours*.

Entre 1932 y 1935, Balthus está muy implicado en su relación sentimental con Antoinette de Watteville; una relación que, objetivamente, no es demasiado concreta, pero como se percibe en su correspondencia amorosa, en este período su pintura es indisociable de Antoinette. En la distancia física, su historia se mantiene gracias a una puesta en valor de los recuerdos comunes y de su memorización, y es bajo estas circunstancias cuando el pintor realiza importantes telas, y pone las bases de gran parte de su obra futura. En estos años, el idilio con Antoinette marcará el horizonte del artista con una dimensión sexual caracterizada por la privación. La extensión de la infancia y su prolongación en la vida adulta –representada por Antoinette, su «*petite sœur*»– conforma el terreno íntimo que la joven comparte con Balthus, y representa una máscara bajo la cual, el artista, tienta de convertir un estado de falta permanente –o energía destructora– en energía creativa. Para Rose-Marie Gropp, las cartas entre ellos lo demostrarían, y si las formuláramos bajo conceptos freudianos, Balthus estaría practicando una «sublimación», o la conversión de la energía de las pulsiones en actividad artística: «El pintor canaliza voluntariamente esta energía hacia su trabajo y en sus cartas dirigidas a una amada lejana»³².

Hemos analizado como para ilustrar *Cumbres borrascosas*, Balthus opta sólo por la relación entre Heathcliff y Cathy, y como su fuerte identificación con la trama nos permite comprender la intensidad dramática, y la inmediatez con las cuales dibuja; cada escena plasma un momento trágico de la historia, en el que los personajes se implican en una relación física –se tocan, se persiguen, se rechazan el uno al otro. Una de las últimas ilustraciones que Balthus realizó –y que presenta a Cathy vistiéndose para Edgar Linton, ayudada por su criada Nelly– muestra a Heathcliff en el preciso momento en que su felicidad se vuelve desesperación. Éste es un dibujo clave, que el artista amplificará para crear una de sus obras más monumentales,

³¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 57, 18 enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 158 y 159.

³² Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934*, París: Actes Sud, 2008, p. 41.

La Toilette de Cathy [El aseo de Cathy, 1933]. El cuadro representa un desnudo femenino junto a lo que parece ser un espejo sobre una cómoda, aunque ese espejo nisiquiera se ve y tan sólo aparece insinuado en el borde del lienzo. Aparece un hombre vestido y sentado en el centro del dormitorio, donde una criada de aspecto pedestre peina la melena de la mujer desnuda, pintada en una homogénea tonalidad amarilla. Si en el dibujo Cathy era una mujer gigantesca en comparación con el personaje masculino, aquí tiene las piernas cruzadas elegantemente, aunque de manera artificial. Las cabezas de ambas figuras, vueltas hacia la derecha de la imagen, establecen un símil de rima, mientras la cabeza de la criada Nelly Dean (la inaudita y prosaica narradora del relato en la novela), está de lado, de modo que sólo vemos su perfil. En el dibujo, Heathcliff da la impresión de increpar a su oponente, dirigiéndose a Cathy para saber si saldrá; ella evade su pregunta, y él, como si ilustrase la frase citada, le contesta: «Entonces, ¿por qué llevas ese vestido de seda?».



Fig.93. Balthus, *La Toilette de Cathy*, 1933, óleo sobre tela



Fig.94. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 10, 1932-1935, tinta sobre papel

La figura femenina de *La Toilette de Cathy* nos remite, a la vez, a la heroína de Brönte y a Antoinette, la futura esposa de Balthus. Si su cuerpo es terrenal y sensual, sin embargo su rostro es irreal; una máscara cuyos rasgos parecen como incrustados, con la boca desdeñosa y los ojos semicerrados. Como en los dibujos, también Balthus ha representado a Heathcliff con sus rasgos faciales y con una discreta sofisticación que no aparecía en la novela. En el cuadro, Balthus aporta modificaciones significativas respecto al dibujo: el título es más libre, como lo es también la relación con la trama argumental; aunque las líneas de la composición son semejantes, las actitudes han cambiado radicalmente y ya no se aprecian signos de disputa, pero tampoco de comunicación entre los personajes. En una carta a Antoinette, Balthus –tras argumentar lo que para él significaba la novela de Brönte y el cuadro– explica los cambios de la pintura respecto al dibujo:

«Cathy est nue, parce qu'elle est symbolique; de plus le groupe qu'elle forme avec la bonne qui la coiffe est traité comme une vision, comme un souvenir évoqué par Heathcliff, qui au fond est assis seul dans la chambre. C'est donc déjà un événement passé»³³.

El hecho de que Cathy aparezca desnuda –con el vestido abierto y el seno erecto– es porque ella es «simbólica»; transfigurada por un recuerdo de Heathcliff, es una visión que pierde toda connotación natural –parece en estado de trance– además de ser un acontecimiento ya pasado. Antonin Artaud, en su reseña sobre la exposición de Balthus en la galería Pierre, captó sin duda el espíritu del cuadro, que además calificó de «emblemático»:

«Quant à la poésie elle entre dans la peinture de Balthus par une toile intitulée *La Toilette de Cathy* où le corps jeune et amoureux d'une femme s'impose comme un songe dans une peinture qui a le réalisme de *L'Atelier de Courbet*. Imaginez dans la vie une modèle de peintre transformé tout à coup en sphinx et, vous aurez à peu près l'impression que cette toile peut faire»³⁴.



Fig.95. Lucas Cranach el Viejo
Venus en un paisaje, 1529
óleo sobre tabla

Si como afirman Balthus y Artaud, Cathy y Nelly son una visión y un recuerdo de Heathcliff, habría que considerarlas entonces en su complejidad fantasmagórica. El cuerpo espectral de Cathy es el de una preadolescente sin vello púbico, envuelta en un vestido cuyo objetivo es destacar su desnudez. El autor Raphaël Aubert habría notado que para la figura central de Cathy, Balthus se inspiró en la *Venus en un paisaje* (1529), de Lucas Cranach “el Viejo”; el mimetismo de ambas mujeres se detecta en la silueta esbelta, la fisionomía, y sobre todo en la postura. La sola libertad que se concede Balthus en relación a Cranach –detectable sólo a quien conozca bien la *Venus au paysage*– es la posición inestable y como balanceada hacia la derecha de Cathy. Es en esta licencia de la composición donde encontramos, según Aubert, la clave de interpretación de *La Toilette de Cathy*: «De aquí nace el sutil desequilibrio de la escena que provoca el clima de tensión deseado por el artista; tensión entre la muchacha que exhibe su cuerpo como una arma fatal y su pretendiente Balthus, incapaz de disimular su impaciencia y frustración»³⁵.

Otra apropiación de modelos del arte del pasado se detectaría en el rostro de perfil de la criada Nelly, que para Fox Weber evoca el retrato de Federico da Montefeltro –en el *Díptico de Urbino* (1472), de Piero della Francesca– por su mentón pronunciado y su nariz aguileña. A su vez, Balthus retomará el motivo visual de la criada de perfil en otro cuadro dedicado a la *toilette*, como *Jeune fille à sa toilette* [Muchacha en el aseo, 1948]. Y será precisamente el

³³ Carta de Balthus a Antoinette, nº 57, 18 enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 159.

³⁴ Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la galerie Pierre”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 41.

³⁵ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, pp. 93-94.

biógrafo de Balthus quien se encargue de ofrecernos la interpretación más arriesgada sobre *La Toilette de Cathy*, aludiendo a la carga sexual de la escena³⁶; según Fox Weber, su análisis es cuanto menos pertinente, en relación a las obras de sujeto erótico que Balthus pinta en este período, y que presenta en la exposición de 1934. Para el autor, el cuadro transforma «una novela victoriana en un escenario erótico» donde Heathcliff, absorto en sí mismo, y con ambas manos apretando el respaldo de la silla, sugiere el gesto de la masturbación; también lo haría Cathy, con su mano derecha puesta en el marco de espejo distintamente fálico, del que acaricia la parte superior.



Fig.96. Balthus
Muchacha en el aseo, 1948
óleo sobre tela



Fig.97. Piero della Francesca
Díptico de Urbino, detalle, 1472
temple sobre tabla

En sus estudios sobre la obra balthusiana, Sabine Rewald también constata la sustanciosa dosis de afilado erotismo de *La Toilette de Cathy*, aunque éste derive principalmente de la capacidad de Balthus por socavar el tema de la mujer en la *toilette*, convirtiéndolo en una escena de misterio, conflicto y presentimiento. El ensimismamiento que caracteriza a los personajes femeninos en este tipo de escenas –inmersas en un estado de erótico “desaliño” en entornos sugestivos– se sustituye por lo que parecerían ser los preparativos de algún ritual prohibido³⁷. En realidad, la correspondencia demuestra que este cuadro tenía un significado especial para Balthus y Antoinette, como si fuera una especie de talismán de su relación. Balthus incluso le prometió a su amada que no lo exhibiría públicamente, aunque al final no respetara su promesa y lo incluyera en las dos exposiciones que realizó en 1934 (en París y en

³⁶ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 346.

Para el biógrafo de Balthus, la manera en la que Nelly, la criada de Cathy, peina sus cabellos tirando de ellos, demuestra el mismo gesto violento que se observa en la pintura *La Leçon de guitare* (1934). Pero a diferencia de *Leçon*, apunta Weber, «aquí tenemos a Cathy, una seductora adulta, con una melena voluminosa y con bucles que erotizan su rostro, ofreciendo un contraste significativo a su ausencia de vello púbico».

³⁷ Rewald, Sabine, en *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 13 y 48.

el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, durante la colectiva *Exposition Minotaure*). Además, el 12 de mayo de 1934, se reproducía *La Toilette de Cathy* en el nº 5 de *Minotaure*, al lado de obras de René Magritte y Victor Brauner, y acompañando el ensayo de Tériade, «Aspectos actuales de la expresión plástica». En el mismo número, André Breton publicaba «La belleza será convulsiva», con un colofón así de significativo: «La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial, o no será»³⁸.

Bart Verschaffel aporta una teoría diferente sobre *La Toilette de Cathy*, más relacionada con la imagen del cuadro y la mirada. La confrontación directa con la imagen, a la que asistíamos frente al dibujo de *Cumbres borrascosas*, dejaría paso en la tela a una «mirada de lo abisal» en Heathcliff/Balthus. La estructura del «*Andachtsbild*» –típica de la pintura religiosa– hace que en el cuadro, el comitente arrodillado y lo que éste ve se encuentren proyectados en una sola y única imagen. Según Verschaffel, en esta obra el comitente/Heathcliff/Balthus estaría fuera de la representación, y se encontraría “ante” la pintura; la visión o la aparición de Cathy ocuparía toda la tela, la condensaría, convirtiéndola en objeto de meditación, o en el recuerdo de un instante pasado que, transformado en imagen, es autónomo³⁹. Esta versión conduce a pensar que, si tal vez James Thrall Soby –el propietario de *La Toilette de Cathy* desde 1937– hubiera sabido que Cathy era una visión, no habría escrito a Pierre Matisse y a Monroe Wheeler, disgustado por lo que consideraba «una obra descuidada en su ejecución, en la que Balthus ni se molestó en completar las flores del vestido de Cathy»⁴⁰.



Fig.98. Balthus
La toilette de Cathy, detalle, 1933
óleo sobre tela



Fig.99. Michelangelo Pistoletto
Hombre sentado, 1963
pintura sobre espejo

En *La Toilette de Cathy* parece que lo invisible y lo real coexisten en una alianza perfecta, a través del procedimiento pictórico que opera Balthus. Heathcliff, Cathy y Nelly pertenecen a la ficción pero están situados en un espacio plausible, un decorado cotidiano y familiar. Las

³⁸ Cita de André Breton en Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 27.

³⁹ Verschaffel, Bart, *À propos de Balthus*, Bélgica: A&S/books, 2004, pp. 22-23.

⁴⁰ Las cartas de Thrall Soby a Pierre Matisse y a Monroe Wheeler son del 1 de agosto y del 7 de septiembre de 1956, en Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 48.

superficies y sus materiales reales –los pies de la silla y de la mesa, el asiento de paja, el cajón, el zócalo– ofrecen el contrapunto figurativo a la violencia y a la inmaterialidad que emana de los personajes. La demostración de que *La Toilette de Cathy* representa un evento pasado, y que Cathy es en sí misma una visión, se logra con la disposición de los personajes, pintados uno al lado del otro –como también en *La Rue* y *La Montagne*– aunque entre ellos se manifieste el aislamiento. La atmósfera inquietante del cuadro proviene del hecho que Balthus ha congelado la acción; como en *La Rue*, el tiempo y el movimiento se inmovilizan y así los sentimientos permanecen cautivos. Esta estrategia da paso a las elucubraciones mentales que Balthus quiere transmitir, y en *La Toilette de Cathy* vemos como para Heathcliff –absorto en sí mismo, aislado y pasivo– sus pensamientos y sus fantasmas son incluso más reales que el cuerpo que tiene a pocos centímetros. ¿Cómo poder realizar un deseo vivido íntimamente?, se estaría preguntando aquí Balthus, y su respuesta, a instancias de la misma pintura, sería que a través del recuerdo y del sueño.

Tal vez, aquello que Balthus coloca “fuera del tiempo”, paralizándolo, y en el dominio del recuerdo, es lo que Heathcliff pierde cuando descubre a Cathy vistiéndose para otro hombre; es decir, lo que Balthus abandona cuando Gin, el prometido de Antoinette, entra en escena: la felicidad impetuosa de la infancia. Una felicidad –de Heath y Cathy, de Antoinette y Balthus– que consiste en una vida esencialmente primaria, separada aún de las reglas de la prudencia, y de las convenciones y contradicciones de la vida adulta. Una vida natural, anterior a toda moral, que se nutre de fraternidad y complicidad, donde incluso la sexualidad es un juego sin consecuencias. Esa época de amores precoces, que permanece inocente aun empujando sus límites, donde la crueldad, la perversión y la curiosidad son ellas mismas primarias, y escapan aún al mundo, a las responsabilidades y a toda perspectiva temporal. Para Balthus, Antoinette y el tiempo pasado con ella están asociados a esa infancia, y a la felicidad que procura el primer amor. Él mismo lo admite, como una base cierta sobre la cual puede fundar su arte: «Tú eres para mí la imagen de la maravillosa infancia»⁴¹ o «No todos tienen la suerte de encontrarse de golpe frente a la imagen que se lleva escondida en lo más profundo de su ser, frente a la imagen real de esa felicidad propia de la infancia»⁴².

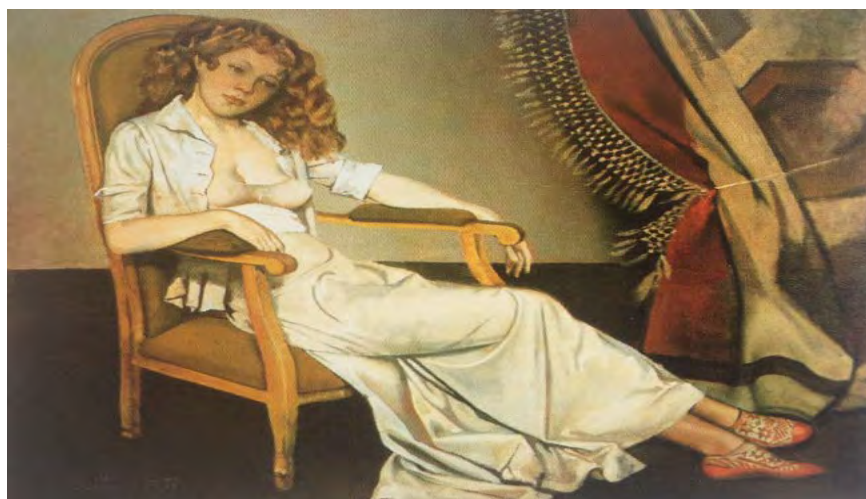


Fig.100. Balthus
La falda blanca, 1937
óleo sobre tela

⁴¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 179, 19 de septiembre de 1935, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 381.

⁴² Carta de Balthus a Antoinette, nº 64, 8 de marzo de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 175.

Balthus y Antoinette de Watteville se casan en Berna el 2 de abril de 1937, y vivirán en el nº 3 de rue de Canivet en París. En el año de su matrimonio, Balthus pintará *La Jupe Blanche* [La falda blanca, 1937] que es, sin duda, el retrato más bello de Antoinette⁴³, y un gran ejemplo de maestría pictórica. Aunque es un cuadro como *La Montagne* –que termina en 1937, desde el estudio de André Derain– el emblema de esta unión y del triunfo de Balthus. Como declara en una carta, la tela es una oda a su esposa, a su «*Queen of Cats*» y a su reino, que no es otro que el de la infancia transcurrida en la montaña, «en esa inefable pureza, en ese inmenso paisaje afectivo de su juventud, donde más allá de las montañas, él piensa en ella, y donde todo es ella»⁴⁴.

La Montagne [La Montaña, 1937] será el cuadro más grande que realizará Balthus (249 x 366 cm), y su único paisaje con varias figuras. Antoinette posó para el cuadro; aparece en primer plano, con los brazos levantados, siendo el punto focal de la imagen; de la composición, bruscamente dividida en zonas de luz y sombra, Antoinette despunta como un ave fénix hacia la luz. En esta tela, Balthus evoca la cima de la montaña Niederhorn, y el mágico paisaje de Beatenberg cercano al lago Thun (en el Oberland bernés), donde transcurría los veranos de su juventud. El mismo artista consideraba este cuadro como un «*tableau clef*»⁴⁵, y tal vez por eso *La Montaña* ha sido ampliamente comentada por sus principales estudiosos⁴⁶. En esta obra, Balthus despliega una extensa lista de referencias; las citas veladas se refieren a figuras de su propia biografía, y las declaradas, son préstamos de artistas y escritores que el pintor admira, como Poussin, Courbet, Reinhardt y Jouve.



Fig.101. Balthus
La montaña, 1937
óleo sobre tela

⁴³ Además de en *La Toilette de Cathy* y *Cumbres Borrascosas*, Balthus retrata a Antoinette en las obras *Jeune fille assise –Antoinette–* (1930), *La amazone* (1932), *Femme à la ceinture bleue* (1937), *La Montagne* (1937), y *Jeune fille en vert et rouge* (1944-1945).

⁴⁴ Carta de Balthus a Antoinette, nº 205, 28 de enero de 1936, Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 431.

⁴⁵ Carta de Balthus a James Thrall Soby, 20 de junio de 1956: «*La Montagne*...always remained on my mind as a so-called *tableau clef* of my work», en *James Thrall Soby Papers*, 1.7.2, Museo de arte moderno de Nueva York, citado por Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 62.

⁴⁶ Gaëtan Picon evoca afinidades con la simbología de Proust en “Les dalles de Venise”, *Balthus*, Musée des Arts décoratifs, París 1966, pp. 14-15; John Russell apunta influencias de Courbet en “Balthus”, *Balthus*, Tate Gallery Londres, 1968, p. 14; Bart Verschaffel completa la imagen con apuntes autobiográficos en *À propos de Balthus* Bélgica: A&S/books, 2004, p. 24; Sabine Rewald afilia las figuras pequeñas del cuadro a los *putti* de Poussin, en “Balthus's Magic Mountain”, *Burlington Magazine* (Londres), CXXXIX/1134, septiembre 1997, pp. 624-625.

Como influencias directas, resulta evidente que la durmiente está acostada a la manera del *Narciso* de Poussin (1627), que Balthus copió en 1925 y dedicó a Rilke. Pero en general, *La Montaña* –que puede considerarse la contrapartida alpina de *La Rue* y *Passage du Commerce Saint-André*– parece pintada bajo el dominio de otro maestro admirado por Balthus: Gustave Courbet. En concreto, se piensa a la composición *Demoiselles de village faisant l'aumône à une gardeuse de vache* [Las señoritas del pueblo, 1851] pues la pareja balthusiana que contempla el precipicio evocaría las siluetas de las jóvenes bajo la sombrilla de Courbet. Para Raphaël Aubert, sin embargo, es la atmósfera más bien mundana lo que úne ambos cuadros, o el contraste con la naturaleza salvaje –detalle, por otro lado, no menos singular que en *La Rue*– de estos excursionistas tan poco montañeses⁴⁷.



Fig. 102. Gustave Courbet
Las señoritas del pueblo, 1851, óleo sobre tela



Fig. 103. Balthus
Estudio para La montaña, 1935, óleo sobre tela

Para identificar al hombre de la pipa, habría que recordar las copias que, en 1932, Balthus realizó de la serie de retratos folclóricos *Kanton Freiburg* (1795), del artista suizo Joseph Reinhardt. En los excursionistas de *La Montagne* también se observaría el porte altivo de los personajes bíblicos; se trata de una característica formal de las pinturas balthusianas, que suele impactar al espectador cuando descubre sus telas por primera vez. Esa expresión absorta e impregnada de melancolía, que exhiben los rostros de sus modelos, y que Balthus adopta de maestros del Renacimiento como Gaddi, Botticelli y Piero della Francesca –como vemos en *La visita de la reina de Saba al rey Salomón* (Arezzo), o en *La Virgen de Senigallia* (Urbino).



Fig. 104. Balthus, *Cantón Friburgo*, estudio de Joseph Reinhardt, 1932, óleo sobre tela

Fig. 105. Piero della Francesca, *La Virgen de Senigallia*, 1470, óleo sobre tabla

⁴⁷ Aubert, Raphaël, *Op.Cit.*, p. 88.

Entretejida en una múltiple estratificación de citas y alusiones personales, *La Montagne* podría tratarse incluso de una alegoría sacada de los escritos de Pierre Jean Jouve, gran confidente de Balthus en esa época. *La scène capitale* de Jouve se publicó en 1935 –año en que el artista empieza a preparar la tela– y contenía dos novelas: *La vittime* –que dedica a Balthus, y éste, a su vez, pinta un cuadro con el mismo título– y *Dans les annés profondes*, cuya trama se desarrolla también en una región alpina, y contiene imágenes literarias y simbólicas próximas al cuadro de Balthus. Esta novela cuenta la historia de amor entre el joven poeta Leónide y la bella e intrigante Hélène, una mujer casada que al concederse físicamente a su amante, muere; sólo cuando el poeta recreará poéticamente a Hélène será capaz de alcanzar su potencial artístico. Sabine Rewald considera que ambas mujeres del cuadro, una dormida bajo la sombra, y la otra triunfante bajo la luz, podrían aludir a la heroína de Jouve –Hélène– quien muere y renace gracias al arte⁴⁸.

Metafóricamente hablando, Balthus tuvo que recorrer un largo camino, y “subir muchas cimas” antes de alcanzar el amor de Antoinette de Watteville; tal vez *La Montagne* sea una representación de su victoria, simbolizada por la aureola de luz que aparece en la cumbre del monte. Sabemos que las montañas –a las que dedica esta composición enigmática– encarnan para Balthus el recuerdo feliz de la infancia, y el lugar en el que logra percibir la belleza. La elevación física de la montaña permite al artista el paso a una mayor conciencia espiritual, o una lección que le enseñó su maestro Rilke, quien prefirió una vida «a parte, inactual, en las montañas»⁴⁹. Como en muchas de las obras de Balthus, el significado de *La Montagne* se nos escapa, así como también el pintor; al igual que en *La Rue* y *Le Passage*, Balthus aparece en esta tela de espaldas, a lo lejos, escalando la montaña. Esta acción de desaparecer del cuadro, esta apariencia de “estar allí no estando”, parece evocar de nuevo a Rainer Maria Rilke y a su poema:

«¿Quién nos colocó así, de espaldas, de modo que hagamos lo que hagamos siempre estamos en la actitud de aquel que se marcha? Como aquel que, sobre la postrera colina que le muestra todo el valle, por última vez se vuelve, se detiene, se demora, así vivimos nosotros, siempre en despedida»⁵⁰



Fig.106. Balthus
La montaña, detalle, 1937, óleo sobre tela

⁴⁸ Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Op.Cit., p. 63.

⁴⁹ Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid: Akal, 2009, p. 306.

⁵⁰ Rilke, Rainer Maria, “Elegías duinesas”, Octava elegía, en *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 241.

La «inquietante extrañeza» que engloba *La Montagne*, proviene de su carácter evidentemente alegórico; pero se trata más bien de una alegoría “intima”, cuyos elementos no reconocemos claramente, ya que no pertenecen a un vocabulario común. No podemos descifrar la imagen si ignoramos la figura central de Antoinette; *La Montagne* fue realizada en un momento clave de su relación, cuando la joven, finalmente, se convierte en su esposa. Y hay que tener en cuenta el significado que Balthus atribuía a esas montañas, pues en el contexto de la imagen simbolizan el poder del amor frente a todos los obstáculos acumulados, como el mismo Balthus reconoce: «*Tout semblait vouloir me coïnvaincre que rien en pouvait changer, que les montagnes étaient là pour toujours et que mon amour était identique à ces montagnes. Ma petite soeur, as tu jamais su combien je t'aime?*»⁵¹.

Del mismo modo que en *La Toilette de Cathy* y *La Rue*, los personajes de *La Montagne* ni reaccionan a su entorno, ni se miran, ni se dan cuenta de la presencia de los demás. Todos parecen envueltos en una esfera de recuerdos y deseos, en una interioridad que los contiene y los muestra dentro del marco de una representación. Este tipo de pinturas es más poético que teatral, pues visibiliza un momento que ya ha acaecido, para poder conservarlo. Esta pintura no está elaborada ni según una lógica dramática ni narrativa; su composición responde a la lógica visual de la mnemotécnica, o «un tiempo arrebatado al desastre del tiempo que pasa», dice Balthus. En vez de ser un cuadro de historia o una escena dramática, *La Montagne* «es una tela premoderna que –como en las obras de Giotto y Piero della Francesca– condensa los acontecimientos “sagrados” para convertirlos en escenas intraducibles, penetrándonos como una verdad, cuando nos tomamos el tiempo para contemplarlas»⁵².

También la profesora Estrella de Diego nota como Balthus plantea aquí un peculiar espacio de la rememoración, y no sólo en *La Montagne*, sino en el conjunto de su obra. La paleta de colores que aprende de Piero della Francesca, y su luz atmosférica, fría y sutil, contribuyen a crear la ambigüedad del recuerdo representado, y el acuciante sentimiento de nostalgia que desprende su pintura. De cualquier modo –apunta de Diego– «no se trataría en Balthus de un caso de memoria involuntaria, sino que el espacio del recuerdo habría sido cuidadosamente aislado de la trama, y reconstruido fuera de ella»⁵³. En resumen, lo que Balthus plasma magistralmente es la manera en que deberíamos recordar las cosas, y no el modo en el que sucedieron, o el modo de recordarlas: «Su pintura se convierte en la representación del recuerdo perfecto, tal y como debería regresar a nuestra mente. Por eso, porque no se trata de memoria involuntaria, lo recordado ya no puede hacernos daño. Ha trascendido»⁵⁴.

⁵¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 210, 21 de enero de 1936, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 440.

⁵² Verschaffel, Bart, *Op.Cit.*, p. 24.

⁵³ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 169.

⁵⁴ Idem., p. 169.

4.3. Exposición *Balthus*: siete cuadros contra las certezas de la vanguardia

«Una sociedad, una crítica, un público apartados del drama no pueden comprender la pintura de Balthus. En torno a esta paleta más que en las otras pinturas disimulada, de estas escenas de interior no tomadas de la realidad como pudiera pensarse a primera vista, sino como desenvueltas de un vendaje embalsamador y reinstauradas en una realidad, ella misma en postura crítica y que pronto no las soportará, existe un drama, un espantoso drama vivido»

– Antonin Artaud⁵⁵

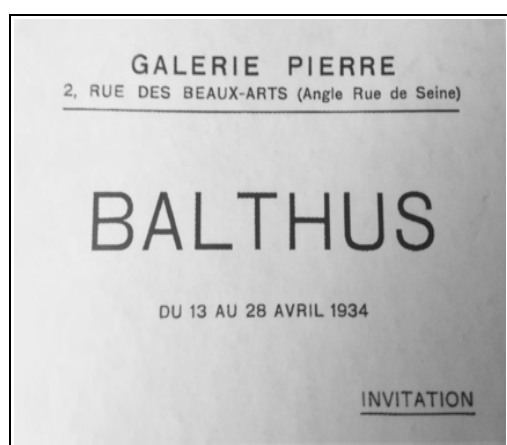


Fig.107. Invitación a la exposición *Balthus*
Galería Pierre, París, 13 de abril de 1934

El 13 de abril de 1934, Balthus inaugura su primera exposición en la galería Pierre de París, y presenta siete telas: *La Rue*, *La Fênetre*, *Alice dans le miroir*, *Leçon de guitare*, *La Toilette de Cathy*, *Portrait de Madame Loeb* y *Portrait de jeune fille en costume d'amazone*. Sólo tras la publicación en el 2001 de la correspondencia amorosa entre Balthus y Antoinette fue posible establecer cuáles obras fueron realmente expuestas⁵⁶. Además de *La Rue*, se incluyeron cuatro pinturas de género sobre el sujeto femenino: la chica en la ventana, una frente al espejo, otra en la *toilette*, o tomando clases de música. Pero en Balthus, estos temas tradicionales de la pintura están claramente subvertidos, convertidos en escenas de alto voltaje erótico, e incluso con una tendencia subyacente al

sadomasoquismo. La coherencia estilística e iconográfica que desprenden las siete pinturas, puede ser un efecto del doble deseo que se agita en Balthus en ese momento: por un lado, la conquista de su amada Antoinette –una joven aparentemente inaccesible– y por el otro, la búsqueda inextinguible de su éxito artístico –Balthus ardía de impaciencia por satisfacer sus ambiciones, y describe estas obras como «testigos que gritan mi derecho de existencia»⁵⁷.

La exposición generó un escándalo discreto; la prensa reaccionó burlescamente y no se publicó ningún artículo destacable. Fue el pintor André Lhote el primero en publicar una crítica:

⁵⁵ Artaud, Antonin, “Devant la peinture de Balthus”, en *Œuvres complètes*, tomo XXV, París: Gallimard, 1990, pp. 33-35.

⁵⁶ Durante la retrospectiva *Balthus*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia (2001), se reprodujo la misma distribución de los cuadros expuestos en la galería Pierre en 1934. Philip Raylands, director de la colección de arte Peggy Guggenheim de Venecia, admitió su acierto: «El logro más significativo de esta exposición veneciana es que todos los cuadros existentes de este grupo, alguno de los cuales son difíciles de contemplar, se reúnen aquí por primera vez» [The most significant single achievement of the Venice exhibition is that all the extant paintings from this group, some of them rarely seen, are rassembled for the first time]; Rylands, Philip, “Venice, Balthus”, en *Burlington magazine* (Londres), vol. CXLIII/1185, (Diciembre 2001), p. 782.

⁵⁷ Carta de Balthus a Magrit Bay, s.f. 1933, en Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended, Op.Cit.*, p. 12.

«Un jeune peintre inconnu, Balthus, montrait en avril une série de toiles dont les plus calmes en apparence trahissent une obsession sexuelle qui n'était pas dépourvue d'un lyrisme trouble mais assez bouleversant [...] Il n'est pas jusqu'à cette technique soignée du trompe-l'oeil, dérivée du douanier Rousseau, et remise en honneur par Max Ernst, qui n'ait permis à Balthus de donner à ses automates passionnés cette précision, cette raideur hystérique, ce hiératisme troublant. Il est bon que l'hyprocrisie millénaire des hommes cède un peu devant le pathétique de l'angoisse sexuelle»⁵⁸.

Otro crítico de la época, Gaston Poulain⁵⁹, definió la exposición de Balthus como «morboza y angustiosa»; aunque su pintura superaría a maestros de la crueldad como Goya o Rouault, su psicología sería la de un «fanático de la ninfomanía». El crítico también destaca una dualidad extrema en la pintura de Balthus; su técnica «artificial y naif» se desequilibra por la temática, y con ello «su angustia supera su trazo, su visión domina su talento», calificándolo finalmente como el «Freud de la pintura». Por otro lado, la revista *Beaux-Arts* predijo que el artista suscitaría un éxito efímero típico del escándalo: «Avec une bien sympathique candeur Balthus consacre d'immenses ex-voto au démon de la délectation amoureuse. Il s'est distrait de sa pieuse application pour présenter ses toiles à la galerie Pierre. Il aura, pour sa première exposition position, le petite succès de scandale accoutumé»⁶⁰.

A su mayor confidente –Antoinette– Balthus le demuestra sentimientos contrastantes respecto al éxito de su exposición; de hecho, son las cartas entre ambos las que desvelan mejor sus expectativas, y su posterior desencanto, así como ese resentimiento antisistema que el *dandy* Balthus ejerce en esta época. En una carta previa a la muestra parisina, organizada por el galerista Pierre Loeb, Balthus –al expresar su orgullo e inconformismo artístico– se muestra crítico con el sistema del arte –quejándose del esnobismo de París y de su política artística y mundana– aunque no esconde su «miedo a ser reconocido gracias a la exposición, pues con ella no traiciono mis valores reales del arte»⁶¹. Tras la inauguración, Balthus escribe a Antoinette que «todos los *snoobs* de París desfilaron ante sus cuadros», suscitando reacciones variadas –«impertinentes o entusiastas»– aunque «nadie quedó indiferente»⁶². Es interesante notar como Balthus dice apreciar la reacción de quien no le comenta nada: «Los que sólo me dieron la mano fueron los únicos asistentes que comprendieron el sentido de los cuadros».

En una carta del 19 de abril de 1934, Balthus se siente muy desilusionado ante el funcionamiento del mundo artístico, y califica su vida creativa como «una derrota». El pintor hace alusión a las críticas negativas –«Évidemment les critiques d'art qui ont célébré en termes sublimes les choses plus ineptes demeurent absolument estomaqués devant la profonde (et pur eux mystérieuse) réalité humaine de mes tableaux»⁶³– que según Balthus, son de una comicidad irresistible –«Le succès moral, c'est bien joli, ma je commence à m'en moquer, il

⁵⁸ Lhote, André, "Exposition Balthus à la galerie Pierre", *La Nouvelle Revue Française* (París), nº 240, 1 junio de 1934, pp. 1045 - 46.

⁵⁹ Poulain, Gaston, "Des étudiants innocents voisinent avec le Freud de la Peinture", *Comoedia*, nº 16, 1934, p. 3.

⁶⁰ Kinzinger, Edmond Daniel, "Balthus. Galerie Pierre", *Beaux-Arts*, nº 68, 20 abril de 1934, p. 6.

⁶¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 68, 23 de marzo de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 183-184.

⁶² Carta de Balthus a Antoinette, nº 73, 14 de abril de 1934, en *Ibid.*, pp. 193-194.

⁶³ Carta de Balthus a Antoinette, nº 75, 19 de abril de 1934, en *Ibid.*, pp. 196-199.

repose généralement sur les plus grotesques, les plus immondes malentendus»⁶⁴– y concluye la carta diciendo que la exposición le ha aportado «más enemigos que amigos», aunque estos últimos tampoco entendieran el mensaje de su obra⁶⁵.

Si la crítica de arte parisina no se interesó al debut artístico de Balthus –o insistió sólo en la cuestión de sus sujetos escabrosos y eróticos– las palabras de elogio llegaron, sin embargo, de la mano de algunos escritores, que no compartían en absoluto las opiniones derogatorias de la prensa especializada. Uno de ellos fue André Pieyre de Mandiargues, quien escribe: «Balthus, desde su primera exposición, «levanta el telón» sobre un espectáculo fundamental que desde Courbet nadie más había querido o se había atrevido a mostrar»⁶⁶. Pierre Jean Jouve también recordará más tarde la exposición de Balthus, su época, y la extrañeza del pintor:

*«Balthus peignait ces toiles de vastes dimensions qui devaient provoquer l'étonnement quand il les réunit en 1934 dans la seule exposition qu'il ait faite à Paris. Balthus avait vingt-six ans. On était alors en pleine anarchie esthétique et la peinture allait de la facilité cubiste à la facilité surréaliste. La sévère impression que donnaient ces personnages, exactement et profondément peints, réunis en des scènes étranges, frappa presque tous ceux qui, éprouvant le désordre du moment, appelaient de leurs vœux un nouveau travail de structure»*⁶⁷.

Aunque uno de los primeros y más agudos analistas de la obra balthusiana, fue sin duda Antonin Artaud (1896-1948). El escritor y dramaturgo publicó varios artículos impregnados de prolíficos comentarios, que constituyeron además una de las pocas interpretaciones de su obra toleradas por Balthus –siempre tan escéptico hacia la crítica de arte. Artaud y Balthus se conocieron en los primeros años treinta en el café *Aux Deux Magots*, el favorito de los artistas parisinos. Más allá de su afinidad creativa, tampoco les debió pasar inadvertido su parecido físico, circunstancia que se materializó en un retrato de Artaud que parece un autorretrato de Balthus⁶⁸; asimismo, el autorretrato de Balthus en *La Toilette de Cathy* podría perfectamente confundirse con un retrato de Artaud. Si Rilke fue capaz de interpretar mejor que nadie los dibujos de infancia de Balthus, Artaud será el comentarista del período a venir, y aquél que

⁶⁴ Carta de Balthus a Antoinette, n° 98, 7 de agosto de 1934, *Op. Cit.*, pp. 249-251.

⁶⁵ El coleccionista y escritor americano James Thrall Soby (1906-1967) comprará los cuadros de *La Rue*, *La Toilette de Cathy*, y en 1939, *La Leçon de guitare*, que durante la exposición se colocó en la parte trasera de la galería, detrás de una cortina. Soby venderá algunos de estos cuadros a Pierre Matisse (1901-1989) –hijo del pintor Henri Matisse– quien se traslada a Nueva York en 1924 para convertirse en marchante de arte. Desde 1938 hasta su muerte en 1989, Matisse es el único representante de Balthus en Estados Unidos.

⁶⁶ Pieyre de Mandiargues, André, “Balthus, je me souviens”, *XX siècle* (París), n° 44, junio de 1975.

⁶⁷ Jouve, Pierre Jean, “Balthus”, *La Nef* (Alger) septiembre de 1944, reproducido en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 57.

⁶⁸ Cuando Balthus y Antonin Artaud se conocen en el café Deux Mâgots de París en 1934, su primera impresión, como explicaron ambos, fue de sorpresa ante gran su parecido físico, y por ello Artaud definía a Balthus como “su doble”. Balthus recordaba así a su querido amigo: «Compartíamos el mismo anhelo por la libertad, la misma pasión por aquella razón ardiente de la que hablaba Apollinaire» [en Berger, Peter, *Balthus. Portraits privés*, Lausana: Noir sur blanc, 2008, p. 139].

El retrato de Antonin Artaud realizado por Balthus apareció publicado por primera vez en 1935 en la revista surrealista *Bête Noire* editada por Tériade y Maurice Raynal; en éste, Artaud posee los rasgos de Balthus. Para un aprofundimiento en la relación personal entre Balthus y Artaud, véase Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, pp. 306-335.

comprenderá su pintura en un modo incisivo, a pesar de no ser un pintor profesional. Como ya hiciera Rilke, Antonin Artaud aportó una lúcida interpretación del arte de Balthus, pero sobre todo, de lo que significaba su estilo dentro de la evolución de la pintura en aquellos años.



Fig.108. Roger-Viollet
Antonin Artaud
1930, fotografía



Fig.109. Balthus
Retrato de Antonin Artaud
1935, tinta sobre papel



Fig.110. Rogi André
Retrato de Balthus
1934, fotografía

Para entender el creciente entusiasmo de Artaud por el joven pintor, es preciso apuntar que, poco después de la exposición de la galería Pierre, el escritor asistió a la polémica representación teatral dirigida por Victor Barnowski –el 12 de octubre de 1934 en el Teatro de los Campos Elíseos– de la obra *As you like it* [Como gustéis] de William Shakespeare –según una adaptación francesa de Jules Superville– en la que Balthus realizó los decorados⁶⁹. Esta obra

⁶⁹ El teatro fue un dominio artístico casi connatural a Balthus. Durante su infancia en Berlín, el niño Balthus se entusiasmaba con los decorados y el vestuario que su padre, Erich Klossowski, realizaba para los teatros Lessing y Deutsches Künstler, que además tuvieron mucho éxito. Cuando Balthus tenía 14 años, presentó sus propios esbozos para realizar el decorado de un obra china en el Staatstheater de Múnich; este proyecto impresionó a Rilke, aunque al final no fue seleccionado. Durante su carrera, Balthus participó en importantes producciones teatrales y operísticas, y colaboró con directores de prestigio. Entre sus amigos más cercanos, destacan grandes figuras del teatro experimental del siglo XX, para los que Balthus realizó escenografías y decorados: Antonin Artaud con su “teatro de la crueldad” y Albert Camus con su “teatro de lo absurdo” son los más conocidos. Pero el pintor también podía jactarse de ser admirado por directores de cine que precisamente se caracterizaron por la teatralidad de sus películas, como Lucchino Visconti y Federico Fellini.

Balthus se encargó del diseño de las escenografías y del vestuario para las obras: *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, dirigida por Victor Barnowski (1934) en el Teatro Champs-Élysées de París; *Les Cenci* de Antonin Artaud (1935) en el Teatro Folies Wagram de París; *État de Siège* de Albert Camus, dirigida por Jean-Louis Barrault (1948) en el Teatro Marigny de París; *Ille des Chèvres* de Ugo Betti, dirigida por Pierre Valde (1953) en el Teatro des Noctambules de París. En cuanto a la operística, trabajó en la escenografía y el vestuario de *Così fan tutte* de Mozart, dirigida por Jean Meyer en el festival de Aix-en-Provence (1950), y *Julio César* de Shakespeare, dirigida por Jean-Louis Barrault (1960) en el Teatro del Odéon de París.

Para un aprofundimiento en la relación entre Balthus y el teatro, véanse los textos de referencia de la especialista Colle-Lorant, Sylvia: “Balthus, décorateur de théâtre”, en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, pp. 314-327; “Balthus al Festival di Aix-en-Provence,” en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 77-88; “Balthus e il teatro”, en *Balthus* (Venecia, 2001), pp. 441-457.

de teatro –a diferencia de la versión homónima que Jacques Copeau estrenó con gran éxito dos días antes– armó un fuerte escándalo en París, hasta el punto de suspenderse y expulsar a Barnowski, a quien la prensa masacró con sus críticas. Frente a esta corriente de linchamiento generalizado, Artaud reaccionó con una crítica elogiosa, que publicó en *La Nouvelle Revue Française*, y refiriéndose a los decorados de Balthus, escribe:

«Hay además en el espectáculo de Barnowski otro elemento raro y curioso: los trajes y sobre todo los decorados de Balthus, respecto a los cuales la prensa en su conjunto ha callado o ha hablado de forma abyecta, porque todo lo que es profundo, distinguido, superior, se les escapa por principio y porque han perdido desde hace mucho toda relación con lo insólito y con la poesía. Todos los bosques de Balthus en este espectáculo son profundos, misteriosos, llenos de una sombría grandeza. A diferencia de los restantes bosques de teatro, son tenebrosos y poseen un ritmo que habla directamente al alma: tras los árboles y las luces de la naturaleza, evocan gritos, palabras, sonidos; son todos ellos concepciones imaginarias donde sopla el espíritu»⁷⁰.

Tras el entusiasmo por la exposición de la galería Pierre y la fascinación ante los decorados de *Como gustéis*, Artaud encuentra en Balthus al artista ideal para llevar a escena su adaptación teatral de *Les Cenci* de Shelley-Stendhal, en la que sintetizará su concepto revolucionario del teatro. Desde un punto de vista escenográfico, Artaud heredaría los planteamientos de los ballets rusos de Diaghilev, que sustituyeron el ilusionismo pintado o trampantojo, por una concepción plástica y arquitectónica reales del volumen y la profundidad; en este sentido, se comprende por qué el dramaturgo acudió a la invención plástica de un pintor como Balthus, ya experimentado en el campo del teatro, y dotado de espíritu creativo. Por su parte, Balthus le comunica a Antoinette la noticia de esta colaboración artística; a pesar de su promesa de no trabajar más en el teatro, Balthus le cuenta a su amada que repetirá de nuevo porque «el director de escena es uno de mis mejores amigos, un hombre al que admiro mucho y tendré libertad absoluta, hecho que me compensará del fracaso con Barnowski»⁷¹. Aunque finalmente, la representación de *Les Cenci* en el Teatro Folies Wagram (del 7 al 21 de mayo de 1935), fuera un fracaso de crítica y público –debido a su carácter extremadamente innovativo– esta colaboración entre Balthus y Artaud fue muy positiva, tanto para el desarrollo del teatro francés del siglo XX, como para consolidar unos vínculos creativos y una amistad, que duraron hasta el fallecimiento del escritor, en 1948⁷².

⁷⁰ Artaud, Antonin, “Annabella au Théâtre des Champs-Élysées”, *La Nouvelle Revue Française*, nº 254, noviembre de 1934, citado por Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 30.

⁷¹ Carta de Balthus a Antoinette, nº 136, 2 de febrero de 1935, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 317-319.

Balthus, que en esta época trabaja sobre todo en el género del retrato, se declara en esta carta «cansado de la vida cotidiana, de mi trágica situación económica y de mis ataques repentinos de tristeza, donde me parece caer en un agujero negro». Quiere trabajar con Artaud no sólo por la libertad creativa que le ofrece el dramaturgo, sino también por una cuestión de amor propio, «para demostrar a quienes me humillaron la última vez que soy capaz de hacer teatro cuando me lo permiten».

⁷² Balthus formaba parte –junto a Jean Paulhan, Jean Dubuffet, André Gide y André Breton– de un comité de ayuda a Antonin Artaud para garantizar su subsistencia económica y sus gastos médicos.

Desde 1932, Artaud desarrolló en varios textos su teoría del teatro, y más concretamente del denominado «Teatro de la crueldad», cuyo primer resultado fue la puesta en escena de *Les Cenci*⁷³. Defensor de un «teatro total», que se oponga al teatro psicológico heredado del clasicismo de Jean Racine, el teatro de la crueldad apuesta por la exploración del inconsciente humano; sus tramas giran principalmente alrededor de pasajes históricos y personajes que cometieron crímenes atroces⁷⁴. Artaud se inspira a la gestualidad codificada del teatro oriental, se interesa por el simbolismo de los colores, y busca la expresión de la fisicidad a través de poses, movimientos y respiraciones; la escena tiende a la verticalidad, y al uso de objetos desproporcionados, mientras que el vestuario conlleva una acción ritual. A sus veintisiete años, esta colaboración con Artaud significaba para Balthus un auténtico reto, pues exigía la creación de un lenguaje propio –a través de las escenas y del vestuario– que contribuyera al conjunto de ese «teatro total», aunque sin imponer su personalidad.



Fig.111. Pierre Asso, Cécile Bressant, Julien Berthau, Iya Abdy y Antonin Artaud *Les Cenci*, Teatro Folies Wagram, París, 1935

Para concebir el escenario, Balthus se inspiró a los dibujos y grabados de Giovanni Piranesi para las *Cárceles imaginarias* (1760–1761), y a Paolo Veronese y sus *Bodas de Caná* (1562–1563). Con el objetivo de crear un universo desproporcionado y caótico, como quiere el director Artaud, el decorado principal es oscuro, y en él se construye una estructura parecida a un andamio, repleto de cuerdas y rayos de cartón. El vestuario, evocando los modelos anatómicos del Renacimiento, presentaba una solución muy original, con dibujos de los músculos de las piernas sobre las calzas de los trajes. La simbología del color, que Balthus dispone en *Les Cenci* –ya un hito compositivo y significativo de sus pinturas⁷⁵– es alabada por el mismo Artaud: «El joven pintor Balthus, una de las personalidades más notables de su generación, que conoce admirablemente el simbolismo de las formas y de los colores –verde o el color de la muerte, amarillo o el color del crimen– ha sabido aplicarlo en la elección del vestuario y la

⁷³ Véase Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001.

⁷⁴ La historia de la familia Cenci se desarrolla en la Roma del Renacimiento. En la adaptación de Artaud la trama se desarrolla con episodios de sodomia, violación, incesto, parricidio y sacrilegio.

⁷⁵ Clair, Jean, “Le Sommeil de cent ans”, en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, pp. 44-45.

La simbología de los colores se percibe en tres grandes obras de Balthus: *Passage du Commerce-Saint-André* (1952-1954), *Le Rêve I* (1955) y *Jeune fille en vert e rouge (Le chandelier)*, 1939). La insistencia de Balthus por algunos acordes tonales, y su relación casi automática con ciertos motivos, parecerían revelar un código, casi siempre asociado a lo mítico, a la fábula o al ritual, pero también a la dualidad del ser, el desdoblamiento y el desorden interno del ser humano.

creación de espléndidos decorados»⁷⁶. Según la especialista en teatro contemporáneo, Sylvia Colle-Lorant, en *Les Cenci*, «la puesta en escena, el ritmo ahora frenético, ahora inmóvil, los movimientos de los actores que trazaban símbolos en el espacio, las luces, la música inspirada al *Libro de los muertos* tibetano...todo contribuía al espectáculo de una manera coherente»⁷⁷.



Fig.112. *Los Cenci* de Antonin Artaud
Decorados y vestuario de Balthus
Acto I, escena 3
París, Teatro Folies Wagram, 1935



Fig.113. Balthus, *Los Cenci*, estudio
para el traje de Beatrice Cenci
tinta y acuarela sobre papel

Fig.114. Balthus, *Los Cenci*, estudio
para el acto I, escena 3
tinta sobre papel

La primera vez que Pierre Jean Jouve habla de Balthus es a propósito de *Les Cenci* de Artaud, en un artículo publicado en *La Nouvelle Revue Française*⁷⁸. Mientras el escritor comenta el proyecto de Balthus para la puesta en escena, define la obra de teatro como una «auténtica colaboración entre Balthus y Artaud», y como una representación «devastadora y eficaz» de nuestra vida interior: «Balthus ha ideado, diseñado, y construido para *Los Cenci* un espacio prodigioso, un decorado a la vez íntimo, simbólico, italiano, en el cual todo se agrupa con extrema simplicidad y fuerza [...] Habría tanto que decir sobre los símbolos secretos e interpretativos que transitan justo por debajo de la realidad visible –como se observa también

⁷⁶ Artaud, Antonin, “Les Cenci”, *Comœdia* (París), 6 de mayo de 1935, citado en *Balthus*, Centro de Cultura de Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 442-443.

⁷⁷ Colle-Lorant, Sylvia, “Balthus décorateur de théâtre”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 317.

⁷⁸ Jouve, Pierre Jean, “Les Cenci d'Antonin Artaud”, *La Nouvelle Revue Française* (París), nº 261, junio 1935 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 50-53].

en la obra del pintor. La intención de Artaud unida a la de Balthus está por todas partes...»⁷⁹. Jouve concluye su artículo afirmando que, sin duda, este tipo de teatro no sería complaciente, sino que Artaud juega con el espectador a través de la tensión y la violencia, para conseguir un efecto catártico en el público. Aunque Balthus nunca trasladara de forma explícita los objetivos de Artaud a su pintura, sí que de manera implícita reprodujo su pensamiento del teatro. De su pintura de lo erótico emana cierta carga de violencia y crueldad, y la tensión anida en las posturas de sus figuras. En obras como *La Rue* y *Le Passage*, los personajes son un claro ejemplo de esa «dramaturgia inmovilizada»⁸⁰ que elabora Balthus; por ella, la acción se diluye en una situación suspendida y en un tiempo estancado, efectuando una parálisis del tiempo de la imagen, y una suspensión del gesto, en el momento en el que se desarrolla la acción. La absorción visual que se produce ante esta pantomima inmóvil, suplanta cualquier conclusión definitiva del cuadro, y éste es precisamente el efecto que aconsejaba Artaud para el «teatro total»: vislumbrar finalmente una actitud humana en la que la moralidad ordinaria y la racionalidad se despojaban de todo sentido.

De la colaboración teatral entre Antonin Artaud y Balthus en *Les Cenci*, nos ha quedado un testigo pictórico, el retrato de *Lady Abdy* (1935). La joven rusa Iya Abdy –quien consiguió la financiación económica para la obra de teatro– interpretó el personaje principal de Beatrice Cenci, y Balthus la pintó con el mismo vestido rojo con el que aparecía en escena. Cuando Artaud escribió su ensayo sobre *Les Cenci*, no dudó en analizar este retrato, alabando la extraordinaria habilidad pictórica del artista, y la manera en la que se transfigura en sus modelos, dificultando la posibilidad de discernir a Balthus del «otro»:



Fig. 115. Balthus
Retrato de Lady Abdy, 1935, óleo sobre tela

«Balthus ha pintado a Iya Abdy como un primitivo habría pintado un ángel; con la misma maestría, con una comprensión idéntica de los ambientes, de las líneas, de los vacíos, de las luces que componen el espacio; y en el retrato de Balthus Iya Abdy está viva. Es la cara de Iya Abdy, son sus manos que la luz atrapa, pero otro ser, que es Balthus, parece haberse colado bajo este rostro y en este cuerpo como un brujo se apodera del alma. Y el mismo Balthus, que hace a Iya Abdy un fantasma misteriosamente encarnado, hizo para mi obra *Les Cenci* un decorado fantasmagórico, sublime como una ruina, que uno sueña, o como una escalera sin fin. El caso es que Balthus es un ser auténtico. Un tipo de héroe olvidado; – y es bueno que el tema increíble de *Les Cenci* sea una oportunidad para mostrar en un escenario la confluencia de unos seres desmesurados»⁸¹.

⁷⁹ Jouve, Pierre Jean, *Op.Cit.*, pp. 52-53.

⁸⁰ Jean Starobinski analiza la “dramaturgia inmovilizada” de la pintura de Balthus en “Dramaturgie de Balthus”, *Balthus* [catálogo de la exposición], Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 1993, pp. 71-83.

⁸¹ Artaud, Antonin, “À propos des Cenci”, en *Œuvres complètes*, vol.5, París: Gallimard, 1964, citado por Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 313.

Balthus examina la psique de su personaje y percibe aspectos tal vez desconocidos incluso para el mismo modelo, que magnifica en el lienzo. Nunca halagadores, sus retratos a menudo son inquietantes e incluso siniestros, y traen a la memoria las observaciones sobre la identidad hechas por la fotógrafa americana Diane Arbus: «Nuestra máscara es como darle una señal al mundo para que piense en nosotros de cierta manera, pero hay un punto entre lo que se quiere que el otro sepa acerca de uno y lo que no puede evitarse que el otro sepa de ti. Y eso tiene que ver con lo que siempre he llamado la brecha entre la intención y el efecto»⁸². Los modelos de Balthus despojados de disfraz y fingimiento, aparecerán atrapados en esta brecha.



Fig.116. Balthus
Retrato de Silvia Loeb, 1934, óleo sobre tela

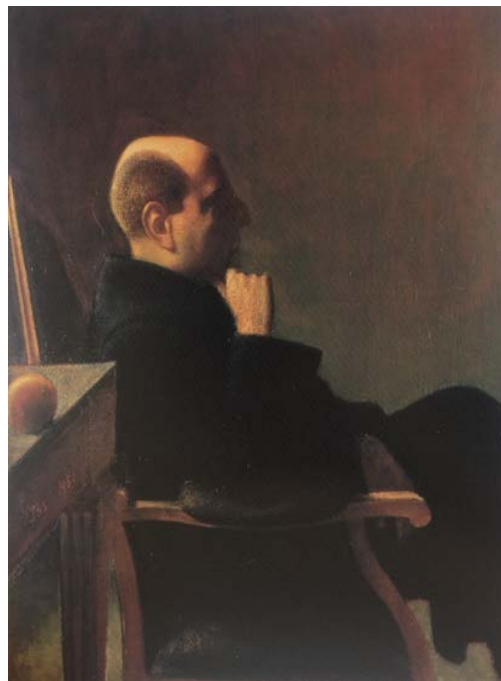


Fig.117. Balthus
Retrato de Claude Hersaint, 1951, óleo sobre cartón

La mención de Artaud a los primitivos italianos, en su análisis del retrato de *Lady Abdy* de Balthus, no es fortuita, sino que refleja la admiración artística que ambos sintieron por la pintura prerrenacentista, y sus máximos exponentes: Cimabue, Giotto, Piero della Francesca y Simone Martini. En el ensayo *La pintura francesa joven y la tradición* (1936), Artaud dedica un sentido elogio a estos pintores premodernos, que «supieron conciliar las exigencias del sol, el tiempo, la oscuridad, la psicología humana. Es decir, la actualidad, con las exigencias del antiguo arte sagrado que se basa en el conocimiento de lo que denomino la energética del Universo»⁸³. El dramaturgo acusa al Renacimiento de haber roto con esa antigua tradición de la pintura –como un instrumento de revelación de lo universal– y de haberse convertido –a

⁸² Arbus, Diane: *An Aperture Monograph*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1972, pp. 1-2.

«Our whole disguise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way but there's a point between what you want people to know about you and what you can't help people knowing about you. And that has to do with what I've always called the gap between intention and effect».

⁸³ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, p. 43.

expensas del naturalismo y el psicologismo— en un mero objeto de representación descriptiva. Balthus, por su parte, coincidía plenamente con los argumentos de Artaud cuando afirmaba que «es la unidad primordial, la lozanía de los orígenes, las leyes de la armonía universal lo que un primitivo sienés, por ejemplo, procuraba representar»⁸⁴. Según Artaud, un pintor como Balthus sabe aludir a esa «tradición esotérica y mágica», a través de la representación de paisajes, retratos y grupos de figuras, cuya aura onírica y simbólica «nunca se desvelan a la primera mirada».

Cabe recordar que fue Giorgio de Chirico quien, en 1920, dedicara un primer ensayo a los primitivos italianos, describiendo su influencia en el nuevo contexto pictórico del que se impregnaba la vanguardia: «En Giotto la concepción arquitectónica se eleva hasta espacios metafísicos [...] La obra de arte no presenta ya un episodio aislado, una escena limitada a los actos de las personas representadas, sino todo un drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los limita dentro de sus espirales, donde pasado y futuro se confunden, y donde los enigmas de la existencia revisten el aspecto intrincado y amedrentador que el hombre imagina fuera del arte, creando así la apariencia externa, tranquila y consoladora de la construcción genial»⁸⁵. Ya en el siglo XIX, los pintores prerrafaelitas evocaron el estilo de los antiguos maestros del Renacimiento, especialmente los autores y temas propios del *Trecento* y del *Quattrocento*. Balthus, heredero de esta tradición de la pintura «hierática y sacra» de los pintores prerrenacentistas —que previamente influyen a otras corrientes artísticas— se inspira a su vez y de forma indiscutible en los prerrafaelitas para hacer su *Lady Abdy*. Es la profesora Estrella de Diego quien vislumbra en el retrato de Balthus un perfecto resumen de *La reina Guinevere* de William Morris —en la composición— del *Chatterton* de Henry Wallis —en la ventana y la luz— y de la *Mariana* de John Everett Millais —de la que Balthus toma prestado el rostro y los cabellos⁸⁶.

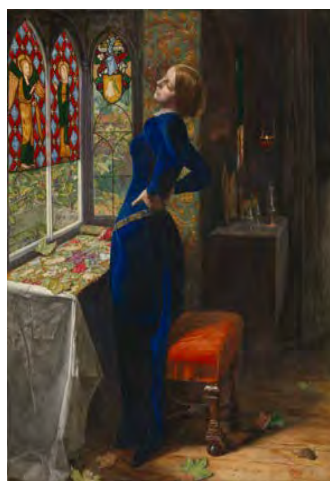


Fig. 118. John Everett Millais
Mariana, 1850
óleo sobre tabla



Fig. 119. William Morris
La Reina Guinevere, 1858
óleo sobre tela



Fig. 120. Henry Wallis
Chatterton, 1856
óleo sobre tela

⁸⁴ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 27.

⁸⁵ De Chirico, Giorgio, “Il senso architettonico nella pittura antica”, en *Valori Plastici*, mayo-junio 1920; citado en Balsach, María José, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo imaginario (1918-1939)*, Barcelona: Gutenberg, 2007, pp. 24-25.

⁸⁶ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 170.

4.4. El surrealismo refractario de Balthus: *Yo hago surrealismo a la Courbet*

«La pintura de Balthus es una revolución indiscutiblemente dirigida contra el surrealismo, pero también contra el academicismo bajo todos sus formas. Más allá de la revolución surrealista, más allá de las formas del academicismo clásico, la pintura revolucionaria de Balthus se integra en una especie de misteriosa tradición»

– Antonin Artaud⁸⁷

Para el estudioso de Balthus es difícil sacar conclusiones definitivas sobre su relación con el Surrealismo francés; aunque no hubo una declaración de pertenencia a la poética del grupo, la disponibilidad y el contagio del artista con los surrealistas fue real. En la literatura sobre Balthus, el tema de su afiliación con dicho movimiento artístico se plantea, mas sin resolverlo. Fue Antonin Artaud quien puso las bases a la cuestión de un posible surrealismo balthusiano, en un artículo publicado desde México el 17 de junio de 1936, y titulado «La pintura francesa joven y la tradición»⁸⁸. El texto, inicialmente publicado en español y traducido rápidamente al francés, constituye un documento esencial en el catálogo limitado de la literatura consagrada a Balthus. Tras sus disquisiciones sobre la tradición y los primitivos italianos, Artaud analiza la situación de la pintura francesa contemporánea –bajo el dominio de los surrealistas– aunque el argumento central recaiga indudablemente en Balthus. Desde 1925, el pensamiento de Artaud sobre la revolución surrealista se hizo patente: «La realidad de la revolución surrealista no es tanto lograr algún tipo de cambio en el orden físico y visible de las cosas como crear un movimiento en las mentes. El objetivo de cualquier revolución surrealista apunta a la sustancia profunda y al orden del pensamiento. El surrealismo es ante todo un estado del espíritu, y no preconiza ninguna receta práctica»⁸⁹.

Frente al espíritu de crisis artística de los años treinta –crisis de las vanguardias, crisis de la concepción automática del surrealismo, y por lo general, de lo que se designa como una decidida orientación hacia la semantización del arte– Antonin Artaud identifica en Balthus a un artista radical y visionario, protagonista de la reacción figurativa del surrealismo de los años treinta –contra el anterior período «automático»– y de todas las demás corrientes de realismo no académico de dicha década: «En la pintura francesa actual hay una reacción antisurrealista marcada. Esta reacción está representada sobre todo por el pintor Balthus, quien, fatigado de una pintura de larvas, trata de organizar su mundo, un mundo suyo, pero aprovechando los profundos sondeos que el auténtico pensamiento surrealista ha realizado en el mundo del inconsciente»⁹⁰.

Según Artaud, la pintura surrealista se había convertido en una negación de la realidad, y un tipo de descrédito radical hacia las apariencias: «Si no niega los objetos, el mundo surrealista

⁸⁷Artaud, Antonin, “Le Jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, p. 43.

⁸⁸ Idem., p. 43.

⁸⁹Artaud, Antonin, “Bureau de recherches surréalistes”, en *París y los surrealistas* [catálogo de la exposición], Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, p. 51.

⁹⁰ Artaud, Antonin, “La pintura francesa joven y la tradición”, citado en Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 28.

los desorganiza, y en su concepción de las cosas instala principalmente un divorcio entre lo ilimitado y la razón. No encontramos ninguna diferencia entre el mundo de los sueños y el de la razón aplicada»⁹¹. Frente a las formas «alucinadas» de la cultura surrealista, que Artaud critica negativamente⁹², la visión de Balthus se presentaría inexorablemente ligada a la realidad: «En lucha contra este divorcio y esta destrucción, Balthus retoma el mundo *a partir de las apariencias*: acepta los datos de los sentidos, acepta los de la razón; los acepta, pero los reforma; o aún mejor los refunda. En una palabra, Balthus parte de *lo conocido*; hay en su pintura elementos y aspectos universalmente reconocibles; aunque a su vez, *lo reconocible* tiene un sentido que no todo el mundo puede alcanzar ni reconocer»⁹³. Artaud concluye su ensayo diciendo que la pintura de Balthus es «una revolución indiscutiblemente dirigida contra el surrealismo», pero también contra esa vuelta al realismo académico, tanto por parte de los regímenes totalitarios como por parte de los nostálgicos; un realismo –advierde Francisco Calvo Serraller– «que no hay que equivocarlo ni con Balthus ni con quienes, des del surrealismo o no, exploraban por entonces unos lenguajes alternativos al puro formalismo de la vanguardia histórica»⁹⁴.

Tras años ocupándose de la obra balthusiana, en el 2001 Jean Clair proclama que «Balthus nunca fue surrealista», y lo atribuye al hecho que su pintura fue inmune al «automatismo» del inconsciente, y a las categorías de «lo maravilloso» y «lo convulso» invocadas por André Breton⁹⁵. Ciertamente, el surrealismo de los años treinta fue de otro tipo; aún defendiendo la emergencia de lo irracional y lo fantástico, ya no contemplaba la necesidad de acudir al sueño, a la hipnosis o al automatismo, sino más bien a la recuperación de la apariencia cotidiana de las cosas, y a su costra de palpable irracionalidad. Es en este contexto donde se explicaría la inclusión de Balthus en algunas revistas surrealistas de la época, y la fascinación que ejerció su pintura sobre algunos de los escritores surrealistas –o próximos al surrealismo– más relevantes –y significativamente heterodoxos– como A.Artaud y G.Bataille. Si bien es cierto que Balthus –muy celoso de su independencia creativa– mantuvo las distancias con el grupo surrealista, alejándose de una estética cimentada en la búsqueda de los automatismos, diametralmente opuesta a su concepción –más intelectual y reflexiva– de la práctica pictórica, paralelamente no dejó de mantener con él relaciones diplomáticas.

Existen algunos datos que avalan el circunstancial encuentro entre Balthus y los surrealistas. André Breton, Paul Éluard, Georges Hugnet y Alberto Giacometti visitaron a Balthus en su estudio parisino, antes de su exposición en la Galería Pierre; fascinados por el cuadro *La Rue*, le invitaron a participar en la colectiva *Le Minotaure* –junto a Picasso, Brancusi, Duchamp,

⁹¹ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, p. 43.

⁹² Véase el interesante ensayo “Una aproximación a Artaud” de Susan Sontag, en el que analiza el rechazo de Artaud hacia el surrealismo, a pesar de que su gusto fuera surrealista. Según la autora, el dramaturgo fue atraído al surrealismo por defender una conciencia más sutil, imaginativa y rebelde, «pero lo abandona por ser, al final, otro modo de confinamiento»; Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, 2007, p. 36.

⁹³ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, p. 43.

⁹⁴ Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, p. 31.

⁹⁵ Clair, Jean, “Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del Passagio”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p.17. Aunque al avanzar de la cita, la posición de Clair muchas veces se hace ambigua e inclina a una revisión.

Por su parte Philip Rylands comenta: «Certainly, Balthus was not an avantgarde artist. There is not a flicker in his work of Cubism or abstraction. He knew some of the Surrealists and looked acquisitively at illustrations in *Minotaure*», en “Venice, Balthus”, *Burlington Magazine* (Londres), vol.CXLIII/1185, diciembre 2001, p. 782.

Klee y Kandinsky– que se organizó en 1934. Siempre bajo el efecto de la impresión positiva causada por su primera exposición, *La Rue* se reprodujo fotográficamente –como ilustración para cuatro poemas de Benjamin Péret– en el número especial del 1 de junio de 1934 de la revista *Documents 34*, órgano de la Asociación Revolucionaria Cultural (ARC), que se editó en Bruselas entre 1933 y 1936.

En los primeros años treinta, Balthus participa de un cierto “espíritu del tiempo”, cuya esencia se destila en las páginas de *Minotaure*. Hojeando los números de la revista surrealista, encontramos a Balthus en múltiples ocasiones, y se hallan no pocas coincidencias entre sus cuadros y lo que en aquella publicación –en imágenes y textos– aparecía. Incluso sorprende que en *Minotaure* –devota al surrealismo, al automatismo y a la instintividad– se publicara un elogio a la obra maestra, a través de las palabras de su director artístico Tériade (1897-1983), que en «*Rehabilitation du chef-d'œuvre*» escribe:

«Actualmente es urgente concentrarse en aquella gran obra en la que se pone en juego lo mejor de sí; en vez de continuar, con el vago pretexto de una expresión espontánea incontrolable o de un abandono de sí demasiado fácil, a producir fragmentos de obras, inicio de mundos...Hoy, al centro de la irremediable disolución de todos los pequeños *fauvismes* personales, qué esperamos?...La búsqueda de la obra maestra es la responsabilidad que un artista se asume concienzudamente hacia una obra para conducirla al máximo de la perfección...Para que tales artistas sean válidos, es decir, verdaderamente creativos, ante todo deben demostrarse dueños de su propio arte, es decir, poseerla totalmente, al punto de liberarse de la preocupación del oficio. La preocupación por la obra maestra puede entonces tomar el puesto a la vana preocupación por la pintura»⁹⁶.

Balthus también hace suya la “profesión de fe” de Tériade, que surge en tantas de sus declaraciones sobre la expresión personal, la necesidad del oficio, la vanidad de las sensibilidades individuales y la necesidad de basarse en reglas universales; en otras palabras, sobre la ambición de la obra maestra, y sobre la inquietud respecto a su realización. Esta concepción, tan insólita en una revista surrealista, demuestra hasta qué punto «las dos fuentes de Balthus, la del retorno a la tradición en el caso de las «*Forces Nouvelles*» y del «Neohumanismo», y la de la rotura y revolución en el movimiento surrealista de André Breton, pueden fundirse en una única aspiración»⁹⁷. Junto a otro artículo de Tériade, publicado en *Minotaure* en mayo de 1935, aparece reproducida *La Toilette de Cathy*, y otras telas de René Magritte –*La condition humaine*– y Victor Brauner –*Nous sommes trahis*. Tériade habla de los aspectos actuales de la expresión plástica, refiriéndose a estos artistas y a «unos cuadros que tienen el mérito nuevo de la significación, pues estamos cansados de lo que no significa nada en las artes plásticas y que sólo justifica su nacimiento por los vagos pretextos de la estética: cubismo, impresionismo, arte de las cavernas que crea malentendidos en los que quisieron servirse de su vida inicial. Tomar la contrapartida sólo por artistas creadores con una manifestación profunda y espontánea de una necesidad de conservación»⁹⁸.

⁹⁶ Tériade, “Rehabilitation du chef-d'œuvre”, en *Minotaure* (París), nº 6, invierno de 1935, p. 60.

⁹⁷ Calvo Serraller, Francisco, *Op. Cit.*, p. 27.

⁹⁸ Tériade, “Aspects actuels de l'expression plastique” en *Minotaure* (París), nº 5, mayo de 1935.

El que fuera crítico de arte y primer director del Museo de arte moderno de París, Jean Cassou (1897-1986), también comentó en varios escritos el grado de surrealismo de Balthus. En el aspecto técnico, Cassou afirma que la preocupación de Balthus es la de «pintar bien», tal y como los maestros le enseñaron, entre ellos, Courbet. Con estos medios, consigue dar un aire de «inexplicable y mudo espanto» a un lugar como el pasaje de *Commerce-Saint-André*, o a cualquier otro rincón de la ciudad: «El arte de Balthus es un arte de apariencia realista. Más exactamente es un arte realista porque es un arte de las apariencias. Esto lo sitúa al margen de la mayoría de experimentaciones plásticas de nuestra época, excepto, sin duda, las del surrealismo, el cual retoma los objetos comunes y ordinarios, totalmente evidentes, para disponerlos de manera que revelen su misterio»⁹⁹. Más tarde, el mismo Cassou advertía, en *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* (1961), que aunque pudiera reprochársele a Balthus el carácter literario de su pintura, el mismo reproche habría que dirigirlo a toda la pintura surrealista o nacida del surrealismo, puesto que «un acontecimiento tan considerable como el surrealismo ha restaurado toda clase de valores que hubieran podido creerse excluidos de la creación plástica por literarios y románticos: la inspiración, la fantasía, la emoción, el infinito poder de sugestión, la *significación*»¹⁰⁰.

Que el propio movimiento surrealista no fuese ajeno a esta recuperación de lo real, lo venían demostrando sea el *Segundo Manifiesto* de André Breton como, principalmente, las páginas de la revista que sirvió, desde 1930, de nueva plataforma para el grupo, *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*, cuyos ilustradores fueron, entre otros, Dalí, Ernst, Giacometti, Man Ray y Magritte. Aunque el modo de pensar de Balthus, y sobre todo de pintar, poco tenían que ver con los de Salvador Dalí, el testimonio del surrealista nos puede servir de oportuno indicio acerca del retorno generalizado hacia las apariencias, antes desacreditadas: «Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, del mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable que el mundo exterior de la realidad fenoménica [...] Los medios de expresión correspondientes se acercan a los de la gran pintura realista –como Velázquez y Vermeer de Delft– pintar realistamente según el pensamiento irracional, según la imaginación desconocida»¹⁰¹.

La ulterior desaparición de todo rastro de Balthus de este tipo de revistas confesionales del surrealismo, que se siguieron publicando durante los años treinta y cuarenta, no significó la pérdida de relaciones del pintor con algunas de las figuras surrealistas de la «generación tumultuosa», como los ya citados Antonin Artaud y Georges Bataille. Incluso años más tarde, Bataille lo incluiría en su controvertido y censurado libro *Las lágrimas de Eros* (1961), en el que se reprodujeron los cuadros *La Leçon de guitare* (1934), *La Chambre* (1952-1954), y *Le Rêve* (1955-1956).

La crítica contemporánea ha abordado los contactos de Balthus y el surrealismo como entre paréntesis, teniendo en cuenta, seguramente, los celos del pintor ante este movimiento, y su

⁹⁹ Cassou, Jean, “Balthus”, en *Les Peintres célèbres*, París: Mazenod, 1964 [reproducido en *Balthus*, catálogo de la exposición, Georges Pompidou, París, 1983, p. 95].

¹⁰⁰ Cassou, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid: Guadarrama, 1961, p. 596.

¹⁰¹ Dalí, Salvador, “La conquista de lo irracional” (1935), citado en Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, pp. 34 y 35.

negativa a ser incluido en él. Sin duda, estas proclamas dificultaron, mientras el artista vivía, la tarea de los especialistas a la hora de considerar su pintura como surrealista. Cada vez que a Balthus se le preguntaba sobre su relación con el grupo, su respuesta era la misma, proclamándose un aférrimo crítico del movimiento, de sus miembros –sobre todo de Breton– y de su pintura: «El surrealismo me horroriza y nunca tuve nada que ver con él. Desde sus inicios fue un movimiento repleto de trucos y de efectos horribles. Su crítica va hacia lo falso, hacia aquello que finge, y su excesiva literatura nada tiene que ver con la verdadera pintura. Los surrealistas no tenían nada de surreal, todo se reducía a una cuestión de orden, de postura, de simulacro y de procedimiento»¹⁰².

Para Balthus el onirismo de sus obras se distancia totalmente del sueño surrealista y de su puesta en escena; para el artista, el hilo que separa lo real de lo onírico es mucho muy sutil que una mera definición de lo absurdo o lo extraño surrealistas. De hecho, no es apropiado insertar a Balthus en el surrealismo más ortodoxo, pues lo que principalmente lo distingue de él es su preocupación por la forma: ¿es trámite ésta que lo real entra en lo simbólico? Tal vez por ello, una definición tan sintética como la que lanza Balthus –«Yo hago surrealismo a la Courbet»¹⁰³ –coloca su obra bajo un punto de vista aclaratorio. Si uno conoce los principios del surrealismo, y las cualidades pictóricas de Courbet –que Balthus admiraba casi tanto como a Piero della Francesca– entonces podría considerar que su pintura es más “surrealizante” que surrealista; de hecho, son los artistas con esta característica los que Balthus salva de su condena –como Joan Miró y Alberto Giacometti– por ser casos “anárquicos” o “disidentes” al interno del grupo surrealista.

Entre 1934 y 1939, Balthus afianza sus relaciones personales con los artistas André Derain, Alberto Giacometti y Joan Miró, y demás personalidades de la vanguardia parisina, como los vizcondes de Noailles. En 1936, alquila un nuevo estudio en la Cour de Rohan –un taller austero y sin atractivo– por el que pasarán personajes de todo tipo –pintores, escultores, actores, bohemios, críticos, marchantes¹⁰⁴ –y en donde pintará los retratos de la vizcondesa de Noailles, Derain y Miró, varios retratos de adolescentes, y la tela monumental *La Montagne* (1937).

Balthus, además de compartir con Joan Miró las mismas galerías –Pierre Loeb en París y Pierre Matisse en Nueva York– sentía mucha admiración por el artista catalán, no sólo por «su espiritualidad, audacia y facultad de invención prodigiosas», sino además porque Miró «mantenía una relación activa con la tradición»¹⁰⁵. Una tradición entendida como un saber

¹⁰² Declaraciones de Balthus a Jaunin, François, en *Balthus. Riflessioni di un solitario della pittura*, Milán: Archinto, 2000, pp. 18-19.

¹⁰³ Esta declaración emblemática pronunciada por Balthus en los años treinta la reproducen Frankfurter, Alfred, “The Important Premiere of Balthus: Nouveau Sachlichkeit à la Celine”, en *ARTnews* (Nueva York), n° 36, 2 de abril de 1938; y Thrall Soby, James, “Balthus”, en *Balthus Paintings* [catálogo de la exposición], Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1938.

¹⁰⁴ Balthus recuerda ese contexto parisino de mitad de los años treinta: «Nos encontrábamos casi siempre en Roger-la-Grenoville, el restaurante de la Rue des Grands-Agustins, donde Picasso tenía su taller. También nos encontrábamos en el restaurante Le Catalan, donde comía Picasso y cuando venía a París, Greta Garbo. Después de la época de Montmartre había llegado la “edad de oro” de Montparnasse. Nos encontrábamos en Dôme, en La Rotonde, en el Select, en La Coupole. Luego Montparnasse también declinó, y llegó la época de Saint-Germain-des-Près, del Flore, del Deux-Magots. Por allí aparecía la gente más extraña», en Costantini, Costanzo, *L'enigma Balthus*, Roma: Gremese, 1996, p. 51.

¹⁰⁵ Véase Balsach, María José, *Joan Miró. Cosmogonía de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona: Guten-

originario, que marcó el estilo de Miró hasta finales de los años treinta, y que sin duda inspiró la pintura de Balthus a lo largo del tiempo. En el Miró “detallista”, de obras como *La casa de la palmera* (1918), *Montroig, la iglesia y el pueblo* (1919), o *Autorretrato de Miró* (1919), se impone un sentido primitivo y originario de las cosas, que reconoce en la esencia del realismo gótico catalán y en la pintura japonesa. En estas obras florece la lección de Cézanne y la voluntad de alcanzar un nuevo clasicismo, puro y sintético, que según Miró pasa a través del estudio de los primitivos.

La Femme devant un miroir (1919), que representa a una mujer sentada con un espejo, y que pertenecía a Pierre Matisse, plantea el mismo prototipo y la disposición que Balthus retomará en varias obras posteriores, como por ejemplo, en la *Chambre turque* y las tres versiones de *Chat au miroir*; los primeros paisajes de Miró también encuentran un eco en los cuadros que Balthus realiza desde el castillo de Chassy, en los años 50'. Y sobre todo, la *Nature morte* de Balthus, que pinta en 1937, y la *Nature morte à la vieille chaussure* [Naturaleza muerta con zapato viejo] que Miró realiza ese mismo año, y en las que ambos expresan, bajo la tensión de lo visible, la fragilidad y los conflictos bélicos que entonces se manifestaban.

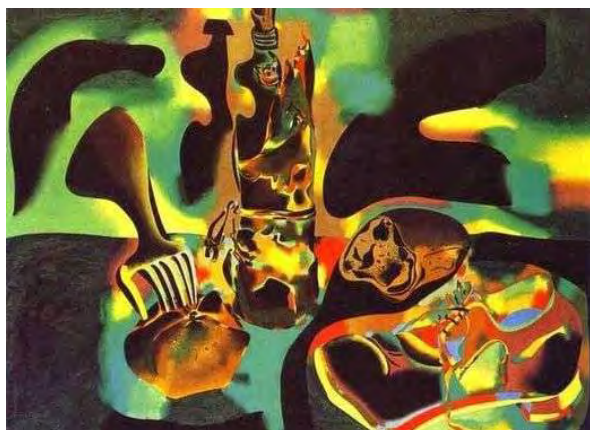


Fig.121. Joan Miró
Naturaleza muerta con zapato viejo, 1937
óleo sobre tela



Fig.122. Balthus
Naturaleza muerta, 1937
óleo sobre tela

En cuanto a su afiliación al grupo surrealista, la especialista en la obra mironiana, María José Balsach, considera que su pintura tampoco sería un travase compulsivo de imágenes del inconsciente, sino que se basa en la percepción de las zonas vagas del sueño y de los engarces con la realidad: «El catalán buscaba una reforma de los elementos constitutivos de la realidad mediante obras liberadas de las convenciones, pero realizadas de modo que pudieran satisfacer nuestra sensibilidad en cuanto a belleza formal»¹⁰⁶. Un proceso que sin duda lo acerca a Balthus, en su toma de posición contraria al surrealismo más ortodoxo, y que los acomuna en

berg, 2007.

En este interesante ensayo sobre la obra mironiana, la autora analiza en modo detallado e interdisciplinario la investigación artística llevada a cabo por Joan Miró en sus primeros veinte años de carrera, a través de una multiplicidad de afinidades electivas –como el arte, la literatura y el pensamiento– que Balsach ha sabido individuar y relacionar de manera notable con la concepción artística de Miró.

¹⁰⁶ Balsach, María José, *Op.Cit.*, p. 100.

esa misma evasión de la realidad corriente, que transfiguran a través de la forma: «Las formas que plasma el individuo vinculado a la sociedad tienen que descubrir el movimiento de un alma que quiere evadirse de la realidad presente, actualmente de carácter innoble y después aproximarse a nuevas realidades, es decir, ofrecer a los demás hombres una posibilidad de elevación»¹⁰⁷.

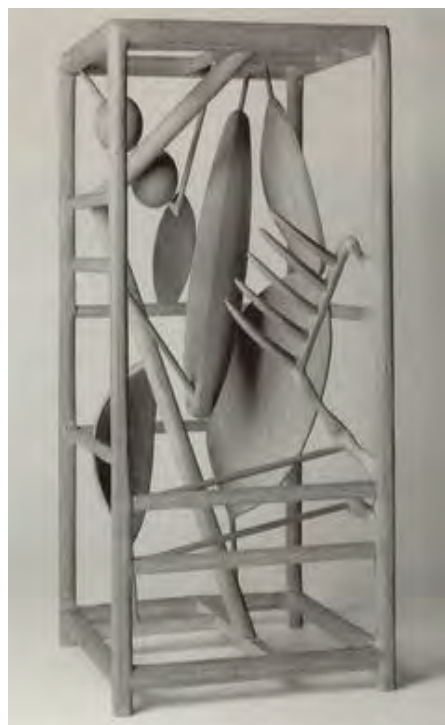


Fig. 123. Alberto Giacometti, *La jaula*, 1930
madera

Alberto Giacometti fue el primer escultor en unirse al movimiento surrealista. Durante su permanencia con el grupo –de 1930 a 1935– realizó una famosa serie de objetos insólitos y de contenido subjetivo, que eran como cristalizaciones simbólicas de deseos y sueños. Su obra escultórica surrealista consistía en construcciones complejas, con estilizaciones planas y volumétricas –a veces transparentes– que eran experimentaciones muy precisas sobre el espacio –lo vacío y lo lleno– y el movimiento. Antonin Artaud se fascinó por la obra *La Cage* [La jaula, 1930], de la que dijo anticipaba su «Teatro de la crueldad». El biógrafo de Balthus afirma que una de las razones determinantes de la ruptura de Giacometti con el movimiento surrealista, y de su retorno a la tradición, la figura humana y la naturaleza fue por su relación directa con la obra de Balthus. Tras visitar varias veces la exposición de Balthus en la galería Pierre, el escultor habría expresado su intención de abordar nuevamente las cuestiones relativas a la representación; en la obra balthusiana, Giacometti detectó una renovación moderna de la gran tradición pictórica, de la que admiraba sobre todo sus cualidades técnicas¹⁰⁸.

El especialista Jean Leymarie recordará, en el catálogo de la exposición que se les dedicó a ambos artistas en Venecia¹⁰⁹, como en su amistad existía un contraste de temperamentos y una profundidad en sus conversaciones. Balthus y Giacometti asumieron la misión artística con la misma intransigencia, aunque les diferenciase la ejecución plástica: Giacometti con su trazo frenético y un dibujo reducido al mínimo; Balthus, en cambio, ejecutando lentamente sus composiciones rigurosas y armónicas. Si Balthus se inspira a los primitivos italianos y al arte oriental, Giacometti, al contrario, se interesa por el expresionismo de Dürer y el arte egipcio. Ambos declinarán todas las corrientes artísticas contemporáneas –surrealismo, abstracción, expresionismo abstracto– y se focalizarán en el estudio de las técnicas de Cézanne y Derain. Cuando en 1966, Giacometti fallece, Balthus le dedicará una exposición retrospectiva en la Academia francesa de Roma, en Villa Médicis, de la que por encargo de André Malraux será

¹⁰⁷ Balsach, María José, *Op.Cit.*, p. 114.

¹⁰⁸ Para un aprofundimiento en la relación entre Balthus y Alberto Giacometti citamos dos textos de referencia: Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 444-446; Mason, Raymond, “Balthus: Giacometti”, en *Balthus: 100è anniversaire* [catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 37-38.

¹⁰⁹ Cárdenas Malagodi, Elena y Cecchetto, Stefano, *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti*, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000.

su director. En una entrevista sobre Giacometti publicada en *Le Figaro*, Balthus, recordando su estima por el escultor –«uno de los hombres más interesantes y apasionados que he conocido»– su ruptura mútua con los surrealistas, y la rutina de sus asiduas visitas al estudio de Giacometti, escribe: «Me mostraba una escultura y pasaba del entusiasmo al pesimismo más absoluto. Era un inquieto, un artista que dudaba siempre de lo que hacía. Había una necesidad en él de confrontarse cara a cara a la verdad que nunca lograba satisfacer»¹¹⁰. Frente a estas palabras, rápidamente se piensa a la insatisfacción propia de Balthus, quien consagraba años a terminar sus telas, transformándolas constantemente sin estar nunca satisfecho. Con todo, la relación de amistad y la afinidad artística de ambos artistas fue intensa y duradera: «En cuanto a Giacometti, creo que la amistad y el amor que Balthus sentía por él fue por su esencialidad; la pintura de Balthus, aunque no es ni fácil ni inmediata, es también muy esencial, al menos en la exposición, y lo mismo vale para Giacometti y sus esculturas, que son esenciales en la forma, y profundas y articuladas en el significado conceptual, y estos aspectos son los que los unieron tanto, además de, pienso, la parte humana»¹¹¹.



Fig. 124. Balthus
Retrato de Alberto Giacometti, 1950
lápiz sobre papel



Fig. 125. Balthus
Niña dormida, 1978
lápiz sobre papel



Fig. 126. Alberto Giacometti
Cabezas, 1960
tinta sobre papel

En la última residencia de Balthus –el Grand Chalet de Rossinière, donde vivió desde 1977 hasta su muerte– una escultura en bronce de Giacometti, y el retrato a lápiz que Balthus hizo del escultor, presidían el salón. En el taller, en cambio, Balthus había colocado una fotografía de Giacometti cerca de la tela, como si fuera una presencia tutelar en el lugar más venerado por el artista. Una amistad pues, que se transformó en veneración¹¹².

¹¹⁰ Balthus, “Ce qui intéressait Giacometti: mettre un nez au milieu d'un visage”, en *Le Figaro* (París), 26 de noviembre de 1991.

¹¹¹ Extracto de la entrevista realizada por la autora al crítico y comisario italiano Stefano Cecchetto en Venecia, el 25 de noviembre de 2015. Profundo conocedor de la obra balthusiana, en el año 2000 Cecchetto cocomisarió una importante exposición sobre Balthus, los hermanos Giacometti –Alberto y Diego– y los fotógrafos Henri Cartier-Bresson y Martine Franck, titulada *L'amitié, le seule patrie*, que pudo verse en la Academia de Francia en Roma, en el Museo Correr de Venecia, y en la Academia europea de las artes de Londres, a lo largo del año 2000.

¹¹² N.A. En una de mis visitas al Grand Chalet de Rossinière (octubre de 2008) pude apreciar la foto de Alberto Giacometti en el estudio de Balthus, y la escultura y el retrato de 1950 presidiendo los salones de la casa.

CAPÍTULO QUINTO

EL EROTISMO TRANSGRESIVO DE BALTHUS LA INVISIBILIDAD DE LO ERÓTICO

5.1. *La lección de guitarra: el escándalo de una lección sin música*

«El erotismo es un tema muy sutil. Yo no soy un experto como Georges Bataille, pero puedo afirmar que el erotismo no tiene nada que ver con la libido, y menos aún con la pornografía. Pienso que el erotismo que se halla en mis cuadros está en el ojo, en la mente y en la imaginación del espectador»

– Balthus¹

Las obras de la exposición de 1934, presentadas en la galería Pierre, trataban en realidad sobre temas convencionales de la historia de la pintura: dos retratos, una escena callejera, un desnudo, una chica en la ventana, una escena de *toilette* y una clase de música. Pero lo que integra Balthus a estos temas es una carga subversiva: los ha puesto juntos en una pequeña galería de París, y los ha condensado y desplazado para hacer de ellos un juego de espejos del instinto, la pulsión y el deseo. Se trata de una *mise à nu*, una *mise en scène* y una *mise en abîme*. Es este campo de fuerzas lo que creó el escándalo de esta exposición, y atrajo la atención sobre Balthus. Aunque no vendiera los cuadros de manera inmediata, ni aparecieran críticas en la prensa escrita, desde ese momento sus telas inspiraron comentarios fascinados por parte de intelectuales de la talla de Antonin Artaud y Pierre Jean Jouve.

Como apuntábamos anteriormente, fue el pintor cubista André Lhote el primero en comentar el debut expositivo de Balthus, en la influyente revista *Nouvelle Revue Française*; sorprende que Lhote, también artista, no escribiera sobre el estilo pictórico de Balthus –aunque sí alaba «una técnica muy acurada de *trompe-l'œil*, heredada del Aduanero Rousseau y restablecida por Max Ernst»– sino que comentara con agudeza la atmósfera psicológica de «unos cuadros que revelan la sexualidad sin disimularla». Además, define a los personajes de Balthus como «autómatas apasionados», poseídos por «una rigidez histérica y un hieratismo conturbante», y concluye su crítica diciendo: «Es justo que la milenaria hipocresía de los hombres ceda un poco delante del patetismo de la angustia sexual»². Lo que André Lhote apreció de su pintura coincide seguramente con aquello que vieron de inmediato los espectadores –de los menos informados a los más especializados– en las telas de Balthus. Cuando acontece la exhibición

¹ Declaraciones de Balthus a Costanzo Costantini en *L'enigma Balthus. Conversazioni con il pittore più affascinante del nostro tempo*, Roma: Gremese, 1996, pp. 61-62.

² Lhote, André, “Gromaire à la galerie Pierre”, en *La Nouvelle Revue française* (París), junio de 1934, n° 249, pp. 1045-1046.

en la galería Pierre, la identidad de Balthus ya estaba perfectamente erigida, consciente de que su imaginario desconcertante resultaría esencial para el éxito.

El 24 de enero de 1934, y en una carta en la que se demuestra encantada con *La Toilette de Cathy*, Antoinette informa a Balthus que el divorcio de Gin no ha llegado a buen puerto, y en consecuencia, su compromiso de matrimonio con el suizo deberá postergarse³. Esta noticia reanima las expectativas amorosas del pintor hacia Antoinette. Desde entonces, el tentativo de seducción que prepara Balthus se proyecta en un nuevo “estado del espíritu”, que tal vez lo capacitara para crear la obra maestra de su juventud: *La Leçon de guitare* [La lección de guitarra, 1934]. Para el crítico de arte alemán Rose-Maria Gropp, las ambiciones artísticas de un pintor incandescente como Balthus, estaban indisociablemente ligadas a su obsesión por Antoinette de Watteville. Su programa de cuadros eróticos, expuestos en la galería Pierre, eran en cierta medida diferentes estadios de agregación de la actividad sexual, representados en grandes formatos: «Cada cuadro es un capítulo del romance de amor de su vida, leíble para Antoinette, y leíble para la posteridad. Tal vez esta sea la razón más profunda por la que Balthus, hasta el final de sus días, protegió con tanta vehemencia *La Leçon de guitare* contra toda profanación, argumentando que se arrepentía de haber pintado una obra tan sexualmente provocativa y explícita»⁴.



Fig.127. Balthus, *La lección de guitarra*, 1934, óleo sobre tela

³ Carta de Antoinette de Watteville a Balthus, nº58, 24 de enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville (1928-1937)*, Stanislas y Thadée Klossowski de Rola (ed.), París: Buchet-Chastel, 2001, pp. 160-161.

⁴ Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934*, París: Actes Sud, 2008, p. 31.

La Leçon de guitare se ambienta en lo que puede definirse como un interior burgués; una mujer todavía joven tiene en sus rodillas a una niña, como si se tratara de una guitarra, pero en sentido inverso, ya que generalmente se coge el mástil de la guitarra con la mano izquierda y se tocan las cuerdas con la mano derecha. Los instrumentos de música, a la izquierda, se componen de un piano y de una guitarra, y nos reenvían a esas costumbres burguesas, de las que forma parte la clase de música. Presentan unas proporciones irreales –el piano tiene las teclas blancas y negras de la misma medida, y la guitarra es demasiado pequeña– aunque lo importante en estos accesorios no sea su correspondencia con la realidad sino su contenido simbólico, reforzando el estatuto ficticio de la escena. La niña está desnuda de cintura para abajo así como también el seno derecho de la profesora; desconocemos por qué la niña tiene la falda levantada y no lleva ropa interior.

La claridad de *La Leçon* no admite muchas ambigüedades, al menos si la vemos como una imagen sólo sexual. La mano derecha de la profesora –¿o amante?– que tira del pelo/toca las cuerdas –un poco como hacía Nelly, la sirvienta de *La Toilette de Cathy*– parece proclive a infligir dolor, aunque en el semblante de la niña no se percibe ninguna expresión de sufrimiento. Su otra mano, que toca expertamente la guitarra/el muslo de la menor, presenta el meñique curvado que mantiene presente a la intérprete musical. Las dos cabezas, tan grandes como acostumbran a serlo las de Balthus, no expresan en verdad nada, ni placer ni dolor, y también como de usanza, entre los personajes no existe contacto visual. Nada nos indica tampoco si hay un espectador. Si observamos la escena detenidamente, vemos que el contacto físico está fuera de lugar: la mano de la amante está cerca pero no sobre el sexo y la de la niña se aproxima al pezón sin rozarlo. ¿Dónde buscar entonces el origen de la relación misteriosa entre las dos mujeres?

A la desnudez flagrante y la actividad sexual se suma el insulto a la religión. Esta escena enigmática se presenta aquí bajo la forma de una piedad pervertida, donde la iconografía convierte este cuadro en una desacralización de la imaginería esencial de la aflicción en el Occidente cristiano: la madre que llora sobre el cadáver de su hijo. Una imagen tradicional que, a su vez –apunta la profesora Mieke Bal– resacralizó la ambigua representación de una persona adulta abrazando a otra en su regazo, con una ternura que vagamente sugiere una imaginación erótica: «Balthus no sólo no estaría por encima de estas fantasías sacrílegas; él catalogaba toda su pintura de religiosa. ¿Quién ha dicho –parece cuestionar la tela– que la religión debe repudiar la carne?»⁵. *La Leçon de guitare* es una mezcla muy calculada de las representaciones clásicas del nacimiento y de la muerte: la «Virgen con el niño» y la «Piedad». El seno desnudo hace eco de la pose tradicional de la Virgen alimentando al niño, y combinada a la iconografía de la Piedad, se nos presenta como una versión erudita, modernizada y erótica respecto a las composiciones renacentistas. Encontramos además los signos de posible sadismo, como las rodillas enrojecidas de la niña, y su mano derecha yaciendo inerte en el suelo, que sugieren toda suerte de fantasías de ese orden. La mano izquierda de la jovencita, ocupada en desnudar el pecho puntiagudo –que retoma el pecho de Cathy en el cuadro *La Toilette*– tiene la fuerza necesaria para cumplir su cometido. Los calcetines de la niña son muy conspicuos, subrayando su juventud extrema –lo que configura el factor más problemático de las imágenes fantásticas de Balthus– aunque visualmente nos guían hasta el calzado⁶.

⁵ Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 142.

⁶ Los retratos de André Derain y de la Vizcondesa de Noailles, realizados por Balthus en 1936, también jugarán con la significación del calzado.

El cuadro cita la imaginería tradicional y la desvía hacia un fantasma feroz; ofrece al sado-masoquismo una expresión directa, casi sin precedentes en la historia del arte. Pero este tipo de “herejía” no era tan extraña en esa época. El joven Balthus se adueña del vasto horizonte de revuelta surrealista que puso de moda el burlarse de la religión; en 1926, Max Ernst pintó una violenta modificación en clave surrealista del tema de la *Madonna* que llora el Cristo muerto coronado de espinas, en *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre*; y en 1930, para *La Edad de Oro*, Salvador Dalí y Luis Buñuel crearon escenas donde un obispo se hacía lamer el dedo del pie.

Es fácil adivinar en estas obras una intención creativa de chocar la moral burguesa, produciendo simultáneamente una imagen sacra y tenebrosa. También la frustración del espectador ante *La Leçon de guitare* es muy surrealista, pues no consigue acordar el título de la obra con el contenido; el mecanismo de las asociaciones paralógicas que hace imprevisible el desarrollo de una situación normal, se mantiene invariado en obras de Magritte como por ejemplo *Les Jours gigantesques* (1928), o en el cortometraje juvenil de Buñuel y Dalí, *Un chien andalou*. En 1934, durante la primera exposición parisina de Víctor Brauner, apareció uno de los vértices del surrealismo, *L'étrange cas de Monsieur K*, y siempre en el año en que Balthus pinta *La Leçon de guitare*, se publicó el libro de collages titulado *Une semaine de bonté* o *Les Sept éléments capitaux* de Max Ernst, que según el profesor Stefano Causa, podrían configurar una especie de prehistoria de lo surrealista para el cuadro balthusiano⁷.



Fig.128. Max Ernst
La Virgen María castigando al niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Eluard y el pintor
1926, óleo sobre tela



Fig.129. Max Ernst
Una semana de bondad
1934, collage

⁷ Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, p. 50. Señalamos a continuación algunas publicaciones destacadas sobre arte, literatura y pensamiento surrealistas: Spies, Werner, *La révolution surrealiste* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 2002. Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid: Fondo de cultura económico, 1983. Spector, Jack, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid: Síntesis, 1997.

La Leçon de guitare focaliza toda su tensión en la acción enigmática, y toma prestados elementos de la historia del arte que despliegan una asociación de ideas: desde *La Pesadilla* (1781) de J.H. Füssli, en la pose de estiramiento de la niña, hasta el *Retrato de Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas* (1594), de la Escuela de Fontainebleau, por la niña que pellizca con la mano el seno de la profesora. La actitud de la niña de Balthus correspondería además a un estado de catalepsia: recordemos que fueron los mismos surrealistas quienes, en 1928, celebraron en *La Revue surréaliste* el cincuentésimo aniversario de la histeria.



Fig. 130. Escuela de Fontainebleau, *Retrato de Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas*, 1594, óleo sobre tabla



Fig. 131. J. H. Füssli *La pesadilla*, 1781, óleo sobre tela

Aun siendo un cuadro revolucionario, *La Leçon de guitare* también refleja la importancia de los vínculos entre Balthus y la herencia artística del pasado. El uso de una paleta de colores opaca, en la que sólo el jersey rojo y la piel blanca de la niña aportan luminosidad, recuerdan a Chardin y Géricault e inscriben el cuadro en una tradición conocida; los surrealistas, Matisse y Kandinsky –que en ese momento está en París– utilizaban en cambio tonos de colores más vivos, más agudos. El empleo que hace Balthus de una base rojiza aporta esa tonalidad cálida y condensada a la mayoría de obras de 1934. El contexto doméstico extremadamente clásico, y el gusto refinado de los accesorios, contrastan con el comportamiento salvaje que Balthus escenifica. El modo perfecto en que evoca los listones de madera del suelo, dibujando todas las líneas de separación entre las planchas, cita el modelo de punto de fuga de Piero della Francesca. Los listones están orientados hacia un ángulo más agudo y a la izquierda de la tela, para dirigir la mirada hacia allí y no al centro, en el alineamiento de las rodillas de la niña. El brillo del parquet se parece al de la cerámica, con un ligero granulado, y las tejidos están realizados con gran precisión, como el repliegue del vestido de la maestra que recoge su seno. También las mangas abombadas o los pliegues de satín, demuestran que el joven Balthus ya dominaba los instrumentos del oficio pictórico, en su voluntad de ser a la vez convincente y plausible. El papel pintado a rayas de tonos casi complementarios también nos pone en alerta: cada elemento conduce al espectador hacia el interior del cuadro.

Los especialistas en la pintura balthusiana coinciden en que sea *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, atribuida a Enguerrand Quarton, el modelo formal e iconográfico para *La Leçon de guitare*⁸. Ciertamente, Balthus conocía esta obra del siglo XV por sus visitas al Louvre, y los

⁸ Especialistas de la obra balthusiana como Nicholas Fox Weber, Mieke Bal, Sabine Rewald y Raphaël Aubert consideran muy plausible esta afinidad iconográfica. Defienden dicha teoría en sus estudios publicados sobre Balthus que se citan a lo largo de esta tesis.

estudios preparatorios muestran, sin equívoco, que Balthus utilizó el cuerpo en torsión del Cristo como modelo para la postura de la niña. El escritor Michel Butor, refiriéndose a *La Piedad de Avignon* en su ensayo *Les Mots dans la Peinture* (1969), argumentaba que en los cuadros antiguos muchos objetos eran palabras; más tarde, las inscripciones desaparecieron en favor de los atributos, que simbolizaban en sí mismos la totalidad del sentido de la representación. El retablo blasfemo que construye Balthus en *La Leçon de guitare* sería un sistema de signos complejo, que ralentiza el proceso de comprensión como lo hacían las obras antiguas. Se erige sobre la fuerza de una forma, a partir de la cual se compone la legibilidad del cuadro, pero subsiste una confusión semántica, un residuo de significación indisoluble.



Fig. 132. Engruerrand Quarton, *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* 1455, temple sobre tabla

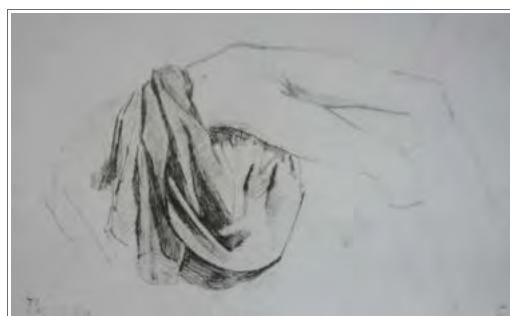


Fig. 133. Balthus, *Estudio para La Leçon de guitare* 1934, lápiz sobre papel

La Leçon de guitare no representa una lección de música sino una escena erótica, y para tratar de entender a este «icono de la indecencia», es necesario conocer las polémicas, los rumores y las emociones que ha ido causando desde su creación. Ante todo, sorprende que el catálogo razonado de Balthus –publicado en 1999– no dedique ni una sola frase a este cuadro, y sólo mencione el historial de sus propietarios. El primero de ellos fue el coleccionista y escritor americano James Thrall Soby, quien en 1937 adquirió *La Rue*, *La Toilette de Cathy* y *La Leçon de guitare* al marchante Pierre Colle⁹. Merece la pena recordar la historia y la fortuna del «grupo erótico»¹⁰ de *La Rue*, pues representó la primera polémica causada por el erotismo de Balthus. Ante la crítica persistente y generalizada de la familia y amigos de Soby por esa

⁹ Balthus pintará uno de sus retratos más íntimos en el *Portrait de Pierre Colle* (1936), su marchante y querido amigo. Centra la atención en la cabeza y la intensa mirada, casi como para subrallar la competencia y la intuición que según Balthus lo distinguían. La galería de Pierre Colle, situada en el nº 29 de Rue de Cambacères, expuso por primera vez la fotografía de Brassai; el galerista supo rodearse de los artistas más singulares y creativos del París de la época: Picasso, Bracque, Max Jacob, Soutine, Matisse, de Chirico, Giacometti y Frida Kahlo. Colle se ocupó de Balthus y le formó una red de coleccionistas hasta su fallecimiento, en 1948. El pintor retrató a sus tres hijas, en una serie de cuadros iniciados en los años cincuenta, titulados *Les Trois sœurs* [Las tres hermanas].

¹⁰ «No hay mucho que decir sobre *La Rue*; en cuanto al grupo erótico del lado izquierdo o el niño que intenta violar a la niña, no tiene en realidad nada de obsceno –solo piensa a la niña tonta que chilla “hola gatito” ante la patética copulación de los gatos», en Carta de Balthus a Antoinette, nº 57, 18 enero 1934, Balthus/Antoinette de Watteville, *Op. Cit.*, p. 158.

escena del cuadro, el coleccionista tuvo que retirarlo de su casa y durante años lo escondió en un desván. Sólo en 1955, y con la mediación de Pierre Matisse, se puso en contacto con Balthus para pedirle que considerara reparar «la mano de ese miserable», y la colocara hacia la cadera o pierna de la chica. El plan de Thrall Soby era incluir el cuadro en la retrospectiva sobre Balthus que estaba organizando en el Museo de Arte moderno de Nueva York, durante el invierno de 1956-57, y sabía que *La Rue* no podría exponerse al público, pues la escena “desagradable” del cuadro era censurable. Ante la sorpresa de todos, Balthus aceptó retocar la tela desde Francia y presentó sus argumentos a Soby, en una carta del 20 de junio de 1956:

«He reconsiderado sólo en los últimos días la idea de cambiar el gesto objetivable del chico –un trabajo bastante difícil de realizar, pues todo el cuadro se construyó matemáticamente. Como le dije a Pierre Matisse, acepté reconsiderar este asunto porque no pienso –y nunca lo hice– que el interés real de la obra, si lo hubiera, reside “allí”. Fue realizado más bien por un deseo juvenil de provocación, porque en esa época aún se creía en el escándalo. Hoy el escándalo está tan desgastado como un zapato viejo»¹¹.

Puesto que *La Leçon de guitare* era aún más “indecente” que *La Rue*, el coleccionista americano ni escribió sobre ella, ni la expuso con el resto de obras de su colección privada en el Hartford Wadsworth Atheneum de Connecticut. En 1945, Soby decide intercambiarla con el artista Roberto Matta Echaurren por una obra suya; cuando años más tarde Patricia, la ex esposa de Matta, se casa con Pierre Matisse, *Leçon de guitare* se desplazará a su galería de Nueva York, aunque a escondidas de los visitantes. Sólo en 1977, Matisse decidió mostrarla durante una exposición, y en 2001, la tela finalmente se enseñó al gran público –y por última vez hasta hoy– en la retrospectiva de Balthus en Venecia. De este modo, y desde su creación, *La Leçon de guitare* ha aparecido sólo tres veces, y su existencia tan solo la conocían los seguidores más fieles de Balthus –quienes, o la habían visto en 1934, o habían oído hablar de ella como de una tela rodeada de polémica y reserva sobre su paradero–. Se sabe que, en los años ochenta, estuvo en manos del productor cinematográfico americano Mike Nichols, y desde 1985, forma parte de la colección privada de los armadores griegos Niarchos.

La exposición que organizó Pierre Matisse en 1977, en la que de nuevo presenta *La Leçon* tras cuarenta y tres años en la sombra, tuvo un gran éxito de público; la tela a color se reprodujo en el catálogo, y los medios de comunicación hicieron referencia al cuadro, aunque ninguno se atreviera a reproducir la imagen en la prensa escrita. El destacado periodista del *New York Magazine*, Thomas Hess, dedicó gran parte de su artículo a esta obra, con una descripción brillante y perspicaz, y declarando sin más explicaciones: «Me concentro largamente en *La Leçon de guitare*, aunque el cuadro no pueda ser reproducido en las páginas del *New York Magazine*»¹². Debido a la expectación generada en su única exposición pública, Pierre Matisse intenta ceder la obra al Museo de Arte moderno de Nueva York; una acción previsor y generosa para intentar que permaneciera a disposición del público. Empero John D. Rockefeller III y su esposa Blanchette, presidentes del consejo de administración del museo neoyorquino,

¹¹ Tras los retoques de Balthus, en 1979 James Thrall Soby cederá el cuadro *La Rue* al Museo de Arte moderno de Nueva York.

¹² Hess, Thomas B., “Balthus, Seen and Scene”, en *New York Magazine*, publicado el 21 de noviembre de 1977, p. 94.

rechazaron la donación al considerar *La Leçon de guitare* como una obra obscena y sacrílega, y tras haberla conservado en los almacenes del museo, en 1982 la devuelven a Matisse. La censura ganó la partida, o como escribe Mieke Bal: «Aquel consejero del museo de arte no se atrevió a mirar el cuadro de frente. De lo contrario, ¿cómo podría haber sucumbido tan ciegamente al deseo del artista de escandalizar y no advertir que usa la claridad figurativa para poner al descubierto el juego de la ambigüedad? Un sentido, la música, se intercambia con otro: los placeres de la carne. Indudablemente, la tela encierra muchos motivos de escándalo, y la mayoría no necesita aclaración ninguna: que cada uno la vea por sí mismo»¹³.

En 1983 se producen las dos grandes exposiciones dedicadas a Balthus, en el Centro Georges Pompidou de París (5 de noviembre 1983 - 23 de enero de 1984) y en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (21 de febrero 1984 - 13 de mayo 1984). Fue el mismo Balthus quien, intuyendo los tabús del público anglosajón, y deseoso de evitar otro oprobio, impide que *La Leçon de guitare* aparezca en ambas retrospectivas, asegurándose también la continuidad de su invisibilidad. El periódico *Le Monde* publica la noticia, informando de la ausencia de la obra por petición expresa del artista, que la considera «un cuadro iniciático reservado a los ojos de una pequeña élite»¹⁴. El por entonces director del Pompidou, Dominique Bozo, se lamenta en el prefacio del catálogo de la falta de dos pinturas esenciales, que hubiera esperado mostrar: *La Leçon de guitare* y *La Chambre*. De manera explícita, Bozo escribe sobre la triste privación que sufriría el público europeo y americano, al no poder contemplar un cuadro tan audaz como *La Leçon*, que por composición y temática, ya considera un clásico del siglo XX:

«La Leçon de guitare, et pour des raisons que nous ne partageons cependant pas entièrement, montre à quel point, cinquante ans après qu'elle a été peinte, l'œuvre de Balthus dérange et trouble profondément aujourd'hui encore [...] Cette toile que Balthus considère en effet comme initiatique, et qui n'était sans doute destinée qu'à quelques "privilegiés, dans le secret", soumise peut-être trop tôt au regard de plus grand nombre, vient tout récemment encore de connaître un avatar qui "oblige le peintre à en empêcher la divulgation"! Il faudra donc d'autres temps pour qu'elle réapparaisse. Il nous semblait pourtant, la renvoyant récemment, que cette image si chargée, mais soutenue par une picturalité exceptionnelle, était évidemment un des grands classiques du XX^e siècle. C'est avec beaucoup de tristesse que nous avons dû renoncer à sa présence ici. Il nous semblait en effet que la peinture, agissant comme on le constate quand on est confronté au tableau lui-même, sinon l'emportait sur l'image, du moins supprimait le possible malentendu de la reproduction et en assurait justement la cohérence troublante»¹⁵.

Aun subrallando la importancia de dicha ausencia, el director del museo parisino no ofrece razón satisfactoria alguna que justifique la falta de *La Leçon de guitare*; nada nos ayuda a comprender la naturaleza de esos mecanismos de autocensura que tanto practicó Balthus. Si

¹³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 142.

¹⁴ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 251.

¹⁵ Bozo, Dominique, prefacio a *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 7-8.

cuando pintó esta tela le movía el deseo de escandalizar, en los años venideros el artista negó con vehemencia el erotismo que advertimos en sus cuadros, aunque su juicio, generalmente, parezca insincero¹⁶. Durante las largas conversaciones entre Balthus y Costanzo Costantini, el famoso periodista italiano omite toda referencia al erotismo de *La Leçon de guitare* –acatando seguramente las imposiciones del artista– y sólo compara el revuelo ocasionado por la tela balthusiana con el que provocara Modigliani y sus desnudos:

«Costanzo Costantini: *È vero che La Leçon de guitare destò un grande scandalo nella mostra parigina di 1934?*

Balthus: *Sì, ma quel quadro non era visibile come gli altri. Era stato collocato in una saletta interna, come qualcosa di sospetto, di incriminabile, una sorta di corpo del reato.*

CC: *Qualcuno ha detto che La Leçon de guitare suscitò, comunque, lo stesso scandalo dei nudi che nel 1917 Modigliani aveva esposto nella vetrina della Galerie Weill e che erano stati sequestrati dalla polizia per oltraggio al pudore.*

B: *C'è molta differenza. Lo scandalo che destò La Leçon de guitare era programmato. Quel quadro lo feci e lo sposi per sollevare scandalo. Volevo essere conosciuto subito, anche perchè avevo bisogno di denaro. In quell'epoca, purtroppo, l'unico modo per diventar noti a Parigi era lo scandalo»¹⁷.*

Balthus justificaba el carácter erótico de *La Leçon* insistiendo en su necesidad de provocar el escándalo y ser reconocido en la escena artística parisina. Además, la obra era leíble sólo por parte de un público advertido, prevenido y cultivado, que Balthus siempre usó de escudo para exculpar sus audacias. Asimismo, para el artista este cuadro no se relacionaría con el resto de su obra, opinión que comparten algunos especialistas como Jean Leymarie¹⁸; se trataría de una pintura circunstancial, sin relación directa ni con la obra posterior, ni con el desarrollo de la misma. Quizás, la auténtica razón para el ocultamiento de *La Leçon de guitare* –porque en definitiva de eso se trata– sea porque estamos ante una obra fundacional. En Balthus, funda una actitud y una posición, y actúa como un indicador de lo que podría definirse como su programa pictórico de lo erótico; una tela que revela lo que más se úne y se desata en la obra balthusiana, y que su autor precisamente quiere disimular.

A través de los cuadros eróticos presentados en 1934, Balthus lleva a cabo una doble estrategia, y combate en dos frentes: el de la mujer que desea y el del arte que persigue. *La Leçon*

¹⁶ Balthus aceptó conceder entrevistas a partir de los años noventa, tras una vida rechazando explicar su obra a los medios. Algunos especialistas de la obra balthusiana como Nicholas Fox Weber, Mieke Bal y Raphaël Aubert, coinciden en señalar que en su gran mayoría, este material es poco fiable, ya que el artista siempre asume el mando, hace preguntas por su cuenta y se niega a responder a las que le formulan. En las entrevistas, Balthus normalmente desvía la atención de las preguntas, las encauza en direcciones diferentes, desconcierta, miente o se niega a responder.

Cfr. Costantini, Costanzo, *L'enigma Balthus. Conversazioni con il pittore più affascinante del nostro tempo*, Roma: Gremese, 1996; Jaunin, François, *Balthus. Riflessioni di un solitario della pittura*, Milán: Archinto, 2000; Zeki, Semir, *Balthus o la ricerca dell'essenziale*, Génova: Graphos, 1999.

¹⁷ Costantini, Costanzo, *Op.Cit.*, p. 41.

¹⁸ Leymarie, Jean, *Balthus*, Ginebra: Skira, 1978, p. 18. Tras esta declaración, y en los varios textos para catálogos de exposiciones, artículos y monografías que Leymarie escribirá sobre la pintura de Balthus, no se hará referencia alguna a *La Leçon de guitare*. Cfr. Leymarie, Jean, *Balthus* [catálogo de la exposición], Biennale di Venezia, Venecia, 1980; *Balthus*, Ginebra: Skira, 1982; *Balthus*, Ginebra: Skira, 1990.

de guitare nace del deseo por Antoinette, pero también del deseo de Balthus por medirse con un realismo irrefutable e inédito. El erotismo –o la imagen erótica, cuando se pinta con la frialdad y violencia que exhibe *La Leçon*– se convertirá por lo tanto en el símbolo –o deseo prohibido– de toda realidad, y en el mejor medio para significar ese drama del objeto apasionadamente reclamado y apasionadamente rechazado. El poeta Yves Bonnefoy escribió que «cada vez, y en cada ocasión, que Balthus querrá reencontrarse, la imagen erótica le prestará su lenguaje. Lo erótico se convertirá en un espacio donde todas las fuerzas que se combaten en el espíritu de Balthus encuentran una significación perfecta»¹⁹.



Fig.134. Marco Sanges
Hommage à Balthus, 2012
fotografía ©Marco Sanges

La Leçon de guitare, lejos de ser un caso a parte en la obra de Balthus, o un error de juventud, es una pintura emblemática. Y lo es porque representa la mirada del artista hacia lo femenino y la sexualidad a lo largo de su obra. Si Balthus tomó distancias y casi renegó de esta creación, oponiéndose incluso a su exposición pública, tal vez fuera porque evidenciaba, de manera demasiado cruda, los entresijos de una pintura cuyo objetivo precisamente consiste en esconder, de alguna forma, lo que habría que interpretar en ella. Un erotismo que se define por el secreto, como enunciaba Georges Bataille, el gran teórico de lo erótico a lo largo del siglo XX. Quizás por ser Balthus «un personaje y artista fascinantes –como así mismo lo fueron Picasso, Ernst, Masson, Klossowski, Delvaux, Bellmer, Bacon, Capuletti, Tanning y Fini– y por sus pinturas extrañas, de una profundidad abstracta y un erotismo fundamental»²⁰, paradójicamente Bataille consigue reproducir *La Leçon* en su polémico libro *Las Lágrimas de Eros* (1961), cuyas imágenes melancólicas sobre la transgresión erótica simbolizan su legado²¹.

¹⁹ Bonnefoy, Yves, “L’invenzione di Balthus”, en *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull’arte del Novecento*, Florencia: Le Lettere, 2000, p. 88.

Este texto fue publicado por primera vez en francés en la revista *Mercure de France*, nº 329, marzo 1957.

²⁰ Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets, 1997, pp. 208 y 225.

²¹ En su ensayo, Georges Bataille reprodujo, además de *La Leçon de guitare*, las obras de Balthus *La Chambre* y *Les Beaux Jours*; pero curiosamente *La Leçon* no aparece en la edición francesa de 1981. Ironías del destino, *Las lágrimas de Eros* fue víctima de la censura bajo el mandato del ministro francés de la cultura, André Malraux, quien en el mismo año de su publicación, en 1961, nombró a Balthus director de la Academia francesa de Roma en Villa Médicis, cargo que el pintor ocupó hasta 1977.

5.2. El drama de la carne y las leyes inquebrantables del instinto

«Estoy preparando una nueva tela. Una tela más bien feroz. ¿Debería hablarte de ello? Se trata de una escena erótica. Pero entiéndeme, no tiene nada de graciosa, nada comparable a esas infamias que se muestran clandestinamente dándose un codazo. No, yo quiero declamar en plena luz, con sinceridad y emoción, todo lo trágico palpitante en el drama de la carne, proclamar a grandes gritos las leyes inquebrantables del instinto. Volver así al contenido apasionado del arte. ¡Muerte a los hipócritas! Este cuadro representa una lección de guitarra, y una mujer le enseña una lección de música a una niña. Tras hacer vibrar las cuerdas del instrumento ella hace vibrar un cuerpo (Porque Lesbos me escogió entre todos sobre la tierra / para cantar el secreto de sus vírgenes en flor)»

– Balthus a Antoinette de Watteville²²

El 1 de diciembre de 1933, Balthus anunciaba por carta a Antoinette su «programa pictórico de cuadros eróticos», y su intención de «provocar el escándalo» con *La Leçon de guitare*. Estamos ante una carta muy significativa, o una especie de manifiesto que reivindica un voto a ejercer, y que requiere según Balthus «profunda seriedad». Al artista le interesa «lo trágico palpitante en el drama de la carne», y quiere proclamar a grandes gritos «las leyes inquebrantables del instinto». Al contemplar el conjunto de telas de 1934, y sobre todo en *La Leçon*, advertimos como Balthus expone en pleno día, y sin disfraces, lo que tramaba en la sombra y tras las capas refinadas de una pintura que, poco a poco, se convertirán en la marca de su trabajo artístico. Asimismo, ya no encontraremos en la producción futura de Balthus un grupo de obras tan manifiestamente eróticas –y así especialmente concebidas– como aquellas que realizó en 1934, y en vistas a la exposición de la galería Pierre²³.

La Leçon de guitare, esa «tela feroz y erótica» de la que Balthus le habla a Antoinette, podría funcionar como la traslación pictórica de esta carta de amor, tal y como plantea la profesora Rose-Maria Gropp. En ella, Balthus esbozaría un escenario imaginado, donde comparecería como un fantasma cuando Antoinette despertara de su sueño; se trataría de una fantasía sobre un momento de gran intimidad que aún no ha podido vivir junto a su amada: «*Adorable Antoinette, je viens ce matin à ton chevet, je viens te tirer par les cheveux et j'assiste avec extase aux premiers symptômes de ton réveil. Et je m'assois sur une chaise rose, la tête appuyée sur le pied de ton lit, et je te contemple avec l'étonnement qui me saisit chaque fois*

²² Carta de Balthus a Antoinette, nº 49, 1 de diciembre de 1933, con una citación del poema “Lesbos” en las *Flores del Mal* de Baudelaire, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 132.

²³ Una mirada superficial sobre su producción, sobre todo durante la inmediata posguerra y el período en el que Balthus se traslada al castillo de Chassy (años cincuenta), puede hacernos creer que su arte toma otras direcciones, ya sea desde un punto de vista temático como pictórico, en el que domina el eclecticismo (retratos, paisajes, naturalezas muertas) y que no recuerdan las primeras obras de Balthus. Pero se trata sólo de una impresión, pues al lado de sus paisajes de Chassy y Montecalvello, o de escenas de grupo retratando la infancia, existen otras obras cercanas a las preocupaciones de Balthus en el ámbito del erotismo, como son *La chambre* (1952-1954), *Les Beaux jours* (1944) o *Nu à la bassine* (1948-1950). Aunque la perversión de los años treinta desaparezca, a partir de los años cincuenta evoluciona hacia la exaltación de la belleza femenina.

que je te vois»²⁴. Carta y tela compartirían entonces los mismos elementos inquietantes: la profesora está sentada en el sillón rosa sobre el que Balthus se imagina sentado, esperando el despertar de Antoinette; la profesora tira del pelo de la niña como él también quisiera hacerlo; incluso su cabeza, inclinada hacia la alumna, se corresponde con la imagen que describe Balthus cuando apoya su cabeza a los pies de la cama de Antoinette, contemplándola con un asombro o “éxtasis” literalmente sagrado.

En la fusión entre escritura e imagen, el dolor causado por la ausencia de su amada, que ya no es más soportable, se traduce en la violencia que emana de *La Leçon de guitare*. Este dolor se manifiesta físicamente, y por ello, la obra está perfectamente emparentada con una Piedad: «*Tu es là devant moi* –le escribe Balthus a Antoinette cuando trabaja incansablemente en la tela– *je te vois à travers mon crâne endolori, je tiens dans mes mains ces boucles de cheveux; présence physique et pourtant absence, absence, c'est à en perdre la raison. Pourquoi cet inutile supplice? Je te sens terriblement dans cette lettre, je te sens au point de vouloir te saisir par les cheveux –mais tu n'es pas là*»²⁵. Nuevamente, aparece el deseo del pintor de «tirarle del pelo», y en sí mismo, el cuadro es una escena de un suplicio.

Rose-Maria Gropp interpreta la imagen a través de una metonimia (figura retórica que designa una cosa por otra), por la que la profesora de música *es* el mismo Balthus –con su personalidad ardiente y apasionada– a la que pinta los senos de Antoinette; mejor aún, Balthus se adueña de los pechos de su amada, que son los mismos senos puntiagudos que aparecen en *La Toilette de Cathy*²⁶. Recordemos que en *La Toilette*, Antoinette aparecía desnuda porque «era simbólica», y la escena representaba «el instante en que dos seres humanos complementarios llegan a la encrucijada de sus respectivos destinos». Pero en la figura de la maestra de *La Leçon de guitare*, la fusión de los personajes se transforma finalmente en una unión de los cuerpos (Balthus y Antoinette), y es en el detalle corporal de los pechos donde Balthus sitúa específicamente su deseo; Antoinette resulta real para él si el deseo los vuelve artificiales, es decir, si se hacen fetiche, desplazados sexualmente y sobrecargados libidinalmente.

En la misma carta, Balthus también aclara de qué trata su cuadro erótico: «de hacer vibrar un cuerpo». Acto seguido, cita una estrofa de la poesía *Lesbos* de Charles Baudelaire, haciendo aún más excitante la fantasía que le inspira Antoinette; como si fuera un código secreto, ambos no cesan en su correspondencia de intercambiarse alusiones literarias. Con los versos de Baudelaire, la componente homosexual se hace evidente y es lo que Balthus pretende para gravitar entre el deseo femenino y el masculino. A ello se añade el motivo del incesto entre hermano y hermana, subyacente en la obra de Emily Brönte *Cumbres borrascosas*, o un tema sobre el que Balthus y Antoinette no cesan de jugar en sus cartas, usando los sobrenombres de «*ma petite sœur*» y «*mon frère*».

El especialista en Balthus, Nicholas Fox Weber, también ha dedicado amplias reflexiones a un cuadro tan sugestivo como *La Leçon de guitare*. Coincide con Rose-Maria Gropp al afirmar que la profesora de música es muy identificable con Balthus, a la que éste ha trasladado su carácter impetuoso y el desdén por lo convencional. Asimismo, el pintor posee la audacia de

²⁴ Carta de Balthus a Antoinette, nº 49, 1 de diciembre de 1933, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 131.

²⁵ Carta de Balthus a Antoinette, nº 60, 2 de febrero de 1934, *Ibid.*, pp. 164-165.

²⁶ Gropp, Rose-Maria, *Op.Cit.*, p. 106.

la maestra, su poder y control: «Balthus es sin duda un alter ego de la maestra seductora de *La Leçon de guitare*»²⁷. Fox Weber no concibe esta teoría metafóricamente, sino que al contrario, se trataría de un verdadero autorretrato de Balthus al femenino, identificando en la profesora los rasgos físicos del pintor: el mentón triangular, los ojos rasgados de gato, la mandíbula puntiaguda, la gran nariz estrecha, los pómulos altos y los labios finos. Según Weber, «no sólo es el mismo rostro que Balthus exhibe en *Le Roi des chats* y *La Toilette de Cathy*, sino que además la maestra encarna la personalidad de Balthus: intensa, feroz, seductora, dominante e irresistible»²⁸. En cuanto a la niña, sus emociones inaccesibles serían comparables a la niña agredida de *La Rue*, pues ambas aparecen como hipnotizadas, o en un estado anímico que fluctúa entre el horror y el éxtasis; también la profesora de música, aun contemplando a su “presa”, está como absorta en sí misma. La ambigüedad de la escena es total: ¿estamos frente a una escena de castigo?, ¿de seducción?, o quizás ¿es una escena de iniciación, donde la adulta abusa de su alumna, de manera violenta? Aunque las motivaciones y los sentimientos del cuadro sean turbios, Gropp opina que sería forzado considerar la escena como una violación criptada o una amenaza de violación, como en cambio sostiene Sabine Rewald²⁹. Ésta propone interpretar *La Leçon de guitare* como una escena edipiana, en el sentido tradicional que le otorgara Sigmund Freud. Si para representar a la niña, Balthus buscó a una modelo³⁰, para interpretar a la profesora de música, se inspiró astutamente en su madre. Prueba de ello, sostiene Rewald, sería el gran parecido físico de Baladine con la maestra de *La Leçon*, que percibimos tanto en sus fotografías como en un retrato realizado por su hermano Eugène Spiro –publicado en la revista *Die Jugend*– donde Baladine posa como una severa profesora de escuela³¹.



Fig. 135. Anónimo
Escena de castigo
años veinte, grabado



Fig. 136. Eugène Spiro
Baladine Klossowska
1902, óleo sobre tela

²⁷ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 266.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Gropp, Rose-Maria, *Op.Cit.*, p. 105: «*Nous ne pouvons donc pas non plus concevoir La leçon de guitare comme un viol crypté ou une menace de viol, comme le fait Sabine Rewald*».

³⁰ Tras dos meses de búsqueda frenética para encontrar a la modelo del cuadro, el pintor se decide por la hija de un conserje que vivía en un barrio humilde. La niña posó tres veces mientras su madre, esperándola, tejía en un rincón de la habitación, hecho que prueba su consentimiento. Lo cuenta el mismo Balthus en Carta a Antoinette, nº 61, 10 de febrero de 1934, Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 170.

³¹ Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 14.

Sabine Rewald prosigue en sus argumentos y sostiene que emplazando a Baladine en el rol de la descarada maestra, Balthus ejerce una parodia del simbolismo freudiano. La obra podría leerse entonces como una interpretación sarcástica del complejo de Edipo; una imagen donde la madre del pintor ofrecería a su hijo una muchacha como sustituta de ella misma. En la seducción y en el acto, la maestra/madre cumpliría con el rito de iniciación a la sexualidad, mientras al mismo tiempo sería una imagen sancionadora; un tema que para Rewald subyace también en muchas de las obras de Balthus, dedicadas a la figura de las niñas pubescentes, que discurren entre la inocencia y el erotismo cruel³².

A pesar de que Rose-Maria Gropp considere que el punto de vista de Rewald tiene algo de plausible –aunque sólo sea porque la interpretación psicoanalítica de la función maternal nunca puede ser del todo falsa, como demostrara Lacan³³– la fijación sobre el elemento edipiano desconoce según Gropp un parámetro esencial: aquello que, en los años treinta, fue la recepción y el apogeo de la teoría freudiana, con la que Balthus estuvo indiscutiblemente familiarizado por vía de sus amigos parisinos, y que hace de esta interpretación una mera tautología. Otra objeción que dirige Gropp a Rewald tiene que ver con el formato del cuadro; la obviedad excesiva de la escena, que utiliza al unísono varios elementos estimulantes de un repertorio dirigido al escándalo, por vía de la intensificación recíproca –la pareja homosexual, la actividad explícitamente sexual que alude a la pornografía, el ímpetu pictórico, el realismo impertinente de la pintura– aleja a *La Leçon de guitare* de ser sólo una obra del inconsciente³⁴.

Por su lado, Nicholas Fox Weber apuesta por una interpretación psicoanalítica de *La Leçon*, en afinidad con Sabine Rewald. Si durante la preadolescencia de Balthus, su madre estuvo muy unida a sus hijos, y a la vez, completamente absorbida por su relación amorosa con Rilke, según Weber es fácil suponer que los niños probaran algún tipo de rabia o celosía por ese afecto compartido, a pesar de la estrecha relación que mantenían con el poeta. Las muchachas que pintará Balthus más adelante, le parecen a Fox Weber una condensación y repetición de una sola imagen: la de su madre Baladine en esa época. El mismo estilo con el que asociaría la figura de la adolescente fascinante y la de una madre consumida por la pasión, manifiesta sea ardor, sea ambivalencia: «Balthus se ha servido de su pintura para anestesiar, distorsionar e incluso suprimir a sus personajes, no sólo para inmortalizar su belleza, sino

³² Véase Rewald, Sabine, “Balthus: Precocious Adolescent and Apprentice”, en *Balthus. Time suspended, Op.Cit.*, pp. 24-28. En este capítulo Rewald habla de la relación entre Baladine y sus hijos Balthus y Pierre Klossowski. Según la investigadora, el carácter poco ortodoxo y la personalidad inconstante de Baladine –de madre preocupada y distante a amiga seductora y coqueta– pudo fomentar las actitudes ambivalentes hacia el sexo femenino en sus dos hijos. Esto explicaría porque ambos artistas utilizarán su arte como subterfugio a sus obsesiones eróticas particulares.

³³ El psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981) fue amigo de Balthus. Laurence Bataille, hija del filósofo francés Georges Bataille, era su hija adoptiva –la madre de Laurence, Sylvie Bataille, fue pareja del psicoanalista desde 1938 y se casaron en 1953– y parece ser que tuvo una relación sentimental con Balthus desde 1946 hasta inicios de los años 50'; en la época ella tenía 17 años y él 39, y Laurence protagoniza muchas obras de ese período. Lo confirma Fox Weber en su biografía sobre Balthus (Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 146 y sigs.), aunque especialistas como Rose-Maria Gropp recomiendan mantener cierta distancia crítica acerca de sus evaluaciones e interpretaciones (Gropp, Rose-Maria, *Op.Cit.*, p. 21). Balthus pintará un precioso retrato de Laurence Bataille en 1947, y en el catálogo razonado se indica como proveniencia y propiedad del cuadro al “Dr. Lacan”, hecho que corroboraría la aprobación de esta relación sentimental –si la hubo– por parte de los padres de Laurence. Monnier, Virginie y Clair, Jean, *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, p. 148.

³⁴ Gropp, Rose-Maria, *Op.Cit.*, pp. 103-104.

también para ejercer sobre ellos el control absoluto que su infancia le negó»³⁵. En contra de la imprecisión psicológica que emana del cuadro –que influye inevitablemente en la complejidad de las teorías interpretativas que se están analizando– plásticamente, *La Leçon de guitare* no puede ser más nítida. Balthus ha pintado este interludio imaginario con tal precisión descriptiva, que esta escena violenta es a la vez creíble y ambigua; la realidad física de la obra es la que hace emerger de manera tan potente la interpretación psicológica. La autenticidad del decorado es uno de los dispositivos que permiten al artista de situar esta lección de música en el terreno de lo plausible. Las superficies brillan o absorben la luminosidad como lo harían en la realidad, y las sombras son tan elocuentes que sentimos que están producidas por objetos verdaderos. En su concentración y aislamiento, las figuras captan la atención, como lo hacen los actores de teatro o cine. El torso vigoroso de la maestra –con su gesto decidido– contrasta con la actitud pasiva y rígida de la niña, componiendo un *vis-à-vis* galvanizado, como en *El rapto de Proserpina* (1621-1622), o el *Apolo y Dafne* (1622-1625) de Bernini. La gran cabeza de la profesora, aumentada por su cabellera –y tan ancha como su espalda– domina la escena, y nos conduce a concentrarnos en el rostro de las protagonistas, casi como si la escala de lo cerebral dictara la condición y actuación de los cuerpos.

La Leçon de guitare es quizás el ejemplo más elocuente de como Balthus se relaciona con el arte del pasado, y su método de elaboración de una obra a partir de otra. El artista toma como punto de partida una obra maestra de la historia del arte, y conservando su estructura, sus líneas de fuerza y su arquitectura, las pone al servicio de una obra nueva –sin vínculos aparentes con la original– desde un punto de vista temático y conceptual. Para realizar *La Leçon*, Balthus se inspira concretamente a la *Piedad* (1455) de Enguerrand Quarton, pero se interesa únicamente por la parte central de la imagen, o la figura de la Virgen mostrando el suplicio corpóreo de su hijo. El cuerpo desvalido de la niña sobre las rodillas de su maestra, reproduce el mismo movimiento del Jesús jadeante de la *Piedad*, así como la posición de las piernas, el brazo y la mano tocando el suelo. De igual modo, la postura que adopta la profesora mientras juega con el cuerpo de su alumna, recuerda a la madre de Jesús con su rostro inclinado hacia la izquierda del cuadro. Respecto al modelo iconográfico Balthus demuestra una gran fidelidad, y por ello no podemos considerar *La Leçon de guitare* como un simple *pastiche*, sino como una transposición moderna de un género muy particular y rico en simbolismos, como lo es la *Piedad*.

Si de la obra renacentista, Balthus conserva sólo los principios de composición, subvierte en cambio el tema, para que *La Leçon de guitare* aparezca como una obra original, sin mención alguna al significado del cuadro referente. Aunque este proceso no implicaría que dicha referencia desapareciera del todo; al igual que el pasado y el futuro se conjugan en el instante presente, ésta sigue subsistiendo a modo de “presencia”. Pues aun ignorando las circunstancias en las que *La Leçon de guitare* se hubiera creado, frente al cuadro percibimos –aunque sea fugazmente– que existe algo más “detrás” de la escena, como un extraño magnetismo que le confiere problematicidad a lo que se nos “muestra”. La tela de Balthus funcionaría entonces como una especie de holograma: «Si se adopta un punto de vista para mirar la escena, aparece la *Piedad*, y si se adopta otro, se nos muestra sólo lo que aparece representado en la tela»³⁶. Es en este doble movimiento –de retroceso y a la vez de desvelamiento– donde reside la potencia de evocación y fascinación del cuadro. En cuanto al tema tratado, en *La Leçon de guitare* no

³⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 89-90.

³⁶ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 92.

es sospechoso –la clase de música, aun cargada de connotaciones eróticas, es tolerable– pero sí lo es su concepción del tema, pues supera la norma socialmente aceptable; bajo esa forma y dimensión –el cuadro mide 160 x140 cm– una lección de música no sería una imagen para ser difundida ante el gran público. En cuanto a las intenciones, siendo condescendientes podemos calificarlas de voyeurísticas, aunque este tipo de imágenes se difundiera en formatos más íntimos y clandestinos, o «esas travesuras victorianas de los grabados sadomasoquistas escondidos en la cartera de los coleccionistas pervertidos»³⁷, que permanecieron restringidas al ámbito de lo popular y lo pornográfico. Balthus, en cambio, presenta una situación imaginaria como es *La Leçon de guitare* con la simplicidad e ingenuidad de las ilustraciones infantiles. Este contraste contribuye a renovar un género y a actualizar el debate sobre el arte erótico, por la toma de posición que representa, o esa «¡Muerte a los hipócritas!», que exclamaba Balthus en su carta a Antoinette.

Han perdurado diversos estudios preparatorios de *La Leçon de guitare*, que demuestran como Balthus proyectó su cuadro tal y como luego se concretaría. En ellos vemos como practica especialmente la pose de la niña, aunque un boceto terminado indique que su idea era exactamente la del cuadro, e incluso los semblantes tienen la misma inexpresividad. En un dibujo posterior a la tela, de 1949, vemos al mismo pintor interpretando la pieza del escándalo, adoptando la posición original de la maestra; mientras sujeta el cuerpo de la niña con ambas manos cogiéndola por la muñeca y la rodilla, aparta la ropa con la boca para desnudar el cuerpo que tanto ansía ver.



Fig.137. Balthus
La lección de guitarra, 1949
lápiz sobre papel



Fig.138. Balthus
Estudio para La lección de guitarra, 1934
tinta sobre papel

Para Rose-María Gropp, este dibujo no representa ningún misterio y debe considerarse como un comentario tardío a *La Leçon de guitare*. Mieke Bal no aprecia en él ningún sadismo –por mucho que Balthus lo intentara, dotando a su alter ego de un gesto frenético– y sólo ve en él

³⁷ Monnier, Virginie, “La Leçon de guitare”, ficha nº 44, en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 238.

una combinación de deseo sexual y deseo de ver. Un deseo de ver, señala Bal, que en la tela pintada se convierte en un esfuerzo fallido, pues nos enfrenta a la imposibilidad de ver³⁸. La profesora/amante no puede contemplar la cara de la muchacha a la que enseña/complace, no sólo –como en el dibujo de 1949– por la inaccesibilidad del rostro juvenil, sino también por su propia ceguera; sus ojos entrecerrados se reducen a un simple pliegue. Su alumna tampoco puede ver demasiado, pues aún con sus ojos grandes y abiertos, las pupilas están como en trance. Nosotros, los espectadores, podemos percibir cada detalle, pero los participantes están cegados.

Más que un cuadro, *La Leçon de guitare* es un acontecimiento inaudito al que Balthus ofrece un escenario teatral, y lo que en él importa, ante todo, es la puesta en escena de una mirada prohibida. Balthus encontró los medios para hacernos creer al escenario que plantea, y sin identificar los procesos por los cuales la imagen ha sido realizada, sentimos que somos un testigo activo ante esa mujer extraña y masculina que ataca a una niña de reacciones paradójicas. El propósito de Balthus no se trataba tanto de indignar a la mentalidad bienpensante burguesa –«la muerte a los hipócritas»– sino de jugar con el instrumento que constituye «ese drama de la carne», y hacerlo con la «profunda seriedad» que habita el erotismo de esos años. Como pintor de lo erótico, Balthus se aproxima al filósofo y escritor Georges Bataille, y a sus ejercicios intelectuales sobre la transgresión, siempre teñidos de erotismo: «El erotismo de Bataille es una transgresión física, una travesía de los límites del sujeto, respaldado por una transgresión lingüística, una travesía de las líneas del sentido»³⁹.

Balthus conoció a Georges Bataille en 1937, cuando el filósofo y su hermano Pierre fundaron el Colegio de Sociología en París. En la introducción de *El Erotismo*, Bataille ofrece las bases teóricas de su estética sobre el deseo y la transgresión, definiendo el erotismo como «una sustitución del aislamiento del Ser –o de su discontinuidad– por un sentimiento de profunda continuidad»⁴⁰. La búsqueda de esta continuidad del Ser, más allá del mundo inmediato, hace que el erotismo batailliano sea comparable a lo sagrado, por su manera de proceder esencialmente religiosa. Terreno de la violencia, el erotismo es la violación del Ser constituido, o la destrucción de la estructura del Ser cerrado, necesaria para representar el pasaje desde el estado de discontinuidad del Ser a su continuidad. Bataille afirma que la acción decisiva de esta violencia es la de quitarse la ropa; la desnudez es un estado de comunicación que se opone al estado cerrado del Ser, al estado de su existencia discontinua, para ir más allá de sus limitaciones⁴¹. Según los postulados de Bataille, los tabúes se despliegan ante su misma transgresión, pues sin sanción no hay riesgo y sin límites no hay nada que superar. Es en la tensión que se construye por encima de la prohibición, donde reside la verdadera atracción de la ruptura del tabú.

La carga indiscutiblemente blasfema de *La Leçon de guitare*, debido a su mezcla de perversión sexual y simbolismo religioso, demuestra como Balthus, aun no siendo un teórico del erotismo, capta muchos de los aspectos del sistema complejo de Bataille. El compromiso del artista hacia sus telas eróticas no está lejos de lo que expresa el filósofo en su relato *Madame Edwarda* (1945), acerca de que el erotismo, si tratado con seriedad y en su dimensión trágica,

³⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 144.

³⁹ Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 183.

⁴⁰ Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1997, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

representa un giro radical para el pensamiento y el arte modernos. Ese es el «erotismo de la máxima calidad» que busca Balthus, no sólo para *La Leçon de guitare*, sino como base de un programa plástico e iconográfico que no deja nada al caso. La serie de obras que expuso en 1934 –*La Rue*, *La Toilette de Cathy*, *La Leçon de guitare*, *Alice* y *La Fênetre*– evoca muchos de los pensamientos bataillianos de lo erótico, donde todo lo que existe de violento y maravilloso se conecta a una determinación por abrir los ojos frente a la realidad, y esta voluntad trágica conlleva en sí misma un placer y un dolor absolutos.

La lección de música, que nos presenta Balthus en *La Leçon de guitare*, no es un acontecimiento verdadero, sino más bien una especie de fantasma que nunca se confiesa como tal; reclama, como hemos visto, ser descifrado. La profesora Mieke Bal considera que este cuadro es tan interesante porque «alberga el espectro del pintor», en su lucha por «representar la representación, por visualizar, por ver y hacernos ver»; también para Bataille, el erotismo fue un tentativo de teoría y visión⁴². *La Leçon* es un puntal en el programa artístico de Balthus, que en nada difiere de su temática: simbolizar la invisibilidad de lo erótico a pesar del permanente intento del artista –practicado y frustrado– de hacerlo visible. Ciertamente, algunos de sus cuadros son perturbadores aunque muchos, la mayoría, no lo son. Pero ni aun el más chocante concebido para escandalizar, acierta a ocultar el espectro del artista que, remiso a penetrar en el momento privado de otra persona, se sitúa en la frontera donde «la invisibilidad promete ofrecer un atisbo, visible cuando lo imaginado se pueda transformar en imagen, de lo que ocurre en el interior de esas cabezas descomunales expuestas, a fin de cuentas, a nuestra mirada»⁴³.



Fig.139. Marco Sanges
Hommage à Balthus, 2001
fotografía ©Marco Sanges

⁴² Véanse los ensayos que el filósofo y profesor italiano Franco Rella ha publicado sobre Georges Bataille, no sólo como ejercicio de revaloración de su figura, sino también por ser uno de los pensadores más destacados del erotismo, y por la centralidad filosófica que ocupa su pensamiento en los siglos XX y XXI.

Rella, Franco/Mati, Susanna, *Georges Bataille, filósofo*, Milán: Mimesis, 2007.

Bataille, Georges, *Storia dell'erotismo* (a cura di Franco Rella), Roma: Fazi, 2006.

⁴³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 144.

5.3. Un erotismo fundamental y serio: *La lección de guitarra* y *La ventana*

«Hoy en día hay que gritar muy fuerte para hacerse oír. Hacen falta cosas muy violentas. Hay que llegar con picos y taladradoras mecánicas para perforar lo artificial, para volar el asfalto y recobrar la tierra, la tierra fértil – Es por eso que yo, quiero hacer telas eróticas (y este erotismo será naturalmente de la máxima calidad). Éste aún puede servir de taladradora (sin juegos de palabras) pues hay que alcanzar el instinto; el del bajo vientre es todavía lo bastante tierno para ser tocado rápidamente, y es el que contiene más dinamismo. Por otra parte hoy el erotismo en el arte es la única cosa que todavía agita a las marionetas de las que te hablaba. La reacción en general se manifiesta en forma de escándalo o de censura. Tanto peor, o tanto mejor, pues nada puede darme más satisfacción, ya que soy de los que todavía saben pagar con su cuerpo»

– Balthus a Antoinette de Watteville⁴⁴

La Leçon de guitare es una escena lésbica en la tradición de Gustave Courbet. El tema –la clase de música como territorio de sensualidades entre maestro y discípulo– es un clásico de la literatura y las artes. Como declara la profesora Estrella de Diego: «La escena de Balthus representa una pasión contenida, esos años de espera sin saber qué se estaba esperando, y que convierten el encuentro en una explosión, en rabia inexplicable por la demora»⁴⁵. Entonces, ¿por qué Balthus decidió ocultarla? Como apuntamos anteriormente, la razón de su ocultamiento reside en el hecho que *La Leçon* es una obra fundacional y una especie de revelador al interno de su programa pictórico. Balthus se acerca a un erotismo transgresivo para sacudir e impactar las conciencias de los espectadores, y se lo confiesa a Antoinette al admitir que «hay que hacer cosas muy violentas a través del instinto del bajo vientre». En su trabajo sobre el erotismo –«que naturalmente ha de ser de la más alta calidad»– el pintor no sólo da vía libre a su imaginación –y a sus fantasías hacia Antoinette– sino que también se deja guiar conscientemente por un sueño diurno (y recurrente), que lo agita: «perforar lo artificial» para cumplir su deseo de ver.

Estos objetivos se materializaron en unas obras compuestas por objetos y personajes que Balthus poseía en su memoria; por ello su creación se mueve en la estrecha arista de lo consciente y lo vivido, otorgando a las imágenes una alusión surrealista. Contrariamente a las intenciones de André Breton con el psicoanálisis, Balthus no se preocupa por aportar nueva luz a la cuestión de la inhibición de los instintos, sino que más bien pinta la fuerza oscura del deseo, rindiéndole homenaje a la agitación que éste impone; no queriendo contener su energía arcaica, Balthus se aproxima a los principios de Bataille. Sin embargo, también es cierto que el artista reformula algunos postulados bretonianos del *Segundo manifiesto surrealista* –de manera más comedida pero también más picante– cuando habla de la taladradora (*perceuse*) y

⁴⁴ Carta de Balthus a Antoinette, nº 55, 1 de enero de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 152.

⁴⁵ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 185.

del bajo vientre (*bas-ventre*), al que quiere llegar. Empleando la palabra «instinto», Balthus se adueña del sustrato de la teoría freudiana que, en materia de crítica de la civilización, encarna el credo del surrealismo bretoniano. La legendaria sentencia de Freud, según la cual «nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de los instintos»⁴⁶, ofrece literalmente a Balthus el impulso para su proyecto rebelde. Pero frente al acto socialmente heroico –proclamado por el espíritu rebelde surrealista– que consiste en rechazar la represión de los instintos, Balthus impone exclusivamente su deseo individual. Si Breton se acercó al erotismo transgresivo para después alejarse de él –pues le resultaba extraño a sus concepciones sublimatorias del amor y el arte, y de la integridad del objeto y el sujeto– Balthus apostó por un erotismo alejado de la sociedad, que en su mismo concepto se encuentra más cercano al legado del marqués de Sade y a la transgresión batailliana, que al surrealismo ícaro de André Breton.

En 1933, cuando Balthus pinta la escena de la profesora andrógina y su joven pupila, Pierre Klossowski publica en la *Revue française de psychanalyse* un ensayo psicoanalítico sobre el marqués de Sade⁴⁷. Desde que abandonara Ginebra, y bajo la tutela de Rilke, el hermano de Balthus trabajó para André Gide en París, estableciéndose como traductor y escritor. Tras colaborar con Pierre Jean Jouve en la traducción de los *Poemas de la locura* de Hölderlin, y ejercer de secretario del psicoanalista René Laforgue, Pierre adquiere una reputación considerable por sus investigaciones sobre Freud y Sade. Tras el ensayo de 1933, en el que Pierre nobilita la figura del Marqués de Sade y atrae la atención sobre su obra, el “divino marqués” se convierte en su pasión intelectual; seguirán textos como *Sade et la révolution* (1939), *Signe et perversion chez Sade* (1966) y *L'Androgyne dans la représentation sadienne* (1977). Fue en 1947, cuando Pierre escribió *Sade mon prochain*, una obra de referencia junto al *Lautréamont et Sade* (1949) de Maurice Blanchot, y sus propias obras de ficción –*Roberte ce soir* y *La Révocation de l'édit de Nantes*– en las que se reconocen claros pasajes sadomasoquistas.

En su primer estudio, Klossowski explora el desarrollo de la infancia del marqués de Sade, que considera como la pieza clave para entender su obra literaria. La hipótesis de Pierre se basa en el hecho de que el marqués de Sade sufría de «un complejo de Edipo negativo». En este conflicto se cultiva un amor hacia el progenitor del mismo sexo, así como rivalidad y rechazo hacia el progenitor del sexo opuesto, y ello explicaría entonces el odio precoz hacia su madre. Pierre define la imagen de la madre como «un ídolo tiránico», y subralla que éste es el ideal de mujer devota que el marqués se ensañó en destruir⁴⁸. Por esta razón, «*c'est avec une joie féroce que Sade se complait à décrire minutieusement des scènes où la mère est humiliée sous les yeux de ses enfants ou par les enfants eux-mêmes*»⁴⁹.

⁴⁶ Freud, Sigmund, “La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna” (1908), en *Obras completas*, vol.IX, Buenos Aires: Amorrortu, 2001, pp. 159-181.

En este ensayo de 1908, se lee: «Nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de los instintos. Todos y cada uno hemos renunciado a una parte de las tendencias agresivas y vindicativas de nuestra personalidad, y de estas aportaciones ha nacido la común propiedad cultural de bienes materiales e ideales».

Freud termina diciendo: «Aquellos individuos a quienes una constitución indomable impide incorporarse a esta represión general de los instintos son considerados por la sociedad como «delincuentes» y declarados fuera de la ley, a menos que su posición social o sus cualidades sobresalientes les permitan imponerse como «grandes hombres» o como «héroes»».

⁴⁷ Klossowski, Pierre, “Éléments d'une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade”, en *Revue française de psychanalyse* (París), nº 3-4, 1933.

⁴⁸ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, p. 462.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 463.

Se observa como en las telas de la exposición de 1934, Balthus manifiesta un interés por los fantasmas de poder y dominación que cogen su nombre del infame marqués. Por ejemplo, en el cuadro *La Fenêtre* –que muestra a una joven en el borde de una ventana abierta, con cara de asustada– se piensa a un posible atacante de la joven; en la versión original de *La Rue* –antes que Balthus la retocara– se mostraba a una muchacha confrontada a una experiencia humillante; *La Victime*, *Alice* y *La Toilette de Cathy* presentan a mujeres víctimas o tiranas; y, sin duda, la personificación de lo que Klossowski denominara el «ídolo tiránico» en Sade, sería la profesora de *La Leçon de guitare*.

Si los prototipos de mujeres que Pierre Klossowski identifica en las obras de Sade, son fruto del deseo que tiene el marqués de subyugar su propia madre omnipresente, Nicholas Fox Weber detecta el mismo conflicto sadiano en la relación entre Balthus y Baladine y su pintura erótica, sobre todo en *La Leçon de guitare*⁵⁰. Además, la contemporaneidad entre la ejecución de las obras y la preparación del ensayo de su hermano Pierre –a quien Balthus estaba muy unido en esa época– reforzaría la teoría de una posible interpretación pictórica de Balthus sobre su experiencia personal con la madre, impulsada por las investigaciones sobre Sade de Klossowski. Como se mencionaba anteriormente, el biógrafo de Balthus identifica en la profesora de música una imagen específicamente maternal –la de Baladine Klossowska– a la que el pintor se parecía mucho físicamente⁵¹; en definitiva, el artista habría convertido el personaje de profesora/dominadora en una amalgama de su madre y de él mismo.

La niña –víctima u objeto de humillación en *La Leçon de guitare*– encarna uno de los prototipos femeninos de Balthus, que normalmente gustará de representar como aturdidos, ensimismados y absortos en su mundo interior. Este modelo personificaría a la mujer o a la seductora que lo obsesionan, y por ello Fox Weber se pregunta si la niña de *La Leçon* no sería su pequeña Antoinette, sucumbiendo finalmente al deseo del pintor. Aquí afloraría una idea de Sade: la violencia hacia el ser amado puede decirnos mucho más sobre la anatomía del deseo que el simple acto de amar. La misma niña incita a pensar que se trataría también de un retrato condensado de Antoinette y Baladine, pues la joven madre le escribía a Rilke que ella se consideraba, al igual que sus hijos, una niña: «El aire de inconsciencia de la niña en *La Leçon* evoca indudablemente a Baladine, en el estado en el que la conducía su pasión desmesurada por el poeta Rilke, y en una época en la que Pierre y Balthus desearon que su madre se demostrara más adulta y atenta a sus necesidades»⁵².

En su ensayo sobre el Marqués de Sade, Pierre Klossowski también analiza el proceso según el cual los hijos de padres ausentes pueden ir contra sus madres, y desarrollar así una necesidad irreprimitiva de dominar a las mujeres:

«Au lieu de transformer (à la faveur de l'absence du père) sa condition de fils en un rôle de second époux auprès de la mère (complex d'Edipe positif), il représente au contraire la virilité et la cruauté naturelle du père absent, il venge pour ainsi dire son absence; alors que dans le complexe œdipien la

⁵⁰ Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 278-279.

⁵¹ En las fotografías de ambos junto a Rainer Maria Rilke, y que fechan de principios de los años veinte, se aprecia perfectamente el parecido de Balthus con su madre: la misma nariz grande, los labios finos, los ojos hundidos, las mejillas angulosas, e incluso la misma espesa cabellera y el mismo corte de pelo corto.

⁵² Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 279.

suppression du père rend possible le rétablissement de l'union primitive de la mère et de l'enfant, la suppression de la mère exécutée conjointement par le père et le fils, en ne faisant que mieux éclater la rivalité latente entre la mère et le fils, révèle cette communauté entre le fils et le père»⁵³.

Cuando en 1917, los padres de Balthus se separan, Erich Klossowski se convierte en un padre ausente y juega un rol menor en la vida de sus hijos; Baladine, en cambio, es una madre omnipresente y magnética. Aunque Balthus estuvo un año sin escribir a su padre, no existen pruebas concluyentes de que esta distancia silenciosa entre ambos influyera negativamente en la relación entre el hijo y su madre⁵⁴. De hecho, es a su padre a quien se atreve a confesar su larga crisis existencial –teñida de vulnerabilidad y sentimiento de fracaso– que atraviesa al pintar *La Leçon de guitare*. Mas, sin duda alguna, el mayor testigo de su desesperación fue Antoinette, tal y como demuestran las cartas que Balthus le escribe entre 1933 y 1934, donde abundan declaraciones de rabia como: «Odio al mundo entero pues la vida me ha reducido a la nada»; «Actualmente no hay en mí bondad alguna y soy capaz de toda blasfemia»; «Podría describirte minuciosamente el infierno y hablarte de su utilidad»; «Hay momentos de cobardía en los que querría precipitarme en algo sucio, extinguir esta terrible lucidez» y «Me he convertido en alguien indeseable, estoy condenado y me parece que no hay lugar alguno en el que pueda dar reposo a mi cabeza y mi corazón exhaustos».

Es digna de nota la coincidencia entre los mensajes que lanza Balthus y las confesiones de Rilke a su madre: «La vida de cualquier hombre que haya llegado a un determinado punto de compromiso con el arte sufre determinadas distorsiones que, en algún aspecto, lo acercan al maniático; hace falta tal derroche de audacia dentro del arte mismo, que muchas veces fuera de él se muestra el artista como un grotesco pusilánime»⁵⁵. Volviendo al contexto sadiano, en el ensayo *Le sens du mal dans l'œuvre de Sade*, Pierre Klossowski cita unas palabras de Saint-Fond –el protagonista de la obra sadiana *Juliette* (1797)– que bien encajan con el tono en que se expresa Balthus: «*Si les malheurs dont je suis accablé depuis le jour de ma naissance jusqu'à celui de ma mort prouvent son insouciance envers moi, je puis très bien me tromper sur ce que j'appelle mal [...] Si je reçois du mal des autres, je jouis du droit de leur rendre, de la facilité même de leur en faire le premier; voilà dès lors le mal un bien pour moi, comme il l'est pour l'auteur de mes jours relativement à mon existence*»⁵⁶. Parece ser que la única forma de tratar el sufrimiento y la experiencia de la pérdida sea la de transformarlos en conquista: «Sé que este mundo asqueroso no me vencerá», afirma Balthus. Habiendo experimentado la pena, el pintor se dispone a infligirla, siguiendo el esquema sadiano identificado por su hermano Pierre Klossowski. El niño angustiado de *Mitsou* se convertirá en un iniciador, que representará pictóricamente los juegos de dominación entre el verdugo y la víctima, y de poder entre el seductor y la seductora. La pulsión de dominar a sus “víctimas” es una fantasía patriarcal de control, no sólo sobre la creación, sino sobre el deseo en sí; y eso sin aclarar quién es el sujeto dominante y cuál el objeto dominado.

⁵³ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, p. 469.

⁵⁴ Véase la carta de Balthus a Erich Klossowski, nº 27, 15 de mayo de 1933, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, pp. 93-96. Hay que tener en cuenta que fue el padre de Balthus quien, gracias a sus contactos parisinos y a Wilhem Unhde, organizó la primera exposición de Balthus en la galería Pierre de París. Este hecho demuestra como la relación entre padre e hijo siempre se mantuvo a pesar de la distancia.

⁵⁵ Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline (1919-1922)*, Madrid: Alianza, 1987, p. 69.

⁵⁶ Klossowski, Pierre, *Op.Cit.*, pp. 471- 472.

El esquema sadiano de *La Leçon de guitare* también se observa en la víctima cautiva cuando, en vez de permanecer en un rol pasivo, arranca la ropa de la maestra y se dispone a pinzar con los dedos su seno desnudo: «Cada uno es opresor y oprimido en el curso de las generaciones. Balthus ilustra la víctima que en algún momento todos somos»⁵⁷. Si admitimos que la profesora de música inflige una forma de punición a la niña –tirándole del pelo y agarrándola del muslo– en la que encuentra placer en la humillación del otro, la niña parece tan determinada en sus pulsiones tiránicas como ella. Esto concuerda con la teoría que Fox Weber desarrollaba para *La Leçon de guitare*, en la que cada uno de los personajes encarnaría un doble retrato: «Las proyecciones sadomasoquistas se desarrollan a la vez en los dos personajes»⁵⁸. Según el ciclo sadiano, la maestra sería Balthus “el dominador”, y a la vez, la madre de la cual se venga; la niña sería Balthus “la víctima”, que seducida psicológicamente por una mujer, y físicamente agresiva, es también la encarnación de la niña que el pintor mantiene bajo su influencia, y con la que siempre se identifica en su pintura.

Sabemos que la cultura de lo erótico es un dialecto, es decir, cada cultura tiene sus tabúes y líneas divisorias entre lo decente y lo obscuro. Porque muchas veces son prohibitivas y causas de ansiedad, vergüenza o humor salaz, estas decisiones culturales sobre la sexualidad llegan a ser ricamente simbólicas; cuanto más cerca trabaje un artista de la política erótica de su propia cultura, más cerca estará de obtener su atención e interés. Pero si *La Leçon de guitare* es un cuadro perverso, no lo es porque sea demasiado explícito sexualmente y por añadidura homoerótico. Más bien es perverso en el sentido programático de subvertir las categorías prefijadas: «*Leçon de guitare* pretende socavar las categorías que ha adoptado nuestra cultura para tranquilizarnos en lo tocante a la posibilidad de la perversión como desajuste de la normalidad. En el caso de Balthus, esta subversión constituye la perversión de los mundos imaginarios y las pesadillas»⁵⁹. Conociendo el gusto del artista por ver y mostrar, esta sobre-determinación de la imagen es la que seguramente provoca la fascinación del cuadro, que no se atenúa tras ochenta años de su creación.

⁵⁷ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 284.

El autor considera que la reacción de Balthus, o la búsqueda del ámbito donde paliar su sentimiento de venganza contra el mundo –tal y como lo desarrolla el personaje de Sade, Saint-Fond, citado por su hermano– es para él la ocasión de redefinir las nociones habituales del bien y el mal. Identificando su vida con el rol de víctima, Balthus quería su revancha. El recuerdo de una infancia feliz, anterior a la Primera Guerra Mundial, convivía en él con la separación de sus padres, y el traumático exilio que reduce a la familia a situaciones extremas. A las dificultades económicas que comprometieron su subsistencia y a la marginación social, se sumó el fracaso amoroso. Si las dos mujeres de su vida –su madre y Antoinette– lo habían desplazado por otros hombres, Balthus extrajo del sufrimiento la alquimia de la que cebar su ascensión. En 1934, con su primera exposición en París, el pintor decide mostrarse y hacerse notar por los demás a partir del escándalo: algunos lo atacaron, otros lo alabaron, pero pocos se callaron; con veintiséis años Balthus consigue que se especule sobre él y su obra, algo que nunca ya nadie dejó de hacer.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 142-144.

La Fênetre [La ventana, 1933], que lleva por subtítulo «*La peur des fântomes*»⁶⁰ es, a diferencia de *La Leçon de guitare*, una obra hecha para una segunda mirada. Le falta, en cierta medida, esa fuerza de seducción que emana de las demás telas presentadas en 1934, y tal vez por ello no sea una de las obras más admiradas y conocidas de Balthus. Además, el cuadro que hoy contemplamos presenta un aspecto muy distinto al que observaron antaño. Era, ante todo, una imagen más decente; en el cuadro original la chica no mostraba el pecho, y la expresión de su rostro era menos angustiada, como se aprecia en una fotografía en blanco y negro tomada en la época de su ejecución.

«Una tela de gran formato, representa una muchacha sentada en el borde de mi ventana con una vista de las casas del patio. Hace un gesto de espanto como si la sorprendiera la llegada de algún peligro horrible. El peligro espantoso, para mí, era el de caer en lo ilustrativo –pero no es el caso [...] La joven viste un traje extravagante e intemporal, y el personaje en sí contrasta de manera muy extraña con el ambiente tan banal aunque, por la misma virtud de este contraste, adquiere un lado insólito y bastante angustioso. El conjunto es bastante curioso, la atmósfera, posiblemente, sea la de un relato de Sade»⁶¹.



Fig.140. Balthus
La ventana, 1933 (modificado antes de 1962)
óleo sobre tela



Fig.141. Balthus
La ventana, 1933 (primera versión)
fotografía

⁶⁰ Balthus añade el subtítulo a *La Fênetre* cuando se publica el catálogo razonado de su obra: Monnier, Virginie y Clair, Jean, *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, Paris: Gallimard, 1999.

⁶¹ Carta de Balthus a Erich Klossowski, n° 41, 31 de agosto 1933, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 116.

En esta carta dirigida a su padre, Balthus le describe la tela: una muchacha sentada en el borde de la ventana exhibe un gesto de terror como si estuviera en situación de peligro; un peligro que es también metáfora del temor de Balthus de «caer en el vacío de lo ilustrativo». El modo elegante en el que la joven está vestida refuerza la extrañeza en la exposición de su carne, y la inconveniencia de su postura adosada a una ventana. Levanta la mano derecha con un gesto enloquecido, ante un posible atacante –invisible pero imaginable– que algunos especialistas identifican con el mismo pintor. Sea o no cierto, la joven de *La Fênetre* es, sin lugar a dudas, una víctima de alguien.

A principios de los años sesenta, Balthus retocó el cuadro muy visiblemente, abriendo el corsé de la chica y cambiando los rasgos de su cara, en favor de una mímica más ambigua. Se desconocen las causas por las que el pintor decidió modificar esta obra, aunque puede especularse sobre el hecho que el cambio ejercido lo acerca al contexto de su primera exposición. *La Fênetre* fue concebida en los años treinta como la complementaria de *Alice dans le miroir*, y en 1934 se presentaron de lado. Mientras que Alice se nos muestra indiferente en su escandalosa desnudez, la joven de la ventana reacciona con pánico a un vis a vis invisible. Dos años más tarde, Balthus pintaría otra mujer en la ventana, *Lady Abdy* (1935), aunque aquí parece que la protagonista quiera arrojarse por su propia voluntad. Lady Abdy se muestra más demoníaca que aterrorizada, pero como la chica de *La Fênetre*, aparenta actuar de ese modo, forzada por un agente invisible. En estas telas, el pintor está presente implícitamente, y actúa como un agresor invisible, mientras estaría explícitamente ausente de *Alice*, cuyo único testigo es el espejo.

Podemos imaginar como en la pequeña galería Pierre, la colocación de ambos cuadros juntos tuviera a cuanto menos un efecto opresivo, tanto más desconcertante, si comparamos las analogías en los rasgos de la chica de *La Fênetre* y de la niña en *La Leçon de guitare*. Porque también *La Fênetre* presenta «la atmósfera de un cuento de Sade», como le explica Balthus a su padre; dos cuadros de transgresiones sancionadas, cuyos gestos y posturas dramáticos son el resultado de calculados juegos mentales o un sadismo cuidadosamente pensado. Al igual que en *La Toilette de Cathy*, Balthus transforma los pechos femeninos en objetos agresivos puntiagudos, que ofrecen poco parecido con eventuales modelos del natural, y explicitan la sexualidad y la impudicia de esta serie de obras de juventud. El pecho desnudo también crea una relación de sonoridad entre las jóvenes de *La Fênetre* y *Alice dans le miroir*, impregnadas de una actitud pasivo-agresiva, y la asociación de ideas que se establece en ambas telas se relaciona al mismo erotismo batailliano al que estaba dedicado *La Leçon*.

Para Sabine Rewald, en *La Fênetre* Balthus intentó suscitar la expresión física de miedo en el rostro de la modelo Elsa Henriquez, simulando un ataque real⁶². Raphaël Aubert hipotiza, en la misma línea de Rewald, que este cuadro representaría con suma evidencia una escena de agresión sexual. Balthus colocaría al espectador, no sólo en una posición de *voyeur*, sino casi

⁶² Sabine Rewald sostiene que Balthus organizó una puesta en escena para provocar en la muchacha la expresión de susto que advertimos en la primera versión del cuadro: cuando Elsa, la modelo de quince años, llamó a la puerta de su estudio, el pintor la habría agredido vestido con su uniforme militar y con una espada en la mano, fingiendo querer abrirla la camisa. Por eso, en la primera versión del cuadro parece como si la chica estuviera decidida a dejarse caer por la ventana, poniendo en peligro su propia vida. En la conversación de Rewald con Elsa Henriquez, acaecida en 1982, ella insistió en que no posó con la camisa abierta. Cfr. Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 69; *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 12.

de agresor, pues el mero hecho de mirar el cuadro nos implica en él: «En el instante en el que nos confrontamos con este drama, tiene lugar un enfrentamiento durante el cual el corsé de la chica se abre, provocando el movimiento de retroceso de la joven que busca en vano de escapar de su atacante»⁶³. Aubert también considera que tanto pictóricamente –la atmósfera que deriva de la escena– como temáticamente –la ilustración de una perversión sexual– *La Fênetre* pertenecería al mismo registro de *La Leçon de guitare*. Se trata del despliegue de un mismo mundo, donde se entremezclan la crueldad y el erotismo, y como espectadores, nos sentimos, a la vez, culpables y diabólicos. Como siempre, Balthus impone la ambigüedad en el espectador y hace que se pierda en conjeturas, reduciéndolo a la confusión. Por ejemplo, no sabemos por qué Balthus pintó las mejillas coloradas a la modelo de la *La Fênetre*, pero esta señal ilegible se relaciona con la expresión de la niña en *La Leçon* –nos preguntamos si en su rostro hay placer o dolor– y con sus rodillas enrojecidas. Al mismo tiempo, los miembros sólidos y la torsión tangible de las caderas, dan al cuerpo de la muchacha en la ventana la fuerza de la hipotética profesora de música.

En su descripción de la imagen, Balthus concede mucha importancia al vestido que lleva la chica, por ser un detalle «fantástico e intemporal» que aporta extrañeza al cuadro; el accesorio más destacable es la gran diadema roja con volantes que ejerce de aureola, como si la víctima fuera una santa. Según Nicholas Fox Weber, este objeto, junto a los zapatos, reforzaría el concepto de seducción y coquetería, y se colocaría en la línea de accesorios que lucen los personajes femeninos de Manet, como la flor en los cabellos de *Olympia*. Ciertamente, en *La Fênetre* Balthus se ha concentrado más en la modelo que en los detalles del decorado, aunque técnicamente sea un cuadro muy elaborado, con una paleta limitada de beige-amarillo, terracota y verdes oscuros. La vista desde la ventana de su estudio, en la rue de Fürstenberg, es un panorama parisino y, a la vez, una secuencia rítmica, dinámica y compleja. Como en *La Rue*, Balthus ha delineado la arquitectura con gran exactitud, y los colores evocan el tono real del ladrillo; los canalones, las chimeneas y los tragaluces aparecen con gran nitidez, bajo una luz fresca, y los ventanales abiertos y la cortina participan en la articulación de los volúmenes. Al contemplar el cuadro, lo que de repente destaca es su precisión y exactitud, mezcladas con una sobriedad extraña, que Balthus utiliza para dar a su discurso de lo erótico, un carácter de intimidad sorprendente.

En sus estudios, Fox Weber propone comparar *La Fênetre* con el cuadro de Picasso, *L'artiste et son modèle* [El artista y su modelo, 1934]⁶⁴, pues también la mujer de Picasso aparece con el seno desnudo y un collar de perlas, reclinada hacia atrás con un gesto violento. Aunque el tema es similar, Picasso usa un vocabulario pictórico –unos colores estridentes que siguen las tendencias de la época– que otorga a la escena una impresión de irrealidad; Balthus, en cambio, con sus colores tierra, articula la escena de manera realista. En Picasso, el acto de dominación de la chica no sería tan perturbador como en Balthus; la abstracción picassiana, a través de las formas cubistas y los colores expresivos, esconde la inmediatez psicológica y pone al espectador en una posición de reserva. La técnica de Balthus, al contrario, hace que la confrontación entre el artista y la modelo sea también la nuestra: «La joven de *La Fênetre* posee la mirada de Medusa. Podemos imaginar cómo mira al pintor mientras éste blande un

⁶³ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 49.

También está de acuerdo con esta teoría Nicholas Fox Weber, quien afirma que el espectador de *La Fênetre* se encuentra en el rol del asaltante (Véase Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 298).

⁶⁴ Véase Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, pp. 305-306.

cuchillo en lugar de un pincel [...] Balthus nos muestra el acto pictórico como un medio para crear terror [...] El arte es una lucha de poder, un proceso de metamorfosis personal, un medio para dominar la situación y provocar lo establecido. Como la profesora de *La Leçon de guitare*, un artista se debe a la emoción y a la intimidación»⁶⁵.



Fig.142. Edouard Manet
Olympia, 1863, óleo sobre tela



Fig.143. Pablo Picasso
El artista y su modelo, 1934, óleo sobre tela



Fig.144. David Hamilton, *Homage to Balthus*, 1987, fotografía ©David Hamilton

⁶⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 298.

5.4. Balthus y Antonin Artaud: el arte de la crueldad

«Balthus: al mirar simplemente sus imágenes, reconocemos los signos constantes de la violencia que esta pintura se inflige a sí misma y a las cosas, sentimos la extraña inquietud que esta violencia engendra, nos encontramos presos en una suspensión del tiempo que lo arranca todo de la vida y del mundo»

– Marc Le Bot⁶⁶

De la obra erótica *La Leçon de guitare* emana una mezcla de crueldad y serenidad, de extrañeza y gravedad, cuya carga perversa y estatuto de arcano se mantienen hasta hoy invariados. Tras analizar los comentarios críticos que los especialistas le han dedicado, es necesario revisar las fuentes intelectuales que pudieron haber nutrido la obra, y que demostrarán a un Balthus mucho más permeable a las influencias del momento de lo que él nunca admitiera. El juego escabroso –que llega hasta la violencia– y el erotismo que irradia del grupo de obras de 1934 –de una sexualidad que se expresa en escenas de constricción o de seducción entre un adulto y una adolescente– se inscriben en el contexto específico de los primeros años treinta, donde la literatura y las artes se vieron atravesadas por una corriente sadiana. Asimismo, y aunque Balthus no es surrealista, sí participa de un “espíritu del tiempo” cuya esencia se manifiesta en las páginas de la revista *Minotaure*, donde el pintor publica algunas de sus telas.



Fig.145. Paul Éluard, *Niñas desnudas*
fotografía publicada en *Minotaure*, nº 7
junio de 1935

En el número 7 de esta revista se editaron fotografías de la colección personal de Paul Éluard, donde las imágenes de unas niñas desnudas se acompañaban de unos textos del poeta, casi como didascalías a las muchachas pintadas por Balthus⁶⁷. En el número 1, aparecieron en portada los *Massacres* (1932-1933) de André Masson, cuyos personajes viriles agreden con un puñal a una mujer, y con ello nos evocan telas balthusianas como *La Fênetre* y *La Victime*. Pierre Jean Jouve, el primero en analizar la obra *Massacres*, escribe: «La diversidad de estos acoplamientos de muerte, el furor y la sobriedad, la economía, la brutalidad transformada en rito, tales son las primeras

evidencias; la calma en la que se inmiscuye la obra entera es la otra evidencia que sigue inmediatamente»⁶⁸. Jouve concluye su análisis –y muy posiblemente, además de en Masson, pensaría en su amigo Balthus– con esta sentencia: «Si el arte puede trascender hasta el instinto asesino, significa que su potencia es verdaderamente extraordinaria»⁶⁹.

⁶⁶ Le Bot, Marc, “À seulement regarder les images”, *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 299.

⁶⁷ Éluard, Paul, “Appliqué”, en *Minotaure* (París), nº 7, junio de 1935.

⁶⁸ Jouve, Pierre Jean, *André Masson* (1940), citado en Clair, Jean, *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 21.

⁶⁹ Idem., p. 21.

En el ensayo titulado «*Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del Passaggio*»⁷⁰, Jean Clair hace hincapié en esta violencia del arte que se alimenta con los sucesos de crónica policial de la época. Como por ejemplo, el crimen de las hermanas Papin en 1933, que ofrece a Jacques Lacan la oportunidad de realizar su primer estudio sobre el «delito paranoico» –publicado en *Minotaure*, en los nº3-4 de diciembre de 1933– y que le valió un gran reconocimiento. Uno de los colaboradores asiduos de la revista y biógrafo del Marqués de Sade, Maurice Heine, también publica un estudio sobre los orígenes de la novela negra inglesa –los *Gothic Tales*– sin olvidar naturalmente *L'Histoire de Juliette* del Marqués de Sade, ilustrada con viñetas y grabados terroríficos, que en ese momento solían acompañar este tipo de historias. Con el objetivo de «explorar ese clima de misterio y violencia de los que pueden nacer nuevas etapas»⁷¹, las poses y actitudes de esas jóvenes aterrorizadas, trastornadas y lanzadas al vacío, serán retomadas por Balthus en *La Fênetre*, cuyo título verdadero, *La peur des fantômes* (El miedo a los fantasmas), es de ascendencia claramente surrealista.



Fig.146. Incisiones para la *Histoire de Juliette* del Marqués de Sade, 1707-1835

En el número 5, Tériade observa como uno de los rasgos comunes de la pintura de la época es «la búsqueda apasionada del movimiento en la expresión plástica, donde todo es movimiento, ondulación, vórtice y delirio de los ritmos para evocar el tiempo»⁷². A su artículo se añadieron cuadros de Joan Miró, Max Ernst y *La Toilette de Cathy* de Balthus. Más tarde, en diciembre de 1936, Maurice Raynal publicará en *Minotaure*, «*Réalité et mythologie des Cranach*» sobre el aspecto sádico en la obra de Lucas Cranach. Aunque una fuente mucho más cercana a Balthus es, como vimos anteriormente, su hermano Pierre Klossowski, que en 1933 dedica a Sade su primer ensayo, publicado en la «Revista francesa de psicoanálisis». A todo ello se uniría *La Sang d'un poète* (1932), la primera película de Jean Cocteau, que seguramente Balthus conocía, y cuya escena en el Hôtel des Folies-Dramatique –donde una niña vestida de saltimbanqui es castigada por una institutriz en la habitación nº2– preanuncia la atmósfera de *La Leçon de guitare*. La afinidad de pensamiento e intereses entre el joven pintor y todo aquello que ocupa a los surrealistas en aquel momento, aparece en todo caso como suficientemente importante para André Breton, quien manifiesta su curiosidad por Balthus.

⁷⁰ Clair, Jean, “Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del Passaggio”, en *Balthus* (Venecia), *Op.Cit.*, pp. 21-25.

⁷¹ Heine, Maurice, “Promenade à travers le Roman noir”, en *Minotaure* (París), nº 5, mayo de 1935.

⁷² Tériade, “Aspects actuels de l'expression plastique”, en *Minotaure* (París), nº 5, mayo de 1935.

A finales de 1937, y mientras en Europa cala la sombra del exterminio, se afirma un nuevo movimiento pictórico en París, el *Art Cruel*, cuyo arte se expone en la Galería Billiet-Vorms, con un prefacio de Jean Cassou. Además de André Masson y Pablo Picasso –que presentan sus *Massacres* y *Minotaures*– se muestran obras de una fuerte crueldad, y de artistas como Francis Grüber y Suzanne Roger. El mismo Giacometti se acerca a esta corriente cruel, que determina la aparición de los mecanicismos sádicos de la *Main prise* (1932), o de *Pointe a l'œil* (1931-1932). Comparadas con estas iconografías excesivas, las víctimas de Balthus son mucho más contenidas; en ellas no hay sangre, ni gritos ni convulsiones, pero sí esa “calma” ya detectable en *Las Massacres* de André Masson. Ciertamente, y como señala Jean Clair, les acomuna un malestar que marca la representación de esas pequeñas heroínas atemorizadas, hipnotizadas y en catalepsia, y en ellas se respira como un “olor de cripta”, perfectamente individuado por Antonin Artaud: «*Je ne sais pas pourquoi la peinture de Balthus sent ainsi la peste, la tempête, les épidémies. Mais elle ramène au jour quelque chose d'une époque électrique de l'histoire, un de ces points où le drame se noue*»⁷³.

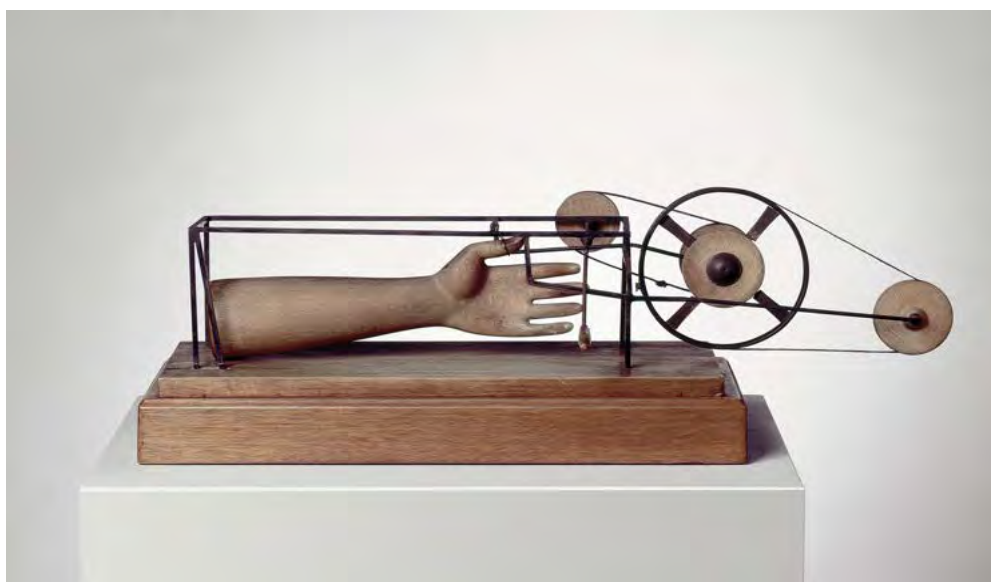


Fig.147. Alberto Giacometti, *Main prise*, 1932, madera y metal

En el prefacio de *El teatro y su doble* (1938), donde expone los principios del «Teatro de la crueldad», Artaud hace referencia al malestar de su época, expresando su preocupación por la civilización y la cultura, en las que detecta una profunda escisión⁷⁴. Artaud, que se acercó al

⁷³ Artaud, Antonin, “Balthus” (1947), en *Art Press* (París), n° 39, julio-agosto 1980, p. 4 [reproducido en *Balthus* Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 47].

⁷⁴ Artaud protesta contra la limitación que se impone a la idea de la cultura y contra la idea de una cultura separada de la vida: «Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte [...] La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación [...] Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde nuestro espíritu no encuentra sino vacío [...] Cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse por esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que

movimiento surrealista de manera natural, por su defensa de una conciencia más sutil, imaginativa y rebelde, pronto descubrió que las fórmulas surrealistas eran para él otro modo de confinamiento. Abandonó la hermandad surrealista en 1926 –cuando la mayoría estaba a punto de ingresar en el partido comunista francés– y demostró un encendido rechazo por el grupo, como lo haría también Balthus. Cuando Susan Sontag escribió sobre Artaud, recordaba como, a pesar de todo, su gusto era surrealista, y así siguió siéndolo; su desdén al realismo como colección de trivialidades burguesas era surrealista, como también su entusiasmo por el arte de los locos, lo oriental, y por todo lo que fuera extremo y fantástico⁷⁵. Sontag apunta que, a diferencia del programa simplemente «estético» surrealista, Artaud otorga al arte un valor autónomo, y exige que éste se justifique según «las normas de la seriedad moral»; la insistencia de Artaud en la «seriedad del teatro» –esa misma seriedad que Balthus reclamaba para el erotismo en su pintura– marca su ruptura con los surrealistas, quienes consideraron el arte y su misión “terapéutica” y “revolucionaria” con bastante menos precisión⁷⁶.

Cuando Artaud relata los principios de un «Teatro de la crueldad», la crueldad en la obra de arte no sólo tiene una función directamente moral, sino también cognoscitiva. La función que Artaud concede al teatro (y al arte), es la de cerrar la escisión entre cuerpo y lenguaje; la violencia sensorial puede ser inteligencia encarnada o un todo orgánico de sentimiento, sensación física y capacidad para atribuir significado. De acuerdo con el criterio moralista de Artaud sobre el conocimiento, una imagen resultaría verdadera hasta el punto en que es violenta. A través de la crueldad, la representación escénica se convierte en un acto mágico, y por la misma violencia, es capaz de responder a la crueldad del mundo. Al desdenar toda visión objetiva del arte, que considere las obras como meros objetos –de contemplación, distracción, seducción– Artaud asimila todo arte a una representación dramática; en su poética, arte y pensamiento son una acción, una «pasión del espíritu», que para ser auténtica debe ser brutal, sufrida y cargada de emociones extremas.

Gracias a los efusivos textos que Artaud redactó sobre Balthus, podemos suponer cuánto le gustaron las imágenes de Elsa lanzándose por la ventana, la tirana Cathy en el tocador, el desnudo de Alicia con los ojos en blanco, y la administración del castigo en *La Leçon de guitare*. El escritor encontró en la obra balthusiana similitudes con sus propias investigaciones formales sobre la crueldad, y en el artista, a su doble: «*Balthus a quelque chose de plus que la peinture à dire, et que ce quelque chose, par dessus sa peinture si terriblement stricte, rigide, volontaire, fidèle, exacte, scrupuleuse, méticuleuse, et honnête, pue la tombe, les catastrophes l'obituaire, l'antique ossuaire, le cercueil*»⁷⁷. Una obra como *La Leçon de guitare* –que proyecta reminiscencias con los primitivos del siglo XV– no se limitaría a incorporarse a la

nos detenemos en las formas». Véase Artaud, Antonin, “El teatro y la cultura” en *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001, pp. 9-16.

⁷⁵ Sontag, Susan, “Una aproximación a Artaud” en *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, 2007, p. 36.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

Según Sontag: «Los surrealistas, cuyos impulsos moralizantes eran bastante menos intransigentes que los de Artaud, y que no atribuían ningún carácter de urgencia moral a la creación artística, no estaban interesados en delimitar un arte único [...] La mayor audacia y autoridad de Artaud como esteta provienen parcialmente de la práctica de varias artes, pero se negó, como los surrealistas, a dejarse inhibir por la separación del arte en diferentes disciplinas [...] En Artaud, sus actividades, por muy dispersas que puedan haber sido, siempre reflejan la búsqueda de una forma total de arte en la que se mezclan las demás, como el arte mismo se mezclará con la vida».

⁷⁷ Artaud, Antonin, “Balthus”, *Op.Cit.*, p. 47.

conciencia subversiva de Artaud —«*les instincts féroces mis à nu*»⁷⁸— sino que además presentaría inquietantes analogías con el Artaud pintor, y en particular con su *tableau vivant* más célebre, que decoraba la portada de *Moine raconté par Antonin Artaud* (1931)⁷⁹. Este libro, que la crítica literaria ha definido como su manifiesto de la crueldad, nos ayuda a notar las investigaciones de Balthus en ese mismo terreno: la construcción piramidal de la Piedad, la idea de enclaustramiento, la niña desmayada y sin sangre a la merced de su depredadora, la relación ambigua entre las dos mujeres, el sadismo, etc...La cabeza y el brazo de la joven víctima recuerdan en ambos artistas al *Marat* de David, justificando así la fórmula de Artaud: «Balthus emplea la técnica de la época de David al servicio de una inspiración violenta y moderna»⁸⁰. Las similitudes con la puesta en escena fotográfica van más allá de las simples coincidencias formales; la niña de Balthus se superpone exactamente a la joven Antonia que aparece en la novela, mientras que la profesora de música es la doble de Matilda, la falsa virgen o *madonna* satánica de Artaud: «*Son habit entr'ouvert laissait voir sa poitrine à demi nue [...] L'œil du prior se promena avec une avidité insatiable sur le globe charmant*»⁸¹.



Fig. 148. Portada de *Moine raconté par Antonin Artaud*, 1931
París, ediciones Denöel et Seel



Fig. 149. Jacques-Louis David
La muerte de Marat, 1793
óleo sobre tela

⁷⁸ Carta de Balthus a Antoinette, n° 120, 3 de diciembre de 1934, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op. Cit.*, p. 292.

⁷⁹ M.G. Lewis, *Le Moine, raconté par Antonin Artaud*, fue una adaptación y reescritura hecha por Antonin Artaud de la obra de Matthew Gregory Lewis, uno de los fundadores de la novela negra y satánica. Fue publicada en París en 1931, por la editorial Denöel et Steel. Esta correspondencia entre obras ha sido analizada por Dominique Radrizzani en “Notes sur l’innocence et la cruauté chez Balthus”, en *Balthus. 100 anniversaire* [catálogo de la exposición], Fundación Pierre Giannada, Martigny, 2008, p. 25.

⁸⁰ Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la galerie Pierre”, en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 248, mayo de 1934 [reproducido en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 41].

⁸¹ Artaud, Antonin, *M.G. Lewis, Le Moine, raconté par Antonin Artaud*, citado en Radrizzani, Dominique, “Notes sur l’innocence et la cruauté chez Balthus”, *Balthus. 100 anniversaire* [catálogo de la exposición], Fundación Pierre Gianadda, Martigny, 2008, p. 25.

También en la *Leçon de guitare* se asocian inexorablemente satisfacción y punición, placer y dolor; la profesora introduce la infante al placer mientras la tiene en su regazo. Sigmund Freud da pistas de ello cuando habla de «sueños de punición»: «Si se tiene en cuenta el justificado supuesto de la existencia en el yo de una instancia especial de crítica y observación de sí (el ideal del yo, el censor, la conciencia moral), también a estos sueños de punición debería subsumírseles en la teoría del cumplimiento de deseo, pues figurarían el cumplimiento de un deseo proveniente de esa instancia crítica»⁸². Balthus introduce la misma culpabilidad en la obra. La problemática en el espectador del cuadro la engendra, literalmente, esa *mise en lumière* de lo que se juega en la escena; lo que nos atrapa en *La Leçon* es esa luz blanca, sin sombra, como del día, que engloba la tela, y que subralla aún más la crueldad sexual expuesta a la mirada del espectador. La irrealidad del drama que se libera del cuadro –que nos hace juzgar la escena como si fuera una aparición– y, a la vez, la extraordinaria precisión de lo que se nos da a ver, acreditan la realidad misma de *La Leçon de guitare* e incluso la evidencian. Porque nadie había visto antes un cuadro de este tipo, y por esa energía que aporta un saber anterior a lo que se haya podido racionalizar al verla, podemos identificar esta obra balthusiana como una auténtica escena primitiva:

«La Leçon de guitare, è senz'altro un'occhiata gettata sul mistero di una scena primitiva, ma questa iniziazione, questa rivelazione, questa indiscrezione sono anche l'atto di forza che permette al suo autore, in un'epoca, come scriveva Jouve, di anarchia estetica, di disordine e facilità, d'istaurare nuovamente la pittura e il suo stato primario. Il quadro mira al riconoscimento di una scena primitiva, che in realtà è la sua specifica scena in quanto progetto creativo. Come l'amore, secondo Rimbaud, dev'essere reinventato –ma Eros, selvaggio e irriducibile, non inventa mai che se stesso– così la pittura non fa mai altro che tentare di rivedere con la più grande precisione possibile quello che aveva già mostrato una volta per tutte ai suoi lontani esordi, quand'era ancora scongiuro, manifestazione di un potere magico, sessuale e pratico»⁸³.

La paradoja de la escena primitiva freudiana –o el niño que de forma inesperada es testigo del acoplamiento de los padres, descubriendo algo que no puede conocer aún– si trasladada a la tela balthusiana, la convierte a cuanto menos en una obra sorprendente. El momento de terror y sospecha de un acto de violencia se inscriben en el contexto de la imagen, y este síntoma se sostiene paradójicamente en la brecha que se abre entre la forma y el contenido, entre las figuras parecidas a las marionetas de los cuentos infantiles y el acto sexual, atestado por un potente tabú.

Aunque Balthus argumentara repetidamente que su obra pictórica no evocaba ni exploraba en ningún caso el inconsciente, la verdad es que ésta atestigua como él y Artaud se mueven en el mismo ámbito de lo onírico. Los cuadros perturbadores de los años treinta poseen esa cualidad expresiva e idealmente despojada de toda culpabilidad –asimilable a los sueños– que fue tan celebrada por Artaud: «Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños,

⁸² Freud, Sigmund, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu 2001, p. 5.

⁸³ Clair, Jean, *Le metamorfosi d'Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999, p. 57.

creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se proyecta con la violencia precisa»⁸⁴. Artaud sentía que las imágenes oníricas eran la prueba de una violencia inherente a la especie humana, y para él se trataba de zambullir al público «en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror»⁸⁵.

Los escritos de Antonin Artaud sobre el teatro evocan el *sorpasso* de las representaciones habituales: «El teatro de la crueldad trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares»⁸⁶. Si los signos representan la vida, el arte debe revelar la vida como ésta es verdaderamente: imbuida de una violencia inherente, de juegos de poder y devorada por el deseo de seducir.

Balthus pintaría con estos medios, adoptando un escepticismo hacia las palabras que buscan definir una imagen; tratar intelectualmente el arte implicaría para Artaud tan solo rozar la experiencia real. El dramaturgo sitúa la obra erótica de Balthus cerca de su proyecto, pues examina las emociones de la violencia con un espejo de aumento, es decir, quedándose próxima a lo mítico y lo pagano. Balthus es un artista dotado, capaz de erradicar «la ruptura entre los signos y las palabras, ideas y signos que representan la confusión de nuestros tiempos»⁸⁷, y que no se deja corromper por el pensamiento abstracto, por el que la mayoría de sus contemporáneos han fracasado. En su poderosa conexión simbólica, Balthus y Artaud estuvieron unidos por un propósito feroz con el que buscaron hacer más intensa la experiencia humana: «Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina»⁸⁸.

En el primer manifiesto sobre «El teatro y la crueldad», Artaud ya define cual es el motor de sus investigaciones: «El teatro solo podrá ser nuevamente él mismo, ser un medio de auténtica ilusión cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, su sentido utópico de la vida y de las cosas, y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior»⁸⁹. Sus palabras serían perfectamente aptas para describir *La Leçon de guitare*, *La Fênetre*, *Lady Abdy* y *La Rue*, así como también para una obra posterior como *La Chambre* (1952-1954). La razón de ello reside en que Balthus, ante todo, es un pintor de *trompe-l'œil*, o un pintor que usa el engaño y antepone trampas. Balthus engaña al espectador confiado, y a quien crea ver

⁸⁴ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, *Op.Cit.*, pp. 96-97.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹ *Idem.*, p. 104.

en sus telas cuadros figurativos, cuando estos son a la vez realistas y antirrealistas. Frente al cuadro figurativo, que reproduce el decorado y lo encierra en los límites de la tela, Balthus pintaría cuadros abiertos al espacio exterior: «*C'est le trompe-l'œil qui n'est pas dans la toile mais dans la toile plus le décor où on la met*»⁹⁰. La figura paradójica del *trompe-l'œil* es la que enlaza, según Artaud, el exterior y el interior del cuadro: «*Aucune toile ne peut être jugée en elle-même* –y no tiene valor «*qu'en fonction du sens où on la met*»⁹¹. Esto significaría que ya no se trata más del sentido que le da el espectador –un receptáculo inmóvil que confiere su significado a la tela como en el dispositivo de la perspectiva clásica– sino que ante imágenes como las de Balthus, el sentido del cuadro (interpretación y dirección), tiene que ver con movimientos de espacio y cambios de forma, del exterior al interior.



Fig.150. Antonin Artaud
La Mort et l'homme, 1946
grafito y tiza de color sobre papel

Sabemos que el trampantojo no engaña a nadie, pues pertenece más al orden del simulacro que al de la representación; es una “mímesis en exceso”, incluso una alucinación, que no se remite a nada más que a sí mismo. En la pintura de Balthus lo que estaría en juego sería mucho más sutil que una simple técnica de trampantojo. La especialista en Artaud, Evelyne Grossman, hace referencia a un comentario que él mismo hizo en 1946, acerca de un dibujo suyo –*La Mort et l'homme*– donde hablaba de un «*décollement de la rétine*» –o un “desprendimiento de retina”– en aquel que mira: «*Je voudrais en le regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d'un décollement de la rétine que j'aie eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil*»⁹². Grossman considera que en la pintura de Balthus se trataría del mismo caso, es decir, de una pintura de trampantojo que en sí misma es un “desprendimiento” de lo real.

En 1931, Artaud le escribía a Paulhan que fueron los primitivos italianos quienes realmente conocieron los secretos mágicos de las formas, y la vibración de la materia pintada; una tradición de la pintura que se perdió en el Renacimiento, y por culpa de artistas como Tiziano, Rubens, Veronese y Rembrandt, «*et autres façonniers émérites et artisans d'un plâtras où se joue seulement l'épiderme de la lumière, des formes et des significations*»⁹³. En el artículo sobre Balthus que Artaud publica en México, retomará esta misma idea: por un lado, están los pintores como Leonardo da Vinci, Tiziano o Miguel Ángel, que escogieron el formalismo de las apariencias «epidérmicas», y por el otro, el primitivismo hierático y sacro de Cimabue, Giotto o Fra Angelico, quienes plasmaron en la tela el secreto de una pintura viva, arraigada a la «Energética del Universo», y de la que Balthus es un claro heredero.

«C'est à cette tradition ésotérique et magique que revient un peintre comme Balthus. Le surréalisme lui a servi à clarifier les formes et, sous la convention fixée de ces formes, il lui a permis de découvrir

⁹⁰ Artaud, Antonin, “Exposition Balthus à la galerie Pierre”, *Op.Cit.*, p. 41.

⁹¹ Artaud, Antonin, “Balthus”, *Op.Cit.*, p. 47.

⁹² Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: Ed. de Minuit, 2004, p. 28.

⁹³ *Ibid.*, pp. 28-29.

dans l'inconscient de l'homme la vie bruissante des forces nues de l'Univers. La peinture d'avant la Renaissance avait une forme et elle avait une chiffre [...] Il y a dans leurs représentations une espèce d'ésotérisme, une manière d'enchantement, et par ses lignes la figure de l'homme se fait le signe fixe et le transparent tamis d'une magie»⁹⁴.

Haciéndose intérprete de Balthus, Artaud reencuentra las cuestiones a las que siempre ha buscado respuesta: ¿cómo hacer vibrar el signo?, ¿cómo animar el trazo?, ¿cómo inventar formas vivas, plásticas y plurales?, ¿cómo fijar sobre la tela una figura humana que no sea una figura inerte, sino una figura de la representación de sí mismo, y a la vez del otro, sin perder la identidad? La respuesta de Artaud a todo ello es aplicando a la imagen y a la escritura ese principio pictórico que definía el gesto esencial de Balthus: el *trompe-l'œil*, o la inversión del sentido que damos a la tela. Con este método, y por consiguiente, «imagen» podrá leerse como «magia»; por supuesto no se trata de un simple dualismo imagen/magia, sino que los términos, lejos de oponerse, se contaminan y se entrelazan. La magia para Artaud es ante todo una fuerza, una «comunicación constante entre el interior y el exterior, del acto al pensamiento, de la cosa a la palabra, de la materia al espíritu»⁹⁵. Balthus habría reencontrado las fuerzas para hacer “vibrar” la imagen, abandonando la forma inerte, la forma-efigie en la que se basa generalmente el arte occidental. Lejos de las exégesis esotéricas y de los comentarios alquímicos, que a menudo obstruyen la interpretación de Artaud, hace falta entender como su elogio de la magia es precisamente una lucha contra la imagen como parálisis de la forma.

La obra literaria de Artaud deshace las nociones mismas de imagen, metáfora y forma. El escritor quiere hacerse con un «pensamiento vivo», elaborar un «lenguaje-cuerpo», que no separe más el espíritu de la materia, ni la idea de la representación. Evelyne Grossman define su objetivo a partir del término «*discorps*»⁹⁶; un “cuerpo como discurso”, no lineal sino pictográfico y escenográfico, que convierta *de facto* caducos los debates que oponen representación figurativa y abstracción, formas académicas y experimentales. Un lenguaje suspendido entre la mirada y la voz, la escritura y el dibujo, que invente correlaciones tensas y vínculos paradójicos. La crueldad sería uno de los nombres de este lazo que a la vez úne y separa, de este gesto que corta y sutura, y que abriendo intersticios los ata a distancia, en un movimiento infinito. Artaud se inclinaba a pensar en la crueldad como signo de una necesidad metafísica, de una reconciliación con lo Real que había sido ocultada; el sueño de una armonía recobrada, cuya expresión primera fue el deseo de reconciliar naturaleza y cultura⁹⁷. En pocas palabras, la crueldad sería un «movimiento del espíritu» –sin sadismo ni sangre– que encarnaría una «fuerza viviente paradójica», capaz de subvertir la inmovilidad de las formas: «Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida» –le escribirá Artaud a Jean Paulhan, en 1932– pues filosóficamente hablando, y desde el punto de vista del espíritu, también significa rigor, aplicación, decisión implacable, y una determinación irreversible y absoluta»⁹⁸.

⁹⁴ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, *Op.Cit.*, pp. 42-44.

⁹⁵ Grossman, Evelyne, *Op.Cit.*, pp. 29-30.

⁹⁶ Para un aprofundimiento en el concepto de *discorps* en Antonin Artaud, véase el ensayo de Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, París: Nathan, 1996, pp. 52-61.

⁹⁷ Señalamos un estudio muy interesante por incisivo sobre el concepto y la temática de la crueldad desde un punto de vista filosófico y antropológico: Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Madrid: Siglo XXI, 1996.

⁹⁸ Artaud, Antonin, “Cartas sobre la crueldad”, en *El teatro y su doble*, *Op.Cit.*, pp. 115-116.

Según la especialista Evelyne Grossman, si Artaud se interesa de inmediato a los cuadros de Balthus, es porque identifica en él a un pintor de la «desfiguración»⁹⁹. Y la desfiguración no sería otra cosa que una fuerza desestabilizadora que afecta a la figura, que agita sus contornos estratificados y la devuelve a lo Real. En su lucha contra todas las concepciones jerárquicas o simplemente dualistas de la conciencia, Artaud no concibe formas que no estén abiertas a las fuerzas que las atraviesan, a los movimientos contradictorios que las deforman; con la desfiguración se pone a la forma en movimiento, se le imprime una rotación y se la agita de su inmovilidad. El *leitmotiv* es el mismo que se trate de teatro, de pintura o de poesía: «Restituir a las formas estáticas del arte, formas de expresión vivas y desafiantes»¹⁰⁰.

Sobre esta vuelta a lo Real, Jean Clair opina que cada gran estilo artístico violenta la realidad porque le impone el dominio de una mirada que la somete a su placer¹⁰¹. Tal vez por ello, todo gran realismo –o la relación que nuestro cuerpo instaure con el mundo externo, y con aquello que se representa en la tela– es un aliado del erotismo, que funda su dominio sobre una especie de efracción, de forzamiento. Por consiguiente, las grandes obras de la pintura son muchas veces eróticas, no sólo por lo que representan, sino sobre todo por su manera de representarlo, pues el cuerpo humano y su exaltación, aún son la imagen más adecuada para traducir el significado de la acción que efectúa el cuerpo de la pintura sobre el cuerpo de la realidad. En 1933, Balthus se propone instaurar «un nuevo realismo irrefutable e inédito», y no podía inaugurarlos sino con una escena erótica, *La Leçon de guitare*, que injustamente apartada por escabrosa, es esencialmente un homenaje a la voluptuosidad, a la sollicitación de la mirada y el tacto, y una lección maestra de pintura.

⁹⁹ Grossman, Evelyne, *Op.Cit.*, pp. 19-20.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, *Op.Cit.*, p. 54.

5.5. *La víctima de Balthus y Pierre Jean Jouve: un cuchillo, nunca sangre*

«Balthus pinta víctimas, es cierto, aunque significativas. Un cuchillo, nunca sangre. Su idea de lo trágico es diferente. No es el crimen lo que le interesa, sino la pureza. Las víctimas demasiado sangrientas guardarían el rastro de los asesinos. Mientras que ellas están allí, ofreciéndose, en la profunda inocencia de quien ya no se es más, todavía intactas aunque ya inaccesibles, devueltas al paraíso melancólico y cruel donde Balthus se pasea como los gatos a los que tanto le gusta pintar. A Balthus le atraen demasiado los límites para no integrar un crimen en el que a veces se encierra el conocimiento más espantoso. Por ello, casi todas sus durmientes parecen víctimas»

– Albert Camus¹⁰²

Escritores y pintores se han entrelazado mutuamente por un juego de correspondencias, de ecos y relaciones que fluctúan entre una obra y la otra: Baudelaire y Delacroix, Válerly y Degas, Apollinaire y Picasso, Paulhan y Braque, y también Pierre Jean Jouve y Balthus. Durante más de veinte años, ambos compartieron una amistad basada en una estima y admiración recíprocas, afinidades personales y preocupaciones comunes: un rechazo intransigente de las tendencias y de algunos valores de la vanguardia, un sentimiento de exilio hacia su época, el sentido de la Historia, la concepción de un arte nutrido de espiritualidad, el respeto a la tradición y al oficio del artista y la conciencia de construir una obra que retara al tiempo. A partir de 1932, las relaciones entre Jouve y Balthus se intensificaron; se veían con frecuencia, y Jouve lo visitaba a menudo en su estudio de rue de Furstenberg, donde Balthus pintó sus grandes obras de los años treinta¹⁰³.

La primera vez que Jouve menciona públicamente a su amigo es en 1935 –a propósito de la representación teatral de *Les Cenci* de Artaud¹⁰⁴– pero no publicará un artículo sobre Balthus hasta 1944, en la revista *La Nef*. Sorprende que lo hiciera tan tarde, y que no escribiera antes sobre la primera exposición parisina de Balthus, a la que asistió. Quizás una explicación a este silencio sea que en 1934, Jouve se encuentra inmerso en la preparación de su novela *Sueur de sang*, a la que precedió un ensayo fundamental: *Inconscient, spiritualité et catastrophe*. El escrito desarrolla la teoría de que el inconsciente –en su sentido freudiano– es la fuente principal de la poesía: «Los poetas que, tras Rimbaud, se han esforzado para franquear la poesía desde lo racional, saben perfectamente que encuentran en el inconsciente, o por lo

¹⁰² Camus, Albert, “Nageur patient...”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 77.

¹⁰³ Sobre la relación entre Pierre Jean Jouve y Balthus, citamos a continuación dos textos de referencia que ofrecen sugestivas cercanías entre el escritor y el artista, y abren nuevas pistas a la investigación: Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 61-76; Clair, Jean, “Le Clef d'or. Le rite et le mythe dans l'œuvre de Balthus” en *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, París: Gallimard, 1996, pp. 203-220.

¹⁰⁴ Jouve, Pierre Jean, “Les Cenci d'Antonin Artaud”, en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 261, junio de 1935, pp. 910-915 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 50-53].

menos en el pensamiento influenciado lo más posible por el inconsciente, la antigua y la nueva fuente, y que se acercan con este procedimiento a una meta nueva para el mundo...En su experiencia actual, la poesía asiste a múltiples condensaciones a través de las que llega a alcanzar el *símbolo* –no más controlado por el intelecto, sino liberado, temible y real. Es una materia que emana su poder»¹⁰⁵.

Jouve proclama una obra exigente, en estrecho contacto con el inconsciente, que más allá de las estructuras instintivas definidas, sea capaz de inspirar y generar imágenes a partir de los esquemas fundamentales de eros y muerte. Un «inconsciente poético», como Jouve lo define, o un elemento originario del que la pintura de Balthus se nutre: «Como todo verdadero artista, Balthus está fascinado por la muerte, pero por una muerte insidiosa, poco visible. No una muerte física con su decorado de sangre, gritos y carnes magulladas, sino una muerte más simple, y quizás más próxima, como en suspenso, que podríamos confundir con la vida»¹⁰⁶. Los postulados de Jouve sobre la poesía parecen corresponderse con las imágenes de Balthus, y si tenemos esta impresión es porque existe una inspiración común entre el pintor y el poeta; unas mismas fuentes y una preocupación compartida por la forma, vía a través de la cual lo Real penetra en lo simbólico¹⁰⁷: «Probablemente, una sola historia importa a Balthus y la cuenta siempre. Historia dramática y repleta de infinitos significados, por la cual habla el poeta, el que se expresa. En su pintura ha creado un nuevo dispositivo de la imaginación, en un lugar intermedio, más próximo al símbolo inconsciente que a la representación visible consciente, aunque debe aflorar a través de una forma rigurosamente visible»¹⁰⁸.

Balthus también supo dedicarle a Jouve un incisivo recuerdo sobre su relación:

«Emprendí muchas veces la difícil travesía de los secretos, la penetración en la oscuridad que quiere tender a su contraria, es decir, a la luz, en compañía de Pierre Jean Jouve, uno de mis mejores amigos, a quien traté mucho. A él le gustaban mis cuadros porque en ellos encontraba su misma búsqueda, su misma dualidad: la inclinación por la dualidad entre la carne y el espíritu, entre el cuerpo erótico y el cuerpo virginal, el afán de ritualizarlo todo y arrastrar las palabras y la pintura a unas profundidades abisales [...] A Jouve le gustaba la imposibilidad de explicación, la oscilación constante entre la redención y la desdicha de ser hombre. Decía “Somos masas de inconsciente ligeramente esclarecidas en la superficie por la luz del sol ...” Masas que reverberan, añadía, vibraciones, tensiones que capta el cuadro o el poema y las inscribe en el lienzo o el papel. Extraña alquimia que se practica sin la intervención de lo racional. Jouve me enseñó que el arte que queríamos hacer se desarrollaba necesariamente en unos territorios controlados solo por la imaginación»¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Pierre Jean Jouve citado por Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 65.

¹⁰⁶ Rodari, Florian, “Balthus l’énigmatique”, en *La Revue de Belles Lettres* (París), nº 3-4, abril 1973, pp. 111-124 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 113].

¹⁰⁷ Véase Jouve, Pierre Jean, “L’Inconscient et la forme”, *En Miroir*, en *Œuvres*, t.II, París: Mercure de France, 1987.

¹⁰⁸ Jouve, Pierre Jean, “Balthus” (1944), *Op.Cit.*, p. 57.

¹⁰⁹ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, pp. 165-167.

A los ojos de Jouve, Balthus era un espíritu independiente, y uno de los pocos pintores cuya estética contracorriente respondía a sus exigencias personales. Aunque en su día no escribiera nada al respecto, se quedó muy impresionado con las obras expuestas en la galería Pierre:

«En 1934, en París, una exposición en una galería de la *rue de Seine* revelaba la existencia determinada y ya “fatal” de un joven pintor, a través de algunas telas de grandes proporciones. Las obras actuaban violentamente contra el contexto de la pintura fácil de la época: de un lado por la vuelta a las formas ampliamente trabajadas, un estilo nacido de David y Courbet, de la más alta calidad francesa; por otra parte, por la presencia de unos fundamentos indefinibles, de una singular potencia, en la disposición de las escenas y la invención, la atmósfera real del cuadro»¹¹⁰.

En 1935, Pierre Jean Jouve le dedica a Balthus *La Victime*¹¹¹, una novela inspirada en *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* (1845), de Edgar Allan Poe, uno de los autores preferidos de Balthus. La acción se desarrolla en la Alemania de Lutero y el relato de Jouve describe una especie de condenación¹¹². La trama de *La Victime* combina el deseo carnal con la muerte, el delirio con el secreto, en un intento del escritor por demostrar que el deseo es indisoluble de la perdición espiritual. Para Jouve, el poder del inconsciente y la introspección nos destruyen, y esta constatación la identifica como esencia de la pintura balthusiana. Tras la publicación del libro, Balthus realiza una tela con el mismo título, *La Victime* [La víctima, 1939-1946], en la que aparece el cuerpo inerte de una joven con, a su lado y en el suelo, un cuchillo. La correspondencia entre el relato de Jouve y el homónimo y coetáneo cuadro de Balthus es patente, sobre todo en algunos pasajes literarios en los que evocamos la imagen balthusiana: «*C'est extraordinaire comme il est facile de mettre le couteau dans une femme, pensait-il, et quand il vit le résultat, qu'elle tombait en roulant les yeux, il retira le couteau aussi facilement sans se presser, et il le jeta à terre [...] À présent qu'elle était morte, il avait un furieux désir d'elle, et il aurait bien voulu l'embrasser à la bouche et la baiser*»¹¹³.

La Victime es, sin duda, una de las telas más perturbadoras de Balthus. Ya aludimos al hecho que la atracción por el Marqués de Sade estuvo muy en boga en la década precedente a la guerra, y la novela de P. J. Jouve ofrece también su versión sadiana, donde el caos espiritual y el deseo van de la mano. Como apunta la profesora Mieke Bal, es importante evaluar la ejecución del cuadro *La Victime*, a sabiendas de que Balthus compartía con sus amigos un interés hacia lo sadiano. El artista dispone los elementos de una escena que se refiere al texto de Jouve, pero que es coherente con sus propios gustos; recordemos que Balthus participa del estilo inspirado al «Teatro de la crueldad», donde ni la crueldad ni la violencia se notan en la exhibición de los horrores, sino en las tensiones internas que hallan una salida en la capacidad

¹¹⁰ Jouve, Pierre Jean, “Œuvre peinte de Balthus”, en *Lettres I*, Ginebra, nº 1, enero de 1943, pp. 37-38 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 55].

¹¹¹ En 1948, Pierre Jean Jouve incluyó *La Victime* en el volumen titulado *Histoires sanglantes*, donde ya no aparece la dedicatoria a Balthus; por causas aún desconocidas, hubo disputas entre los dos amigos que interrumpieron definitivamente su relación.

¹¹² Para un resumen detallado sobre la trama de la novela *La Victime* de Jouve, véase Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, pp. 368-369.

¹¹³ Jouve, Pierre Jean, “La Fiancée”, en *Histoires sanglantes, Œuvres complètes*, t.II, París, Mercure de France, 1987.

de lo real por engendrar fantasías o inquietantes fantasmas. En este cuadro, y una vez más, Balthus subvierte el motivo artístico del desnudo femenino reclinado, convirtiéndolo en una escena de malestar e inquietud. El cuerpo de tamaño natural, aparentemente sin vida, está tumbado sobre una blanca sábana. Un cuchillo yace en el suelo, delante del lecho, con un hilo de luz reflejado en la hoja y el mango incompleto; un cuchillo semejante, pero con sangre, aparece en el cuadro de David, *La mort de Marat* (1793). No se detectan heridas, por lo que no ha sido el arma a causar el estado comatoso en el que se encuentra la protagonista, que muestra el rostro tumefacto y el cuerpo amoratado. Varios comentarios críticos sugieren que la muchacha habría sido víctima de una violación –como la protagonista del homónimo relato de Jouve– y aunque nos ayudan a comprender cómo influye el cuadro en quienes lo observan, se limitan a oscilar en posiciones de turbación y no acometen de manera directa la temática de Balthus¹¹⁴.



Fig.151. Balthus, *La víctima*, 1939-1946, óleo sobre tela

Mieke Bal ofrece un análisis opuesto a las teorías generalizadas sobre *La Victime*; negando la representación de una escena de crimen o de un cadáver, Bal apuesta por una “imagen” del cadáver: «Aquí no se perpetua ningún acto de violencia; vemos las secuelas, el resultado, una víctima, pero lo importante es ¿qué puede significar *La Victime*? En resumen, me interesa más nuestra reacción ante una escena semejante que identificar un crimen ficticio. La pesadilla es más relevante que el presunto suceso previo a la pintura»¹¹⁵. Otro escritor francés, también gran amigo del artista, Albert Camus, puntualizó en referencia a esta obra que las “víctimas” de Balthus son significativas porque representan el conocimiento de lo trágico. La escena de este crimen sería espantosa porque representa el horror de ver una imagen muy real de un

¹¹⁴ Sugieren la representación de una agresión sexual como la sufre Dorothée, la protagonista de la novela de Pierre Jean Jouve, tanto Sabine Rewald –en el catálogo *Balthus* (Nueva York, 1984, p. 94) y en *Time suspended* (Múnich, 2007, p. 74)– como Virginie Monnier y Jean Clair en el catálogo *Balthus* (Venecia, 2001, p. 274). Fox Weber incluso consultó a un fiscal neoyorquino especializado en crímenes sexuales para saber si “la víctima” del cuadro estaba muerta o no, y si se podía identificar el delito (Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 370-372).

¹¹⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 138.

cadáver desnudo y porque, a pesar del cuchillo, dice Camus, no hay sangre. Si contextualizamos histórica y artísticamente a *La Victime*, aparece otra reflexión que nos sitúa frente a lo que sería una representación del talante de la historia en su aspecto más atroz, donde millones de personas se convirtieron en víctimas auténticas. Aunque no haya que disminuir la intervención del imaginario sadiano –compartido con otros pintores y escritores durante el período prebélico– hay que tener en cuenta que Balthus dedicó seis años (1939-1946) a pintar esta tela, coincidiendo con el transcurso de la Segunda Guerra Mundial¹¹⁶.



Fig. 152. Balthus
Desnudo recostado, 1960, óleo sobre tela



Fig. 153. Fotograma de la película *Frankenstein*, dirigida por James Whale en 1931



Fig. 154. Pablo Sola
El brazo a torcer, 2016, fotografía ©Pablo Sola

Según la teoría de Mieke Bal, con *La víctima* estaríamos frente a una imagen de dolor en vísperas del conflicto. Desde 1939 hasta 1946, Balthus lleva a cabo una búsqueda continuada sobre la posibilidad de representar la guerra, y lo interesante sería entonces «la obsesión persistente que tuvo Balthus con esta obra, y que convierte al cuadro en la suprema pesadilla de la historia»¹¹⁷. El artista, que trabajó en esta obra por afinidad o por la voluntad de emular el relato fantástico de Pierre Jean Jouve, tuvo que exiliarse a Champrovent y Suiza. Durante la guerra, realizará una serie de cuadros caracterizados por la ambigüedad de una amenaza latente, ante los cuales el espectador prueba un sentimiento de suspensión del tiempo, que prelude un futuro amenazador. Prueba de ello serían el lúgubre y ominoso paisaje *Le Götteron* y también *La Nature morte* de 1937 –donde aparecen elementos inquietantes y agresivos como cuchillos clavados en el pan, martillos, vidrios rotos– que rememoran la idea de una violencia recién consumada, aún más angustiada, si pensamos que ésta oscurecía tanto el pasado como el futuro.

¹¹⁶ Según declaraciones de Mieke Bal. En el catálogo veneciano Virgine Monnier duda que Balthus pudiera llevarse consigo una tela de estas grandes dimensiones (133x220cm) cuando debe refugiarse primero en Francia y luego en Suiza, y por ello sería más pausable considerar que Balthus empieza *La Victime* en 1939 y la acaba sólo en París, cuando regresa en 1946, al terminar la guerra. Véase Monnier, Virginie, “La Victime”, ficha nº 63, en *Balthus* (Venecia, 2001), *Op.Cit.*, p. 274.

¹¹⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 138.

5.6. La mujer de los ojos de leche: *Alicia en el espejo*

*...Près de mon lit debout l'arachnéene Alice
Je la revois ouverte et dénudée au ventre
Saisissante et rosée, son sein trop lour lubrique,
Et sur ses souliers bleus au désastre des chambres*

*Elle peigne en dormant chevelure mystique
Ses poils blonds pleins d'horreur dans l'atmosphère d'ambre*

– Pierre Jean Jouve¹¹⁸



Fig.155. Balthus, *Alicia en el espejo*, 1933, óleo sobre tela

¹¹⁸ Jouve, Pierre Jean, “A Balthus”, en *La Vierge de Paris*, Paris: Egloff, 1945, p. 173.

A finales de agosto de 1933, Balthus escribe desde París a Erich Klossowski, que se encuentra refugiado en Sanary-sur-Mer tras la toma de poder por parte de Hitler. A su padre le habla de sus telas más recientes, y de «un desnudo de pie a escala natural que no he logrado vender»¹¹⁹. Según cuenta Balthus, el trato parecía cerrado cuando el comprador del cuadro, de repente, lo desestimó. Suponemos que éste, atónito al verlo, se echara para atrás en el último momento; *Alice dans le miroir* [Alicia en el espejo, 1933] mide 162 por 112 centímetros, y por lo tanto, es una figura casi de tamaño natural, cuya presencia, además, parece literalmente forzarnos a colocarnos más abajo. Será Pierre Jean Jouve quien compre a Balthus el cuadro de *Alice*, sin duda la obra más audaz de todas las que cubrían las paredes de la galería Pierre. No sorprende el hecho que Jouve se sintiera fascinado por una obra que, al igual que toda la serie de cuadros expuestos, evoca tal sentimiento de ambigüedad —entre sueño y realidad, eros y muerte— y una clara inspiración al inconsciente freudiano, tan presente en la obra literaria de Jouve¹²⁰.

El escritor estaba casado con la doctora Blanche Reverchon, una psicoanalista que participó activamente en la introducción de Freud en Francia¹²¹. En 1924, ambos tradujeron al francés los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, aunque la obra fuera publicada sólo bajo el nombre de Reverchon. La obra de Freud expone sus ideas acerca de las tradicionalmente consideradas como «aberraciones sexuales» (fetichismo, sadismo, masoquismo), y analiza el complejo de Edipo en el desarrollo de la sexualidad infantil¹²². Es fácil que Balthus conociera de primera mano dichos estudios, y que hubiera demostrado interés en profundizar en el método freudiano, a razón de su proximidad con la familia Jouve. A pesar de las reticencias que profesaba Balthus por dichas cuestiones —«Nunca pretendí interpretar a la manera de Freud (desconfío mucho del psicoanálisis) las escenas insólitas o extrañas que pintaba»¹²³— el enfoque freudiano dominó un día el pensamiento de la mayoría de las relaciones de amistad más cercanas al pintor.

Alice dans le miroir nos muestra a una joven de pie que nos mira, vestida con una lencería que exhibe con aire impasible su sexo y uno de sus pechos. La pierna derecha de la mujer, parecida a un pilar, reposa firmemente sobre el pequeño talón de un zapato negro y atrae la mirada hacia la vertical del centro precario del cuadro. Su pie izquierdo apoyado en una silla, toma una pose que refuerza la centralidad del pubis, dibujado de manera muy gráfica. El dispositivo general del cuadro está centrado en el sexo oscuro, y este elemento podría calificarse de pornográfico: «El vello púbico trastorna la mirada, al presenciar la aparición de la animalidad en el cuerpo femenino: lo que podía leerse como signo de gracia, inocencia y fragilidad ha de reinterpretarse como una falsa apariencia»¹²⁴. La muchacha, a pesar de su aire onírico, es más intimidatoria que seductora, y evoca una libido problemática, que tiene algo de siniestro. Parece ofrecernos su impudicia, aunque controlando la situación, y por ello su visión nos desestabiliza. El título del cuadro también es una provocación; ciertamente, alude

¹¹⁹ Carta de Balthus a Erich Klossowski, nº 41, 31 de agosto de 1933, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 116.

¹²⁰ Cfr. Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 32; Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 61-76.

¹²¹ Cuando su colega Daniel Lagache funda junto a Jacques Lacan la Sociedad francesa de psicoanálisis, en 1953, Reverchon se suma a este grupo, que se separa del psicoanálisis oficial en Francia. Reverchon también formó parte del colectivo que publicó, hasta 1964, la influyente serie *La Psychanalyse*.

¹²² Véase Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid: Alianza, 2008.

¹²³ Declaraciones de Balthus a Vircolonet, Alain, *Op.Cit.*, p. 98.

¹²⁴ Pontevia, Jean-Marie, *Scritti sull'arte*, Milán: Lanfranchi, 2001, p. 91.

al título del segundo libro de Lewis Carroll, consagrado a *Alicia a través del espejo*. Pero es difícil discernir una relación plausible entre la pequeña heroína y el contenido del libro, y la joven mujer de extraña apariencia que representa Balthus. Si Balthus citó a la Virgen, bajo la máscara de la profesora de *La Leçon de guitare*, aquí transforma a la niña de Carroll en una mezcla de ferocidad e ingenuidad, erotismo y ambivalencia, siempre presentes en estas obras. Una aura de muerte rodea la figura balthusiana, a la que el calificativo sitúa dentro del espejo y no delante ni al otro lado. En clara contraposición al personaje de Lewis Carroll, ésta es una Alicia para adultos¹²⁵.

Pierre Jean Jouve escribió un ensayo titulado *Le Tableau*¹²⁶, en el que comenta el cuadro *Alice dans le miroir* a sus lectores; describiendo los efectos de alucinación que esta pintura causa en él, Jouve se define como una «víctima» de ella, pues *Alice* es «el cuadro». El escritor detalla con agilidad los fantasmas que combate cada noche, pues habiendo colocado la tela al lado de su cama, *Alice* se apodera de él, por ser «una semilla que reunía en un solo gesto todas las fantasías y los fetichismos»¹²⁷.



Fig.156. La habitación de Pierre Jean Jouve con el cuadro de Balthus *Alicia en el espejo*

¹²⁵ En su ensayo sobre Balthus, Mieke Bal recuerda su visita al Centre Georges Pompidou –donde se encuentra el cuadro– en el 2007. De ese momento, recuerda sobre todo la posición de *Alice*: «Con un astuto sentido del teatro, pero también con una lúcida comprensión de la magnitud teórica del cuadro, los conservadores han colgado esta obra frente a la entrada de la galería y a la altura justa para que la mirada del visitante adulto se pose directamente en el pubis de la protagonista». Sin embargo, apunta Bal, lo que hicieron los conservadores del museo francés al colgar el citado cuadro, Balthus ya lo había trabajado con la paleta, o un «rubricar la inevitable connivencia del/de la visitante en cualquier obsesión erótica que él o ella pudiera imputar al artista». Véase Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 35.

¹²⁶ Jouve, Pierre Jean, “Le Tableau”, en *Proses*, París: Mercure de France, 1960, pp. 45-49.

[reproducido en *Balthus* (París, 1983), pp. 64-65; *Balthus* (Venecia, 2001), pp. 61-76, con fotos de la época].

¹²⁷ “Le Tableau” no es el único texto de Pierre Jean Jouve que responde a una obra de Balthus: en *Proses* hay otros muchos ejemplos de textos que hablan de sus cuadros: “La Douce visiteuse”, “Les Beaux Jours” –un título homónimo al cuadro balthusiano– y “Description” que retoma el tema de *La Victime*. Pero con ningún otro cuadro la intimidad fue tan fuerte como con *Alice dans le miroir*, ni siquiera con el *Portrait de Thérèse* que Jouve compra en 1936, y que coloca frente a su escritorio.

«En ese período de mi vida, se encontraba cerca de mi cama, un gran cuadro de un joven pintor que asustaba a quienes me visitaban. Imaginad a una mujer con los ojos blancos, vestida con una camiseta corta que peina su pelo con mano firme, mientras que levantando una de sus piernas a la altura de una silla, muestra ostensiblemente su sexo. Naturalmente esta mujer inquietante acompañaba mis noches, presenciaba mis sueños y por ahí se deslizaba en ellos. Su pecho izquierdo demasiado grande, y sus muslos fuertes, no provocaban en mí deseos oscuros. Lo que me seducía era ese trozo de pintura, de una precisión tan exacta, de una carnalidad tan intensa, que acabé por considerar a Alice como mi pareja».

Contemplando *Alice* desde su cama, Jouve describe su amor hacia el cuadro, seducido por «ese trozo de pintura», de una precisión tan exacta y una carnalidad tan intensa, que «consideraba *Alice* como mi compañera». Experimenta la lujuria fría, obsesiva y maliciosa que ofrece esta visión potente y brutal, sin filtros ni arrepentimientos: «*Elle connaissait mon premier regard du matin, mais aussi le secret de mes nuits*». Cuando siente que *Alice* quiere hacer el amor con él, escribe: «*Je me sentis essentiellement effrayé. Le sadisme de cette image voulait de moi la chair et l'esprit*». Pierre Jean continúa su relato, explicando que al despertarse una mañana, *Alice* había desaparecido del cuadro: «*Un jour, en m'éveillant, je fus stupéfait: Alice avait disparu. Je me jetai hors de mon lit: Alice, connue depuis vingt ans, n'était plus sur la toile*». Acto seguido, empieza a soñar con ella de manera obsesiva, y todos sus sueños y pensamientos toman la forma de *Alice*. Tras una crisis que siempre se agrava, y en la que Jouve cree morir, un día *Alice* retoma su lugar en la tela. En su relato, Pierre Jean Jouve deja claro que es la pulsión de muerte la que inspira el arte de Balthus, y a través de la cándida morbidez de su pintura, es capaz de conferir a sus telas una auténtica grandeza y un carácter siempre trágico. El escritor conservará *Alice dans le miroir* hasta su muerte, en 1976.

Esta obra sería distinta a *La Fênetre*, *La Leçon de guitare* y *La Victime*, pues en apariencia no muestra violencia ni perversión. Para Rose-Maria Gropp, la explicación de esta imagen hay que buscarla, de nuevo, en la relación insatisfecha de Balthus con Antoinette de Watteville. En una carta del 18 de enero de 1934, Balthus especifica que el título *dans le miroir* significa que «el espejo es el espectador»¹²⁸. Antoinette le responde que para ser un desnudo, no lo encuentra bonito, y ve en esta imagen insólita a un anti-ídolo, y no al *eidolon* que es *Alice*¹²⁹. La joven no comprende la auténtica misión de *Alicia en el espejo* –la función del espejo– y por consiguiente, tampoco la amenaza que supone su cuerpo para el que lo mira –si el espejo es el espectador, éste se siente irrevocablemente afectado por el reflejo– con su carga de

¹²⁸ Carta de Balthus a Antoinette, n° 57, 18 de enero de 1934, Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 158. Para Rose Maria Gropp, con esta frase Balthus intenta decirle a Antoinette que el espectador no es él. Con ello quería evitar, según la autora, que Antoinette pensara a la inevitable idea de que su modelo, Betty Leyris, hubiera posado de esta manera tan excitante frente a él. Por otra parte, con el título “Alice”, hace honor a un personaje que también pertenece al paraíso infantil artificial que ambos compartieron. Y también se referiría al segundo nombre de Antoinette, ya que su nombre de bautismo completo era Rose Alice Antoinette von Wattenwyl [Véase Gropp, Rose-Maria, *Op.Cit.*, p. 61].

¹²⁹ Véase Carta de Antoinette a Balthus, n° 58, 24 de enero de 1934, Balthus/Antoinette de Watteville, *Op.Cit.*, p. 161. Antoinette escribe: «J'aime moins le portrait de Betty, je ne suis pas choquée [...] mais je trouve le corps pas assez beau pour un nu».

energía sexual. La sensualidad brutal de *Alice*, contraria a un erotismo complaciente, revela una cara de Balthus que Antoinette no adivina y, *a fortiori*, todavía no conoce, aunque él no cese de darle los motivos claves. Con sus ojos lechosos, *Alice* se sitúa en la cara oculta del Eros, aquél donde imperan la muerte y la obscenidad; la obra se inscribe en un universo paralelo a la existencia cándida de Antoinette en Berna, y en un surrealismo alternativo que lidera el escritor y pensador francés Georges Bataille.

Bataille publica la novela *Histoire de l'œil* [Historia del ojo] en 1928, bajo el pseudónimo de Lord Auch. Es posible que Balthus lo conociera personalmente desde 1933 –gracias a su hermano Pierre Klossowski– y es probable que conociera este libro, en el que Bataille crea un universo precoz y obsceno, que reconoce a la actividad sexual –en el umbral de la edad adulta– un estatuto de transgresión sagrada que la aleja de toda vulgaridad, y que a través de la mirada del espectador toma una función cardinal. Sería este mismo eros transgresivo el que observamos en *Alice dans le miroir*; un erotismo que recibimos bajo forma de “concepto”, y que en el repertorio de Balthus no indica una ligereza frívola del Ser, sino que exhorta el peso profundo de una sexualidad marcada por el conocimiento, el placer y el cuerpo. Como apunta nuevamente Rose Gropp, Balthus habría practicado en *Alice* una condensación pictórica de la novela bataillana, por su deseo sin perspectiva hacia Antoinette¹³⁰. Pero el cuadro también sería otra cosa: en el espejo, y bajo el nombre en código de Alicia, estaría el eros rígido, indolente, lechoso y de mirada perdida al que se enfrenta Balthus y todo espectador, como una puesta en escena de todo aquello que está prohibido.

Los lazos entre la historia obscena de Georges Bataille y el desnudo avistado por el joven Balthus pueden ser reconocidos en el primer capítulo de *Historia del ojo*, titulado «Ojo de gato»¹³¹. En él encontramos una explicación pausable a los ojos lechosos de la joven, a través de un ejercicio de desplazamiento y condensación –que permite la conversión del discurso literario al pictórico– donde el plato que contiene la leche del gato se reflejaría en la mirada glauca de *Alice*¹³². El hecho de que encontremos metáforas afines en la declaración de amor al cuadro, por parte de Jouve, provoca que *Alice* se inscriba en el campo del erotismo transgresivo y obsceno cultivado por estos intelectuales. Tal vez no fuera casualidad que un anciano

¹³⁰ Gropp, Rose-Maria, *Op. Cit.*, p. 61.

¹³¹ Bataille, Georges, *Historia del ojo*, Barcelona: Tusquets, 1993, pp. 7-8.

Historia del ojo de Georges Bataille inicia con el encuentro entre el narrador, que habla en primera persona, y Simona. Él escribe: «Hasta donde puedo recordar, estaba ansioso de cosas sexuales. Tenía cerca de dieciséis años cuando conocí a una muchacha en la playa de X...Al descubrir que nuestras familias tenían un lejano parentesco, nuestras relaciones se precipitaron. Tres días después de habernos conocido, Simona y yo estábamos solos en su villa. Ella llevaba una bata negra y un cuello almidonado. Yo empezaba a adivinar que compartía mi angustia, tanto mayor aquel día cuanto que parecía ir desnuda bajo su bata [...]

Imaginaba que, alzando la bata, vería su trasero desnudo. Había en el pasillo un plato de leche destinado al gato.

–Los platos son para sentarse en ellos, dijo Simona. ¿Qué te apuestas a que me siento en el plato?

–¿A qué no?, respondí conteniendo la respiración.

Hacía calor. Simona depositó el plato en un banquillo, se instaló ante mí, y sin dejar de mirarme, se sentó y sumergió su trasero en la leche. Permanecí un rato inmóvil, la sangre se me había subido a la cabeza y temblaba, mientras ella miraba cómo mi verga tensaba el pantalón. Me tendí a sus pies. No se movía; por primera vez vi su “carne rosa y negra” bañada en la blanca leche. Permanecimos largamente inmóviles, ambos igualmente sonrosados. De improviso se levantó: la leche se deslizó hasta sus medias por los muslos. Se enjugó con un pañuelo, en pie sobre mi cabeza, apoyada en el banquillo».

¹³² En la obra pictórica de Balthus la presencia del gato adquiere una importancia esencial y atraviesa toda su trayectoria, desde los primeros dibujos a tinta china de *Mitsou* hasta las últimas telas de la serie *Chat au miroir*. En la obra *Thérèse rêvant* (1938) aparece un gato lamiendo un plato de leche.

Balthus invocara a Georges Bataille en sus *Memorias*, publicadas tras su fallecimiento en el 2001, con una especie de confesión velada:

«Las niñas de las que hice tantos dibujos y retratos, hasta el voluntariamente escandaloso *La lección de guitarra*, podrían denotar una actitud compulsiva y erotómana. Yo siempre lo he negado, pues para mí son imágenes angelicales y celestiales. Pero el universo de algunos amigos míos, de Artaud a Jouve, pasando por Bataille, no es del todo inocente. Esas relaciones no son fortuitas. En verdad, yo creo más bien en la dualidad profunda de los seres [...] Y hablando de ángeles y de la gracia conmovedora de algunas de mis jovencitas, no debemos olvidar al ángel más resplandeciente, caído y espléndido, Lucifer! La turbación adolescente de los cuerpos de mis niñas revela esa ambigüedad: luz de las tinieblas y luz de los cielos. Como Byron, o como el protagonista violento y entero de *Cumbres borrascosas*, he buscado en la sombra y la luz el rastro de la naturaleza pura»¹³³.

Alice sería entonces un ángel caído. La joven Antoinette no lo comprendió al mirar el cuadro, como en cambio sí lo hizo el poeta y hombre maduro, Pierre Jean Jouve. Y también Artaud, único testimonio ocular de la exposición de 1934, que en *Alice* vio a «un desnudo seco, duro y cruel que, invitando al amor, no disimula sus peligros»; aquí la feminidad no es sinónimo de la belleza o la gracia con la que los grandes pintores –de Velázquez a Matisse– pintaron el cuerpo de la mujer, sino que el hecho de poseer un cuerpo parece ser un hecho inquietante. Los fundamentos de la existencia de *Alice* parecen residir en su sexo, su seno y su cabellera; la cabeza de *Alice*, como la de Cathy en *La Toilette*, es a la vez demasiado grande y estática como una máscara. Sus formas y proporciones son más musculosas y huesudas que carnales: Balthus la pinta fuerte y atlética impregnada de una mezcla de ferocidad, desdeño y adscripción erótica. Una criatura que combina la figura de la depredadora y la presa, y que se adhiere al prototipo de mujeres sensuales, calculadoras, poderosas y crueles que protagonizan la serie de telas eróticas de 1934.

Como en *La Leçon de guitare*, *La Victime* y *La Fênetre*, ante esta tela asistimos a una forma de crueldad. Alicia peina sus cabellos de una manera que sugiere dolor, con un gesto contrario a la elegancia íntima y graciosa de las escenas de tocador de Renoir o Degas. Al igual que en *La Toilette de Cathy*, o en ese “tirar de los pelos” de *La Leçon de guitare*, la acción tiene algo de crispado, y también podría verse como una reinterpretación de *Struwwelpeter* –una de las obras infantiles más sádicas de la literatura clásica, tan querida por los hermanos Klossowski. El decorado de *Alice dans le miroir* también acentúa un sentimiento de tortura, pues los colores del cuadro recuerdan a los de una celda. Sin embargo, esta tela es una excepción a las demás, pues *Alice* es la única en que Balthus ha representado el sexo femenino de una mujer adulta, con el vello púbico. Como nos demuestra la estructuración del cuadro, todo gira en torno a este punto ciego, y a la vez psicológicamente preciso, emplazado en el centro geométrico de la composición. Cada elemento, cada línea de fuerza de la tela, conduce a este punto focal, auténtico incentivo del dispositivo pictórico puesto en escena. El sexo es, en todos los sentidos del término, el motor de la obra; lo que realmente ve el espectador, lo que literalmente lo ciega, es la sombra del sexo que apunta bajo la ropa blanca replegada sobre las

¹³³ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 209.

caderas, y en este juego de sustitución (un sexo por un ojo), las miradas se evitan. Como bien subrayara el profesor Marc Le Bot, en los desnudos de Balthus el sexo es a la vez mostrado y escondido en el punto de intersección de los dos ejes de una cruz diagonal, en forma de aspa: la cruz de San Andrés. Esta estructura cruciforme de brazos y piernas abiertas no tiene como único efecto la exhibición del sexo: «*Toute la relation des corps aux lieux y est en cause. L'érotique de la peinture de Balthus se trouve exacerbée dans les images de la nudité. Mais l'érotique est générale: figures et paysages, toute réalité écartelée s'ouvre à ce qui l'entoure, le dedans le dehors désirent se pénétrer*»¹³⁴.

La mirada de Alice es, sin duda, lo que termina de aumentar la atmósfera erótica de la tela; una mirada interiorizada, ausente y perdida en el vacío, pero que, al mismo tiempo, provoca todo tipo de suposiciones. Para Raphaël Aubert, todos los elementos del cuadro –desde el desorden de la camisa a los cabellos enmarañados– sugieren que estamos ante la consumación del acto sexual: «*Cet instant où la femme aux yeux de Balthus incarne plus que jamais à la fois l'abandon dont témoigne encore son regard lointain, abandon d'autant plus dangereux qu'il est trompeur, et la domination de la chair qui séduit, attire, appâte. Domination assumée triomphalement ainsi que le proclame le corps offert du modèle*»¹³⁵. Si para Balthus el sexo femenino inspira a la vez fascinación y terror, según Aubert éste sería la causa de que en su pintura la mujer aparezca representada casi exclusivamente en su pubertad, como una forma de «conjurar el miedo suscitado por la feminidad, una manera de rechazar su poder llevándolo a los bordes de la infancia»¹³⁶.

Otro especialista como Jean Clair, considera que *Alice dans le miroir* representa más bien un estado indiferenciado, privado de diferenciación sexual, en el que el Ser –ese «*Dasein*» batailliano que es un ser precario, en «espera de ser»¹³⁷– no ha encontrado aún su rol. Su mirada ciega anunciaría las futuras durmientes que Balthus pintará, y que se caracterizarán por una actitud ignara de la mirada del otro. Convirtiendo al espectador en un *voyeur* –por voluntad expresa del artista– y colocándolo en el umbral de la duda, éste se pregunta si estos cuerpos femeninos son conscientes del deseo que provocan, o se accontentan de existir, de estar allí y provocar nuestra mirada sin saberlo. Eros es el vínculo entre una presencia y la mirada que la percibe, porque «un cuerpo que se hace esquivo aumenta su secreto, o ese desnudar sin fin el sexo invisible de la mujer dormida», escribe Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*¹³⁸. Hay una correspondencia idéntica entre deseo y ver, y ambos se inscriben en la esfera del sueño. El deseo insaciable e indestructible por ver reemplaza así el poder de ostentación, de exhibición y de oferta visual que tiene la naturaleza. Deseamos ver –apunta Quignard– porque todo nos falta, y de ahí deriva la función alucinatoria del sueño¹³⁹. Balthus coloca a sus personajes femeninos en esta dialéctica entre presencia/ausencia y proximidad/lejanía, dejando al espectador entre el deseo de ver y la mirada prohibida; a su vez, el pintor se ve sumergido en un juego que oscila entre el deseo de ver y representar dicha presencia –en la representación misma que es el cuadro– y la invisibilidad o “desprendimiento” de la imagen.

¹³⁴ Le Bot, Marc, *Op. Cit.*, p. 304.

¹³⁵ Aubert, Raphaël, *Le Paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 50.

¹³⁶ *Idem.*, p. 50.

¹³⁷ Rella, Franco y Mati, Susanna, *Georges Bataille, filósofo*, Milán: Mimesis, 2007, p. 25.

¹³⁸ Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Barcelona: Minuscula, 2005, p. 89.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 96.

«Para Balthus, alcanzar el ser equivale a representar su evasión, su caída, su negativa de ser. Sus muchachas a veces desnudas, o más exactamente, veladas, hurtan su cuerpo bajo el artificio de las ropas, para mostrarlo mejor: desnudo y secreto, sorprendiendo y disimulando. Ellas, que exponen su cuerpo, se recluyen en la inocencia del sueño, de la lectura o de la reflexión. El pensamiento las viste y abre sus cuerpos; ¿o quizás disimulan, bajo el abrigo del pensamiento, el deseo escondido de mostrarse, de revelar al espectador oculto que las acecha, su secreto? A la vez maestras de la mirada y sumisas a su poder, estas jóvenes fundan la evidencia y la destruyen»¹⁴⁰.

No hay nada de erótico en la provocación de *Alice*, avisa Jean Clair. Ella despierta el mismo deseo que podría originarnos la vista de una crisálida, una larva o una momia, como sugería Artaud; si hay erotismo, es el de un «*misterium tremendum*» que nace del horror indiferente de la tumba¹⁴¹. El desnudo de *Alice* es cruel, decía Artaud; si finge ofrecerse, es más bien para inquietarnos, como inquietante es toda imagen alucinada: «*C'est par la lumière d'un mur, d'un parquet d'une chaise et d'un épiderme qu'il nous invite à entrer dans le mystère d'un corps pourvu d'un sexe qui se détache avec toutes ses asperités*»¹⁴². Mirando al espectador, de esta joven emana una extrañeza y, a la vez, una sensualidad, que surgen principalmente de la desproporción de su cuerpo. El seno desnudo está colocado demasiado abajo y su volumen no está equilibrado con la estrechez de la cintura, así como la pelvis, casi inexistente, corona unos muslos atléticos y gruesos. Por ahí se revela un juego de oblicuas –o una fuerza de división que distorsiona la imagen– que en la obra de Balthus deforma la relación sagital con el espejo: diagonales de miradas que no se cruzan, cuerpos fijados en poses que los conturban, y triángulos de líneas que se cruzan como para desunir el espacio, en vez de construir el punto de fuga de la perspectiva.

Los artistas modernos se sintieron generalmente incapaces de conservar el individuo en su propia imagen. En consecuencia, nació un dislocado repertorio de la fragmentación, que será la versión más violenta de una necesidad de explicarse al mundo, a base de descomponer y recomponer el sujeto, acentuando la condición deforme, vacía, obscena, maquinal, enfermiza e incompleta del ser. Un ejemplo de ello fueron los ojos. Frente a la apoteosis del ojo, representada por la pintura clásica, con su capacidad por desplegar ante la mirada el teatro de la realidad, el ojo moderno se arranca, se ciega, se suprime o se vacía. Suprimir los ojos significa anular la identidad, y es la remota expresión de los ojos nublados de *Alice* lo que precisamente la convierte en un espectro; el yo abandona su forma por otra. En particular, *Alice* no sería nada, pues la transformación del yo (en su identificación con la alteridad), la conduce a una vida ininterrumpida –un fantasma– en la que puede vivir en el cuerpo del otro; ésta es la culminación del deseo absoluto –y de la carencia absoluta– que sólo podrá colmarse siendo ese otro¹⁴³.

¹⁴⁰ Rodari, Florian, "Balthus l'énigmatique", en *La Revue de Belles-Lettres* (París), nº3-4, abril de 1973 [reproducido en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 110].

¹⁴¹ Cita de Jean Clair en Néret, Gilles, *Balthus, il re dei gatti*, Taschen, 2004, p. 53.

¹⁴² Artaud, Antonin, "Exposition Balthus à la Galerie Pierre", *Op.Cit.*, p. 41.

¹⁴³ N.A. Sobre las cuestiones del desdoblamiento del sujeto, la fragmentación del cuerpo, la mirada y la identidad en el contexto de la modernidad y en la obra de Balthus, se hace referencia a una investigación previa de la autora: *El debat entre la modernitat i la tradició en A.Modigliani, G.de Chirico i Balthus*, Universitat de Girona, 2006, pp. 133-140.

Lo que más impactó a Antonin Artaud de los cuerpos pintados por Balthus fue que estuvieran despegados de su imagen narcisista, y que no presentaran señas genealógicas. ¿Y qué sería en principio un cuerpo separado de su imagen narcisista? Conocemos el estudio de Jacques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, en el cual el psicoanalista concibe el estadio del espejo como el momento formativo del ego del sujeto, que surge de la diferenciación entre éste y los objetos externos a él. La asunción del infante de su forma especular –esa figura total y unificada de sí mismo ante el espejo– constituye a la vez la primera imagen de su ego –el yo como construcción imaginaria– y la matriz simbólica donde el yo encuentra su permanencia mental. Anticipada a una maduración biológica que todavía no ha tenido lugar, esta imagen se le da como «una forma constituyente exterior que aparece en un relieve de estatura que la coagula, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola»¹⁴⁴.

El doctor Lacan insistió sobre el aspecto ilusorio, casi alucinatorio de esta visión, que constituye en este sentido una *imago* y el primer *trompe-l'œil* de lo humano. Y como indica Evelyn Grossman, sería precisamente esta imagen exhibida bajo su forma de espejismo o miraje, la que pintaría Balthus; ese primer trampantojo, ofrecido en su estado de alucinación, es el que Balthus representaría en *Alice dans le miroir*: «une image avec laquelle les corps ne font plus corps, à laquelle littéralement ils n'adhèrent plus, qu'ils n'habitent plus qu'à distance, comme par distraction. Leur détachement est ce qui fait bouger l'image, imperceptiblement»¹⁴⁵. Esta tensión que Lacan descubre en la primera imagen del cuerpo humano, que indisolublemente es forma constitutiva y forma en movimiento, y cuyos contornos están bien definidos, pero a la vez hay como una vida que los anima, es la que Balthus representaría en la tela¹⁴⁶. Y fue Artaud quien detectó, por primera vez, la singular tensión entre lo natural y lo artificial en los cuerpos balthusianos, fijados en poses hieráticas y asimismo sorprendidos en la banalidad cotidiana de su intimidad; unos cuerpos desacordados –en el sentido musical del término– que inventan otras articulaciones. Esta tensión del cuerpo en Balthus, este «*discorps*» –o discurso en y del cuerpo– que teoriza Grossman, se revela a menudo en la fuerza de las oblicuas que distienden las figuras. También Jean Starobinski reflexionó sobre la función de la oblicuidad en los cuadros de Balthus:

«*Ses lignes obliques affectent les verticales (fût-ce celles des portes, des plinthes, ou des pieds de chaise) d'un extraordinaire hiératisme; et les verticales, en retour, confèrent aux obliques un caractère d'animation bizarre, quelque chose de tendu, de violent (mais d'une violence contenue), souvent de fatal et de pervers. Il faut inscrire au même registre de l'obliquité le regard latéral, la tête*

¹⁴⁴ Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos*, vol.I, Madrid: Siglo XXI, 1998, p. 88.

¹⁴⁵ Grossman, Evelyn, *Op.Cit.*, p. 31.

¹⁴⁶ Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 451.

Lacan y Balthus sin duda compartieron una relación más consistente de lo que Balthus nunca confesó. Cuando Lacan escribe su tesis de medicina en 1932, que tiene por objeto el caso Aimé –una cartera que atacó a una actriz con un cuchillo– según Fox Weber, Balthus no pudo permanecer ajeno a esta historia, del mismo modo que seguramente simpatizó con el descaro de Lacan hacia el ámbito psicoanalítico. Por su lado, Lacan seguramente se interesó por Balthus, pues una de sus teorías sobre el desarrollo de la psique fue anclar el origen del ser en el estadio del espejo.

ournée et devenue pleinement visible (alors que le corps s'offre de profil): plus généralement, tout ce qui, dans la présence offerte, dévie et s'oriente ailleurs»¹⁴⁷.

Las figuras precarias e inestables que crea Balthus poseen la ambigüedad del fantasma: están muy presentes –una presencia como cuerpos ofrecidos, exhibidos, desarticulados– y extrañamente ausentes –rostros vacíos, máscaras extáticas o sin expresión, ojos que no miran nada, personajes sin sentido, niñas con un perfil rectilíneo y recortado colocadas en la oblicua del espacio, personajes-*collage*, etc... Son figuras que se nos aparecen como encajadas, como pegadas artificialmente a la tela, y que al mismo tiempo, se despegan de ella, al igual como se separan de una imagen corporal que dan a ver en su poder espectral; un ligero movimiento de pegar/despegar, que anima la imagen tanto como la problematiza¹⁴⁸. En los personajes balthusianos se reúnen el júbilo, pero también el malestar inquietante, sufridos ante esa primera aparición de la imagen-miraje en el espejo: ese «¿Soy Yo o el Otro?».



Fig.157. Duane Michals, *For Balthus #7*, 1969, fotografía ©Duane Michals

¹⁴⁷ Starobinski, Jean, “D’où venait l’enchantement?”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 332.

¹⁴⁸ También Mieke Bal ha analizado esta tensión del cuerpo en Balthus a partir de las estrategias figurativas, espaciales y del color, que según la autora el artista utiliza para crear una alterrealidad en su pintura; una invisibilidad que según Bal conducirán a Balthus hacia una investigación sobre la abstracción pictórica a través de la desarticulación de la figura.

CAPÍTULO SEXTO

EL CUERPO DE LA INFANCIA Y EL SUEÑO DE LA IMAGINACIÓN

6.1. *Los niños* o la infancia como estado esencial

«La mejor forma de no caer en la infancia es no salir de ella»

– Balthus¹



Fig.158. Balthus, *Los niños*, 1937, óleo sobre tela

¹ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, p. 215.

La publicación de los dibujos de *Cumbres borrascosas* en la revista surrealista *Minotaure*, en 1935, revela uno de los temas clave de la imaginación balthusiana: su fascinación y preocupación, incluso su obsesión –afirman algunos– por la infancia y la preadolescencia. Con los personajes de Heathcliff y Cathy, el pintor empieza a representar las emociones apasionadas e incontroladas de los jóvenes, que lo atraen por su mezcla de naturalidad, descaro, curiosidad y gusto por lo extraordinario. En sus pinturas, Balthus afrontará el tema de la infancia de una manera delicada, profunda y vital, aunque nunca exenta de cierta tensión y crudeza. Su obra, que se acerca a las contradicciones inherentes a la existencia –como audazmente comentara Artaud– muestra la experiencia dolorosa que marca los primeros años de la vida: la angustia y la emoción, los juegos de poder entre adolescentes, y un impulso sexual tan impetuoso cuanto reprimido. Aunque Balthus insistía sobre el recuerdo maravilloso de su infancia, su pintura sin embargo lo traiciona.



Fig.159. Balthus, *Cumbres borrascosas* ilustración nº 2, 1932-1935, tinta sobre papel

Una de las pinturas más destacadas y técnicamente conseguidas sobre la infancia es sin duda, *Les Enfants* [Los niños, 1937]. Se trata de un cuadro que ha hecho famoso al artista y que incita al espectador a titubear en el umbral del hechizo. La escena se inspira en uno de los dibujos a tinta que Balthus realizó cuatro años antes para *Cumbres Borrascosas*, concretamente a un pasaje del capítulo seis: «Heathcliff soportó bastante bien la humillación en los primeros tiempos, porque Cathy le enseñaba lo que aprendía ella»². En la tela, esa violencia y desorden que emanan de la novela de Brönte y de las ilustraciones de Balthus, se han edulcorado. El ambiente en *Les Enfants* es más reflexivo y melancólico, pues el niño y la niña, aun ocupando el

mismo espacio, están inmersos cada uno en su propio mundo. En lugar de adoptar posiciones dominantes o submisas, los modelos del cuadro (los hermanos Hubert y Thérèse Blanchard), parecen inconscientes de sus presencias recíprocas, protagonizando una escena donde se cuestionan la soledad y la interdependencia.

La composición de Balthus, concentrada en las dos figuras que definen el espacio pictórico, sitúa a Thérèse en primer plano, que en su intento de leer adopta una posición inverosímil e incómoda que obstaculiza la lectura; apoyando sus brazos sobre el libro, no sólo cubre la superficie de las páginas de lo que se supone, está leyendo, sino que además la inclinación de su gran cabeza –que distorsiona el ángulo de su mirada– la hace incapaz de leer. Sus ojos semicerrados nos indican que la niña no está leyendo, y más bien su realidad es el sueño; el libro –emblema del mundo de las palabras– remite, por sus páginas en blanco, a lo invisible e incognoscible.

En la obra *Atelier* [El taller del pintor, 1855], Gustave Courbet ya representó con gran ternura y admirable ingenuidad a un niño en el suelo, dibujando un monigote en una hoja de papel. Courbet definió esta pintura como «una alegoría real de los aspectos más significativos de mi vida artística», y con ello desafiaba al espectador a que adivinara el sentido de sus partes;

² Brönte, Emily, *Cumbres borrascosas*, Barcelona: Planeta, 1992, p. 41.

ciertamente, la figura del niño tenía un significado simbólico para el pintor, así como lo tuvo para Balthus, quien no duda en repetir esa pose en la figura de Thérèse –y en otros muchos cuadros sobre la infancia– revelando la neta afiliación de su pintura con la del maestro de Ornans.



Detalle del niño en *El taller del pintor* de Gustave Courbet

Fig.160. Gustave Courbet
El taller del pintor, 1855, óleo sobre tela

Al igual que la niña, Hubert también está ensimismado; mira hacia enfrente con aire meditabundo, y ningún contacto visual, ni entre ellos ni con el espectador, rompe su aislamiento. Los dos personajes de *Les Enfants* también parecen ajenos a los diferentes registros de la realidad, que Balthus articula en este interno doméstico: al escueto mobiliario de la habitación, a la insinuación de frío que evoca la pila de carbón cercana a la puerta, y a la incomodidad de sus respectivas poses. Esta obra nos demuestra el dominio pictórico de Balthus a la hora de reproducir la complejidad de las superficies; desde la conjunción de dos oficios –la pintura y la carpintería– en la representación precisa y detallada de la rudimentaria mesa de cocina, hasta la ejecución impecable de la camisa y la falda de colegiala. A los niños les otorga un volumen entre lo plano y lo corpóreo, aunque los contornos los convierta más bien en figuras recortadas, en imágenes de *collage*. Los retratos reales de los hermanos Blanchard se parecen al fin a marionetas que adoptan las poses convenidas por Balthus para esta escena.

Quizás fuera un criterio de este orden el que impulsara Picasso a comprar *Les Enfants* al marchante de Balthus, Pierre Colle, en octubre de 1941³. El mismo Balthus comentaría las posibles causas del interés que el artista malagueño demostró hacia su pintura, y la afinidad y admiración que sentía por él; no sólo se trataba de la reflexión balthusiana sobre los pasmos de la infancia, sino también porque «Picasso respetaba mi afán de independencia y mi negativa a someterme a lo que él, indirectamente, había contribuido a imponer»⁴.

³ Para un aprofundimiento en la relación entre Picasso y Balthus, véase Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, pp. 447-455. Según el autor, la relación más o menos directa entre Picasso y Rilke pudo haber influido en el interés del artista malagueño por Balthus. En todo caso, la amistad entre Picasso y Balthus existió desde finales de los años cuarenta; ambos artistas compartieron unas vacaciones veraniegas en el Golfe-Juan –en la casa del psicoanalista Jacques Lacan a quien Picasso conocía muy bien– y luego se vieron en París. En esta época, Picasso mantiene una relación sentimental con Dora Maar, que a su vez, es una gran amiga de Balthus.

⁴ Balthus añade: «Hubo una época en la que la dictadura de los admiradores de Picasso era tal que a los pintores

«Cuando Picasso compró *Les Enfants* comprendí por qué se había decidido precisamente por ese cuadro: expresaba una melancolía, una suspensión de un tiempo que él añoraba profundamente, y estaba seguro de que en el fondo del cuadro presentía algo de la muerte y de la infancia, secretamente unidas, algo relacionado con la desaparición, que formaba parte de la historia común compartida por ambos en nuestra obra. Picasso, con toda su furia, no hizo más que pintar el vértigo profundo del tiempo, una manera incansable y solar de destruir para alcanzar, de quemar para superar, de provocar para encontrar. Íbamos en la misma dirección, aunque lo explorásemos de un modo distinto. Picasso fue un hermano en esto»⁵.



Fig.161. Cecil Beaton, *Picasso y Balthus en el estudio de Picasso en París*, 1944, fotografía

Les Enfants representa la quintaesencia de Balthus, sea sobre aquel tiempo de la infancia teñido de melancolía, sea como manifiesto del acto de pintar, por lo que no sorprende demasiado que Picasso se hiciera con el cuadro. Más allá de los cambios pictóricos que Balthus desarrollará, esta edad de la vida en la que representa a Thérèse y Hubert Blanchard dominará su trabajo. A diferencia de los niños que pintaran Renoir o Matisse –más bien “accesorios” domésticos o de sus padres– los de Balthus se erigen en su propio imaginario, y sus cuerpos tienen una fuerza que dirige su universo. Sin embargo, apunta Sabine Rewald, la infancia en Balthus parece indiferente a la felicidad que la distinguiría; lánguidos o malhumorados, la mayoría de estos preadolescentes se refugian voluntariamente en espacios clandestinos –sus habitaciones– soñando despiertos o absortos en sí mismos, pasando páginas de un libro⁶.

que no estuvieran influidos por él les consideraban reaccionarios, pasados de moda. Por eso entonces solía llevarme mal con mucha gente. Me refugié en la soledad, convencido de que mi camino era fundamental, por lo menos para mí, de que era la manera de llegar a la pintura». Véase Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, pp. 235-236.

⁶ Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 86.

En su inclinación por centrarse en las ambigüedades de la preadolescencia, dos motivos concretos pertenecerían a la herencia dejada por Rainer Maria Rilke: la infancia y la niñá. El poeta estaba fascinado por los primeros años de la vida, como lo atestiguan numerosos textos poéticos y en prosa, donde «sólo niños y mujeres, a la vez jóvenes y viejos, se sienten en casa»⁷; en *Les Enfants* de Balthus es fácil hallar la atmósfera y el sentimiento expresados en la poesía *Dauer der Kindheit* [La infancia], escrita por Rilke en julio de 1924⁸:

«La larga tarde de un niño
que aún no está viva del todo, aún madurando,
sujeta a dolores de crecimiento indefenso,
a períodos de espera,
a tardes solitarias
mirando de un espejo a otro»

La literatura francesa moderna también se interesó por la temática infantil, considerando al niño como un ser real e independiente. Balthus se afilia a toda una saga de escritores y poetas que exploraron la cuestión, como por ejemplo Baudelaire, Alain Fournier, Proust, Colette o Cocteau, para los que el niño habita un reino animado imaginativamente por un genio muy parecido al del artista. Fue Charles Baudelaire quien expresó, en varias ocasiones, la idea de proximidad entre el misterio del arte (del artista), y el de la infancia. En *El pintor de la vida moderna* (1868), define al artista «de genio» como «un hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño», cuyo talento no es más que «la infancia recobrada a voluntad»⁹. La infancia y la adolescencia se imponen como un espacio de predilección, e incluso como una opción estética, tal y como detectamos en muchas pinturas de Balthus, o en la novela *Le Grand Meulnes* de Alain Fournier; también como una reflexión sobre la trascendencia y esencialidad que conllevan estas etapas vitales, lejos de las puerilidades en las que a menudo han incurrido algunos autores. Para los escritores enunciados, el universo de la infancia es lo más secreto y profundo que se da en la naturaleza humana; un universo forjado en función de determinados sueños, como esos que el propio Fournier deseaba trenzar en su libro, o Balthus en su pintura.

En su capacidad para el ensimismamiento total, Thérèse y Hubert encuentran un colega literario en los hermanos protagonistas de la obra de Jean Cocteau, *Les Enfants terribles* [Los niños

⁷ Cita de Rainer Maria Rilke, en Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)* Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 23.

⁸ Rilke, Rainer Maria, “Dauer der Kindheit”, *Sämtliche Werke*, II, it 1102, Frankfurt: Insel Verlag, 1987, pp. 290 y 291.

«Lange Nachmittage der Kindheit..., immer noch nicht Leben; immer noch Wachstum,
dai in den Knien zieht-, wehrlose Wartezeit.
Und zwishen dem, was man sein wird, vielleicht,
und diesem randlosen Dasein-: Tode,
unzählige. Liebe umkreist, die besitzende,
das immer heimlich verratene Kind
und verspricht es der Zukunft; nicht seiner.
Nachmittage, da es allein blieb, von einem Spiegel zum andern starrend».

N.T. Traducción de la autora al español a partir de la versión inglesa de Rewald, Sabine, *Op. Cit.*, (1984), p. 40.

⁹ Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Caja Murcia, 1995, p. 28.

terribles,1929]¹⁰. La trama de la novela nos cuenta la evolución de los personajes, Paul y Elisabeth, enfrentados al drama del abandono del universo infantil y a su adaptación al mundo de los adultos; encerrados en su habitación, Jean Cocteau los describe pasando la mayoría de su tiempo «en el estado de semiconsciencia en el que se sumergen los niños; Paul era un redomado maestro en ello. Dominaba el tiempo, y el espacio; comenzaba sueños, los combinaba con la realidad, sabía vivir entre dos espacios de claroscuros, entre el ensueño y la realidad»¹¹. Balthus comparte con la obra de Cocteau la fascinación por las ambigüedades y el lado oscuro de la adolescencia; las parejas que Balthus representará –Cathy y Heathcliff, los hermanos Blanchard, los jugadores de cartas– encuentran a unos colegas mundanos en el París del siglo XX. Su modo de existir, como en un sueño, se desarrolla apartado de la interferencia adulta: «Estos niños callan cuando los mayores se les aproximan. Se callan y adoptan actitudes de otro mundo. Nunca divulgan los oscuros ritos de su religión. De ella, como mucho, alcanzamos a saber que exige astucias, víctimas, juicios sumarísimos, temores, suplicios, sacrificios humanos»¹².

Si el relato de Cocteau nos muestra el enfrentamiento que se produce entre el mundo de la infancia y el de la edad adulta, en *Les Enfants* Balthus lo deja en suspenso. El mundo exterior se produce al margen de la infancia, protegida como está por las figuras que Balthus pondrá en la tela –criadas, gatos, enanos, personajes oníricos– y cuya función es hacer menos imposible el acomodo de los niños a la realidad material. Balthus coloca dicha realidad entre paréntesis; el mundo imaginario que los niños se construyen sólo puede existir mediante su acuerdo con la ficción, donde el propio juego es más real que la realidad. En *Los niños terribles*, la misma dialéctica entre niños y adultos viene a conformar una antítesis entre los principios de la realidad y del placer: «Sobre todo, era preciso volver a esa realidad infantil, realidad grave, heroica, misteriosa, alimentada por discretos detalles y cuyo hechizo queda perturbado por las preguntas de los mayores»¹³. Es el mundo exterior el que quiere forzar a los niños a adoptar unas identidades autónomas y separadas –la inserción en la colectividad les obliga a ello– y a adoptar roles definidos; en definitiva, a abandonar esa identidad placentera en la que se reconocen a sí mismos, pues *Los niños terribles* sólo se guían, en su exploración de ellos mismos, por el placer y el deseo.

En su tendencia a la evasión de la realidad –aunque la practiquen de formas distintas– Balthus y Cocteau coinciden en buscar un refugio contra el mundo externo. El enclaustramiento de sus personajes en una habitación, les procura un lugar al margen del tiempo y el espacio: «Las camas se les imponían como el escenario de un teatro [...] Ninguno de los protagonistas de ese teatro, y ni siquiera el que hacía de espectador, se daban cuenta de que estaban representando un papel. A esa inconsciencia primitiva debía la habitación su eterna juventud. Sin que ellos se dieran cuenta, el cuarto se columpiaba al borde del mito»¹⁴.

¹⁰ Jean Cocteau y Balthus indudablemente se conocían, no sólo porque Cocteau había frecuentado el salón intelectual de su madre Baladine, sino también porque ambos participaron de los ambientes mundanos y artísticos parisinos alrededor de los vizcondes de Noailles. Balthus admitió que conocía a Cocteau pero que no admiraba su pintura, que consideraba demasiado “ligera”, sistemática y mañosa, pero afirmó que Cocteau, aún siendo un pintor mundano, brillaba en sociedad [declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 180]

¹¹ Cocteau, Jean, *Los niños terribles*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 92.

¹² *Ibid.*, pp. 80-81.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 126 y 128.

Ante las pinturas balthusianas que representan a jóvenes en su habitación (donde se visten, sueñan, piensan, leen, se pierden en sí mismas o se miran), y que el pintor realizará sobre todo a partir de los años cuarenta, el espectador se sitúa en una posición ambivalente. Mirar estas imágenes es encontrarse en una posición de intruso y a la vez de *voyeur*, pues la estructura pictórica no nos reserva lugar alguno, no define el emplazamiento del espectador ni anticipa su mirada. Esto se debe a que el mundo imaginario que los niños se han construido sólo puede existir mediante un acuerdo en la ficción. Y si de refugio se habla en las obras, refugiado se encontraba Balthus en un mundo ficticio en el que el juego de la imaginación poco a poco se apoderaba de la realidad. El artista se entrega a la manipulación de los signos de la verdad exterior, con el objetivo de acomodarlos mejor a su deseo. Un conflicto que viene a saldarse con un simulacro de no existencia, y que es preciso entender como el comienzo de una existencia distinta. Es la única realidad –la ficticia, la del otro lado del espejo– la que les parece, a los niños de Balthus, lo suficientemente atractiva como para vivir en ella.

«En el espesor de lo Visible se abre una brecha por donde se filtra lo Invisible: se acerca y se aleja, y jamás el niño no podrá alcanzar el secreto, sino sólo padecer, por un instante, esta presencia desconocida que de repente lo atiesa, lo ensalza y le otorga el control total de su destino. Instante que no dura, pero que sin embargo se prolonga por una reflexión sobre la duración, como si el instante no dejase de recordarse y de anticipar el tiempo que rodea su efímero pasaje»¹⁵.

Les Enfants de Balthus, meditados y silenciosos, moran en la antesala de la memoria, o en esa habitación cuyo gran enemigo es el tiempo: «Balthus pinta la promesa de un estado creativo del niño que todavía no se ha pervertido, que aún no se ha convertido al mundo de los sentidos, en un estado latente, todavía suspendido, a la pérdida de lo Real»¹⁶. Como tales momentos no pueden ser puestos sobre la tela, Balthus ejerce una meditación –semejante a la que habita estos personajes– sobre el color y la forma, como si fuera necesario que la materia pasara por el mismo proceso que el sujeto representado: «Se trata de volver a encontrar esa gracia de la infancia que se esfuma tan pronto, y de la que se guarda para siempre el recuerdo inconsolable»¹⁷.

Balthus trabajaría *con* tiempo y *en* el tiempo, entretejiendo con éste y su trama de duraciones unas relaciones complejas. Para la profesora Estrella de Diego, las imágenes de la infancia que pinta Balthus no serían iconos de la nostalgia porque hablen del pasado, o reproduzcan una poderosa sensación de pérdida; lo son porque reflejan lo inútil más que lo imposible del regreso, porque visualizan un territorio donde se hace tangible lo decepcionante de la vuelta. Un territorio que inventa estrategias para evitar esa decepción anunciada: «Balthus sabe, ha comprendido, que las cosas no son como en realidad fueron, sino como se las recuerda. Por

¹⁵ Rodari, Florian, “Balthus l’énigmatique”, en *La Revue de Belles-Lettres* (París), nº 3-4, abril de 1973. [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 111]

¹⁶ Marc, Olivier, *Balthus et les artisans du réel*, París: Séguier, 2000, pp. 24-25.

N.A. Este libro fue un regalo de la hija de Balthus, Harumi Klossowska de Rola durante una de mis visitas a la casa suiza de Balthus, en el otoño del 2008. Olivier Marc era el vecino de Balthus en Rossinière, y es autor de algunas obras sobre la creatividad en los niños, además de arquitecto, psicoanalista y gran amigo del pintor. El autor reflexiona aquí sobre el sentido del arte y de los artistas que, como Balthus, representan una Realidad perceptible al mismo tiempo que invisibilizada por la apariencia de las cosas.

¹⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 73.

eso, porque posee la consciencia de lo inútil del regreso, inventa la realidad como deberíamos recordarla: austera, impregnada de luz, visionaria, alumbrada, desapasionada. Así deben ser los recuerdos, como Balthus los pinta»¹⁸.



Fig.162. Hisaji Hara
Estudio de Los niños de Balthus
2010, fotografía ©Hisaji Hara

¹⁸ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 169.

6.2. Ni Lolitas ni ninfas. La infancia al desnudo

«Me indignan las interpretaciones estúpidas según las cuales mis niñas proceden de una imaginación erótica. Decir eso es no entenderlas, lo que me preocupa es su lenta transformación del estado de ángel al estado de niña, poder captar ese instante de lo que podría llamarse un pasaje»

– Balthus¹⁹

La adolescencia, caracterizada por la maduración sexual, es uno de los temas predilectos en torno al cual gira la poética de Balthus. Desde niñas absortas en sus actividades, a niñas desvestidas adoptando posturas ambiguas –al descubrir un cuerpo cuyo lenguaje todavía no conocen– el pintor gusta de representar este momento de transición precisamente por su fragilidad. Balthus ha creado un imaginario único con sus telas sobre la intimidad de las niñas, y encuentra, tanto en la técnica como en la invención de los personajes, una manera formidable de enlazar la infancia a la edad adulta. Pero estas mismas obras también constituyen la faceta más problemática de la reputación del artista, cuando no del conjunto de su pintura. Los modelos –personajes familiares al artista– que se exhiben en actitudes lánguidas, y abandonadas en el espacio cerrado del estudio, son para Balthus meras representaciones de «un ideal de belleza que celebra la grandeza de la naturaleza en cuanto a Creación»; una respuesta que el pintor asestó a los que arriesgaron una pregunta tímida acerca de su carácter equívoco e incluso erótico. Balthus se sorprendía, y negaba sistemáticamente el erotismo de sus obras sobre durmientes y lánguidas preadolescentes; desmentía férreamente el contenido erótico, insistiendo en que sólo le interesaba la estructura del cuadro. Esta declaración de intenciones circulaba a menudo en sus entrevistas como, por ejemplo, en una que Françoise Jaunin le realizó en los años noventa²⁰:

Françoise Jaunin: Sus adolescentes, en las cuales muchos ven a nínfulas, qué representan exactamente?

Balthus: Todas mis figuras femeninas son ángeles, apariciones. El público piensa que hay en ellas erotismo. Esto es absurdo. Mi pintura es esencialmente y profundamente religiosa.

FJ: Para ser ángeles no adoptan posturas lascivas y voluptuosas que evocan, más bien, el despertar a los primeros deseos?

B: No, no; ya se lo he dicho, son ángeles, y sus posturas de abandono son típicas de la infancia. Por otra parte, me vienen dictadas por necesidades de composición de mis telas. La gente las interpreta de los modos más disparatados. Es un problema de ellos, no mío. En realidad, proyectan sus fantasmas.

¹⁹ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 74.

²⁰ Declaraciones de Balthus a Jaunin, Françoise, en *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausana: La Bibliothèque des Arts, 1999, p. 20.

El estatuto de ángeles que Balthus atribuye a sus niñas es seguramente fruto de reminiscencias rilkeanas; de esa identificación de ambos con el mundo legendario de la infancia; de la afiliación de la pintura de Balthus a esa lucha poética de Rilke por convertir lo visible en invisible. Bajo dicha óptica, las niñas-ángeles son, sin duda, antieróticas, o elementos sagrados y sobrenaturales que situadas fuera del tiempo, sobrepasan la condición mortal. Sin embargo, la apariencia erótica de las niñas de Balthus podría ser una forma de sublimar su destino mortal, y de ellas emergería el misterio intangible del deseo y la belleza. Aunque el profesor y filósofo Franco Rella, precisa que las jóvenes pintadas por Balthus no son seres celestiales, y por ello están lejos de la concepción de la infancia evocada por Rilke: «El niño en Rilke es un ángel, no es humano, no es frágil y no puede morir. Su tiempo es eterno. Las niñas de Balthus, en cambio, son seres duales que aun estando en una condición de indiferenciación, en un estado de latencia, aguardan un futuro en el que su cuerpo se abrirá sexualmente a otro. Su cuerpo desnudo parece idealizado, pero no lo es»²¹.

Destacados críticos de la obra balthusiana como Jean Leymarie, e incluso el mismo hijo del artista, Stanislas Klossowski, se han demostrado acérrimos defensores de la teoría balthusiana, argumentando que el motivo de las adolescentes lánguidas nada tiene que ver con una obsesión erótica, sino, tal vez, con la mirada del espectador: «Estas muchachas son, de hecho, arquetipos de pureza intocables, pertenecientes a un reino superior. Su juventud es el emblema de un cuerpo eterno, ya que la adolescencia (del latín *adolescere*, estar creciendo), simboliza adecuadamente ese estado de crecimiento hacia lo celestial, al que Platón se refiere en *El Timeo*»²². Jean Leymarie y Stanislas Klossowski reconocen una flagrante excepción a todo ello en la provocación de *La Leçon de guitare*, pero lamentan que la “naturaleza sagrada” del erotismo sea demasiadas veces asociada a la pornografía y la libidinosidad²³. Una confusión lamentable, que para el hijo mayor de Balthus oscurece el significado real de esta obra “esotérica”, relacionada en última instancia con el misterio cósmico y divino del amor y el deseo²⁴.

Por otra parte, el escritor Guy Davenport se demuestra crítico antes estas consideraciones; en su ensayo sobre Balthus, escribe que dichas afirmaciones no hacen justicia a la gran capacidad de Balthus por insertarse en el espacio privilegiado femenino, donde sus únicos rivales serían Vermeer y Degas. Según Davenport, es un error ver una abstracción filosófica en la figura de las muchachas, ya que «un entendimiento tan humano y valioso no debe ser disminuido por una jerga neoplatónica jungiana»²⁵; el logro del erotismo de Balthus reside precisamente en el

²¹ Extracto de las conversaciones de la autora con el profesor Franco Rella en la Universidad de Arquitectura de Venecia (2007-2008).

²² Klossowski de Rola, Stanislas, *Balthus*, Londres: Thames & Hudson, 1996, p. 21.

«These girls are in fact untouchable archetypes of purity belonging to a higher realm. Their very youth is the emblem of an ageless body of glory, as adolescence (from the Latin *adolescere*, to grow toward) aptly symbolizes that heavenward state of growth to which Plato refers in *Timaeus*».

²³ Cfr. Leymarie, Jean, *Balthus*, Ginebra: Skira, 1982, p. 52; Klossowski de Rola, Stanislas, *Op.Cit.*, p. 21.

²⁴ Klossowski de Rola, Stanislas, *Op.Cit.*, p. 21.

Seguidamente, en su ensayo Stanislas arremete contra «los eminentes miembros de la autodeclarada élite cultural internacional» que ven el arte esencialmente como una autorevelación y autoexpresión del artista, más preocupados por los estilos, las fechas y las influencias que con la verdadera intención del artista, y que excluyen sin más si no encaja con sus teorías. Substituyendo el estudio del artista mismo por el estudio de su arte, «la mayoría de las veces confirman una moda pseudo-psicológica con la que tratan de explicarlo todo, y así, la característica de su discurso es el sinsentido».

²⁵ Davenport, Guy, *Cuaderno de Balthus*, México: Libros del Umbral, 2005, p. 71.

desconcertarnos con su literalidad, su claridad, y la elusión de vulgaridades u obviedades de todo tipo. Con un sentido renovado de lo que es el cuerpo humano, y con una inocencia que podemos situar en el idealismo adolescente –más que en el territorio de una obsesión– Balthus «nos ha dado carne y hueso, una perfección en el tono y el momento, un paréntesis mágico en el tiempo, percepciones agudas de estados de ánimo que pocos pintores o poetas pueden igualar»²⁶. El autor concluye apuntando que «las objeciones puritanas que se le han hecho a Balthus, están animadas por un prurito que iguala el candor con un deseo mal entendido»²⁷.

Entre 1936 y 1938, Balthus pinta varias telas donde aparece la niña de *Les Enfants*, Thérèse Blanchard –*Portrait de Thérèse, Thérèse, Thérèse rêvant, Jeune fille au chat y Thérèse sur une banquette*– que muestran a un Balthus en su apogeo artístico. La muchacha, apenas una adolescente, vivía cerca del estudio de Cour de Rohan y posaba largas horas tras la escuela.



Fig. 163. Balthus
Retrato de Teresa, 1936
óleo sobre tela

Portrait de Thérèse [Retrato de Teresa, 1936], perteneció una vez a Pierre Jean Jouve. Balthus expresa con ternura y intuición la mirada melancólica de la niña, que junto al vestido oscuro, la dota de una frágil solemnidad. La capta ligeramente desde abajo, como si fuera vista por alguien de su edad, dándole la importancia de un adulto. El mismo año de su realización, Antonin Artaud escribía: «A través del retrato que pinta Balthus, el personaje se reúne con su momento histórico. Y todo esto no se consigue con una sobrecarga, sino con lo que podría definirse una puesta al desnudo»²⁸. La cabeza alta de Thérèse, como al margen del tiempo, está inmersa en una atmósfera luminosa expuesta a una luz, que le confiere instantáneamente su razón de ser, la clave de su destino. Sabine Rewald, comisaria de la exposición *Balthus, Cats and girls* (Nueva York, 2013), ha analizado detenidamente los retratos de Thérèse; considera que en esta serie de obras, Balthus entremezcla la intuición de la psique de la joven modelo con un evidente deseo erótico²⁹. Concede mucha dignidad e importancia a la muchacha –como si fuera vista por alguien de su edad– pero también añade provocación a su inocencia.

Esta coexistencia de empatía y deseo erótico por las adolescentes origina, para Rewald, un fondo de tensión que parece acechar en las habitaciones: «Una tensión entre lo familiar y lo

²⁶ Davenport, Guy, *Op.Cit.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁸ Antonin Artaud citado por Guirao Cabrera, José, en *Balthus*, Madrid: Unidad, 2006, p. 102.

²⁹ Rewald, Sabine, *Balthus. Cats and girls* [catálogo de la exposición], Metropolitan Museum de Nueva York, Yale University Press, 2013.

Sabine Rewald, gran especialista en la obra de Balthus, ha escrito extensamente sobre los cuadros donde aparece Thérèse. En sus estudios, realiza un detenido examen de las alusiones iconográficas a un tipo de muchacha adolescente en posturas sexualmente sugestivas. Otros ensayos de la misma autora en los que desarrolla estos argumentos son: Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, pp. 9-54; “Balthus Thérèses”, *Metropolitan Museum Journal*, Nueva York, n° 33, 1998, pp. 305-314; *Balthus. Time suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, pp. 21-23 y pp. 68-73.

inquietante, entre la inocencia y una flagrante inmodestia, privacidad y exhibición pública»³⁰. La dicotomía entre la empatía del pintor y el deseo por las niñas encontraría una analogía formal en sus estimulantes posturas –que siguen una estricta composición de orden pictórico– y que el crítico Robert Hugues define a partir de «la coexistencia entre la calma superficial y un deseo irrefrenable»³¹.

También Mieke Bal afirma que los retratos de Thérèse son utilizados ostensiblemente para seducir, y que Balthus es insincero cuando niega recurrentemente cualquier erotismo, negando a su vez al espectador y la relacionalidad que lleva implícito el erotismo. La obra *Thérèse* [Teresa, 1938] –donde la joven está sentada en un sillón Luis Felipe, con las piernas medio cruzadas y en actitud relajada– sería para la profesora Bal su imagen más acusadamente erótica, por la manera en que se ha recortado a la niña, de un modo tan ajustado –las piernas semidesnudas y la mirada indiferente tan cerca del espacio de observación. Thérèse vuelve la vista hacia el espectador, aunque sin fijarla en él. En esta obra el retrato, que individualiza a la modelo, «sin duda se funde con unas herramientas de la imaginería erótica que la exponen a la evaluación visual de un observador posiblemente lascivo. Muchas imágenes son eróticamente atractivas y sexualmente seductoras, y apuntan así a la posibilidad de apropiarse de la figura visual, imaginativa»³². Si en *Jeune fille au chat* y *Thérèse rêvant* el artista y la modelo nos ofrecen un plano vaginal, disimulado por la tira de las braguitas, en *Thérèse* es la misma postura la que puede considerarse ambigua.



Fig. 164. Balthus
Teresa, 1938
óleo sobre tabla



Fig. 165. Max Pechstein
El sofá verde, 1910
óleo sobre tela

³⁰ Short, R.S, “Erotically Lounging”, en *Times Literary Supplement* (Londres), septiembre de 1983, p. 1063, citado en Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 22.

«A tension between the commonplace and the disquieting, between innocence and blatant immodesty; privacy and public display».

³¹ Hugues, Robert, “Poisoned Innocence, Surface Calm”, en *Time*, 16 de abril de 1984, p. 76.

«The coexistence between surface calm and predatory desire».

³² Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 89.



Fig.166. Caravaggio
Muchacho con un cesto de frutas, 1593
óleo sobre tela

En *Thérèse*, Balthus despliega su habitual esplendor y habilidad como colorista: la falda levantada, la chaqueta entallada y el mantel arrugado, combinan varias formas de pliegues y tejidos. El terciopelo añejo de la butaca, la madera gastada de las patas, el respaldo y la puerta, conspiran para atribuir a este cuadro las cualidades de un maestro antiguo, desde la Italia renacentista hasta la inspiración en la Francia clásica y el siglo XIX francés. Para Mieke Bal, los tejidos, el tacto de la piel y la diferenciación entre las texturas, coadyuvan a la celebración de las adolescentes malhumoradas, en la misma línea en que Caravaggio celebraba los niños de la calle. También encajan en este concepto la imagen cortada, el apretado encuadre de la muchacha, incluso la mueca de descontento y la luz que ilumina las zonas más desnudas de sus piernas. Todo se ajustaría –indica Bal– a ese erotismo pictórico del artista italiano.

Balthus revelaría su actitud hacia la modelo no sólo en el sensual modelado sino también a través de una pincelada que elimina todo manierismo. Coloca a Thérèse en un ambiente austero y la expresión seria de la muchacha excluye cualquier traza de abandono lascivo. Este cuadro evocaría, según Sabine Rewald, el retrato de la hermana de Courbet, *Juliette Courbet* (1844), conservado en el Petit Palais de París³³. Pero si Juliette aparece remilgada y maliciosa, Thérèse en cambio parece triste, y es el espíritu que anima a la joven uno de los elementos indagados por el pintor: «En el cuadro, Balthus llega a la expresión más auténtica de su propia visión: en el joven cuerpo se deja entrever en filigrana la madurez, el dominio de sí. La mirada de la muchacha recuerda la mirada misteriosa de un gato, el animal preferido del artista. Thérèse es joven y sin embargo sabe, es vulnerable pero resistente»³⁴.



Fig.167. Gustave Courbet
Juliette Courbet, 1844
óleo sobre tela



Fig.168. Lewis Carroll
Alice Liddel, 1857
fotografía

³³ Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 68.

³⁴ Guirao Cabrera, José, *Op.Cit.*, p. 114.

Thérèse rêvant [Teresa soñando, 1938] es el retrato más grande y elaborado de Thérèse, quien contaba con doce o trece años. La muchacha de expresión absorta –dormida o sorprendida en una ensoñación– con sus piernas descubiertas, encarna el epítome de la sexualidad dormida adolescente. La imagen ofrecida nos convierte en *voyeurs*, y la gata glotona, que bebe a lame-tazos, refuerza esta exhibición de erotismo. Para la mayor parte de los críticos, se trata del cuadro más erótico de la serie³⁵. En la composición, Balthus coloca el punto de enfoque en las piernas abiertas de la niña; su ropa interior blanca, junto a la falda roja, nos recuerdan a una cornucopia de papel, como las que envuelven los ramos de flores. Las extremidades de Thérèse están perfectamente delineadas con el más sutil de los modelados, iluminación y sombreado. Morandi y Cezanne se evocan en la representación de los jarros y recipientes, que junto al paño doblado y arrugado, forman una naturaleza muerta sobre la sobria mesa de madera de su estudio parisino. Con la destreza de sus efectos pictóricos, el artista define la proporción necesaria para que el gran rostro y la cabeza de Thérèse nos absorban y nos dirijan a la expresión pensativa de la niña.



Fig.169. Balthus
Teresa soñando, 1938, óleo sobre tela

El mundo interior de la niña flota, literalmente, ante nuestra mirada. Balthus nos conduce a mirar bajo la falda de una colegiala, dando al acto de mirar un lado clandestino y pícaro; la desnudez de las piernas se acentúa por las zapatillas y los calcetines. El artista conoce esa vieja fórmula por la que cubriendo una parte del cuerpo se obliga a prestar atención al resto: «Reflejo y pliegue (el drapeado del vestido), son ambas funciones de la *eíphasis-aphánisis*: efectos locales de superficie donde se adivina algo así como la “forma oculta”, la profundidad, el cuerpo. Cuando una cortina (o un vestido), toca lo que oculta, lo manifiesta; es una orden de “no ver lo que hay debajo” de la pintura; pero reside también en los pliegues, en los reflejos, el “fenómeno-indicio” de lo que hay debajo, la indicación y la intrincación de la profundidad en la superficie»³⁶.

A mediados de los años veinte, cuando Balthus estudiaba principalmente los maestros de la pintura francesa –David, Ingres, Poussin o Delacroix– Théodore Géricault fue objeto de una importante exposición en la galería Charpentier. Como apunta Nicholas Fox Weber, el romanticismo de este artista, con su iconografía significativa y su extraordinaria habilidad para pintar, cautivaron al joven aprendiz. Como Balthus, también Géricault copió a Poussin, y al menos uno de esos estudios se mostraron en la exposición junto al *Portrait de Louise Vernet enfant* o *Enfant au chat* [Retrato de Louise Vernet de niña o Niña con gato, 1818-1819], un

³⁵ Véase Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, pp. 474-478.

El autor ofrece un estudio muy detallado del cuadro en su composición formal, técnica e interpretaciones críticas

³⁶ Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 116-117.

retrato de la hija del pintor Horace Vernet³⁷. Este cuadro muestra a una niña, extrañamente femenina con su pose de adulta y su vestido estilo Imperio, que inmersa en una especie de ensoñación tiene en sus rodillas a un gato ruso, que parece una esfinge. La obra de Géricault parecería el ancestro de otro retrato de Thérèse Blanchard: *Jeune fille au chat* [Niña con gato, 1937].



Fig.170. Balthus
Niña con gato, 1937
óleo sobre tabla



Fig.171. Théodore Géricault
Retrato de Louise Vernet o Niña con gato, 1819
óleo sobre tela

En 1952, el crítico y escritor británico Cyril Connolly ya escribió sobre «la oposición casi deliberada –en estas obras– entre la elección del tema y su tratamiento, como una especie de contrapunto entre ellas»³⁸. Este tipo de contrapunto prevalecería sobre todo en las obras *Jeune fille au chat* y *Thérèse rêvant*. En ambos cuadros, la pose de la niña puede verse como un exhibicionismo adolescente, pero Balthus le añadiría una provocativa y evidente insinuación. El gato podría contribuir a la metáfora erótica, recreando la expresión inescrutable en el rostro de Thérèse. Aunque tal vez el gato podría ser sólo el emblema del artista y, teniendo en cuenta *Mitsou*, un talismán perteneciente a su infancia.

Sabine Rewald cree que la posición que Thérèse adopta en ambas telas se inspira decididamente a un *photocollage* de Man Ray; éste apareció en la revista *Minotaure*, en la que Balthus colaboró en más de una ocasión. En la imagen de Man Ray, y para la figura de la izquierda, la fuente precisa provendría de un anuncio de *Pears Soap*³⁹.

³⁷ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 125.

³⁸ Connolly, Cyril, “Balthus”, en *Balthus and a Selection of French paintings* [catálogo de la exposición] Lefevre Gallery, Londres, 1952, s.p.
«The almost deliberate opposition between the choice of subject and the treatment, a kind of counterpoint between them».

³⁹ Rewald, Sabine, *Balthus, Cats and Girls*, *Op.Cit.*, pp. 79-81.



Fig.172. Émile Munier
Sugar & Spice, 1879, óleo sobre tela



Fig.173. *Pears soap*, anuncio
en *Illustrated London News*, 1901



Fig.174. Man Ray, *Photocollage*
publicado en *Minotaure*, nº 3, 1935



Fig.175. Balthus, *Teresa en una banqueta*, 1939, óleo sobre tela

Otro gato aparece en la obra *Thérèse sur une banquette* [Teresa en una banqueta, 1939], aunque no sea ni visible ni enteramente imaginable en la sombra que se proyecta detrás de la banqueta. El hilo que sujeta la protagonista podría estar importunándolo, pero sin gato, este hilo sirve en realidad para conducir nuestra mirada a su entrepierna. Con el cuerpo descansando sobre una sola mano que apoya en el suelo, Thérèse aparece ante un fondo, un moteado de fresco en verde y ocre que lleva el sello del pintor, y que no deja apenas espacio libre, de modo

que la muchacha no sólo aparece forzada en la pose sino costreñida espacialmente. Esto la convierte en una imagen plana, a despecho de la muy diestra y detallada recreación del volumen de su cuerpo. La falda de cuadros, el suéter rojo anaranjado, el cuello de la blusa y los impecables calcetines y zapatos indican que es una colegiala, tan joven como la niña de *Les Enfants Blanchard*. No obstante, su cuerpo es más estilizado, la pose más provocativa, el juego más sugerente: «Si hubiera que calificar de erótica una tela de Balthus, sería ésta»⁴⁰.

Las jóvenes muchachas de Balthus han hecho verter ríos de tinta. Unos ven, en su poder de tracción erótica, el resorte del éxito del artista. Otros, por el contrario, las encuentran más perversas que atractivas, más cerebrales que sensuales, mucho más frías que tórridas. Y finalmente, hay quienes vuelven los ojos en nombre de la moral y de la protección de las menores. Afortunadamente, es lícito estar en desacuerdo con estas posturas, como sostiene Christian Delachampagne: «Ciertas telas de Balthus, sobre todo aquellas que el artista pintó entre los años cuarenta y cincuenta, ponen de manifiesto un amor por el cuerpo de las muchachas que

⁴⁰ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 108.

no tiene nada de anormal, y que finalmente llega a ser uno con la nostalgia de la belleza de la que habla Platón en el *Banquete*»⁴¹. Generalmente, en los textos consagrados a la obra de Balthus, generados por sus críticos y estudiosos, encontramos dos corrientes divergentes: por una parte, los que celebran su universo de imágenes con comentarios poéticos impregnados de empatía literaria; por otra parte, quienes afirman rotundamente la convergencia del gusto de Balthus con las inclinaciones más bien sospechosas del creador de estas obras. Y al comparar las críticas recientes sobre la pintura de las adolescentes en poses sugestivas, se comprueba que, por lo general, hay poca disparidad de análisis que contribuya de manera significativa al conocimiento más profundo y exhaustivo de Balthus como pintor de lo erótico.

Con motivo de la primera exposición de Balthus en Alemania, organizada en el 2007, aparece una noticia en el suplemento cultural del diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* que dice lo siguiente: «Las mujeres retratadas por Balthus se comportan como si estuviesen solas y ni siquiera el pintor estuviera presente. Dormitan, y si su vestimenta o su posición pudieran resultar obscenas, no les interesa –y no tiene por qué interesarles. El sentimiento de vergüenza existe sólo en relación con los otros [...] La máxima según la cual vivió Balthasar Klossowski fue provocar»⁴². La prensa italiana también se hizo eco de otra exposición dedicada a Balthus en la fundación de arte suiza Pierre Giannada, que en el 2008 celebraba así el centenario del nacimiento del artista: «Las muchachas de tierna edad, con sus reiteradas posturas ambiguas y su desnudez ostentosa, provocan no pocos escándalos y críticas. Representadas en una especie de edad ideal, fijada para siempre, desfilan dotadas de una sexualidad conturbante apenas insinuada en las delicadas curvas de senos y nalgas, aunque íntimamente conscientes de los paraísos de placer»⁴³.

En cuanto a las publicaciones, el crítico Raphaël Aubert señala en *Le paradoxe Balthus*, que la obsesión del artista por subrallar el carácter infantil de sus modelos se debe, más que a una nostalgia de la infancia, al hecho de que su atracción sexual se focaliza en las jóvenes. Aubert subralla que cuando éstas se revelan ya mujeres (como *Alice*), y su poder sexual se identifica como una amenaza, Balthus de alguna forma las aniquila, transformándolas en objetos de placeres crueles, en cuerpos ofrecidos o en presas concedidas a deseos perversos, como vemos en *La Fênetre* y *La Leçon de guitare*⁴⁴.

⁴¹ Delachampagne, Christian, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2004, s.p.

⁴² Wiegand, Wilfred, “Seine Kinderstube”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 de agosto del 2007.

El artículo se refiere a la exposición *Balthus –Aufgehobene Zeit. Gemälde und Zeichnungen 1932-1960*, en el Museo Ludwig de Colonia (18 de agosto-4 de noviembre de 2007) bajo la dirección y con el catálogo de Sabine Rewald.

⁴³ Larcán, Laura, “Ninfette e un gatto come alter ego. I cent'anni dell'enigmatico Balthus”, en *La Repubblica*, Milán, 11 de junio de 2008.

Artículo publicado a razón de la exposición *Balthus: 100è anniversaire*, comisariada por Jean Clair y Dominique Radrizzani, en la Fondation Pierre Gianadda de Martigny (16 junio-23 noviembre 2008).

⁴⁴ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 63.

Expertos de la obra balthusiana como Raphaël Aubert y Nicholas Fox Weber (*Op.Cit.*, p. 474) consideran que las circunstancias personales de la adolescencia del pintor, mezcladas al amor apasionado de su madre por Rilke, son las causas principales de su gusto por las preadolescentes. En ciertos aspectos, las mujeres de su pintura simbolizan su parte femenina, ya que la única adolescencia que obsesionó a Balthus fue la suya. Apelan a los sentimientos contradictorios y confusos que Balthus pudo haber desarrollado hacia la figura femenina, al experimentar de cerca la separación de sus padres, así como a la actitud obsesiva de su madre en relación al poeta, comportándose con sus hijos no como una figura materna sino como hermana pequeña. Para el autor de su biografía Nicholas Fox Weber, las niñas que representa Balthus son también parte del recuerdo de la madre con

Christian Delachampagne de nuevo advierte que tanto los detractores, como algunos partidarios de Balthus, harían bien en no olvidar que «el recuerdo de la infancia perdida, la nostalgia correlativa de momentos de placer absoluto (que por otra parte nunca han existido excepto en nuestros sueños), y el deseo obsesivo de revivir esos momentos míticos (en los que no falta cierta violencia sutil), son para cualquiera que haya leído a Freud, componentes universales de la psique humana»⁴⁵. Las telas de Balthus revelarían entonces sus fantasmas inconscientes, pero gracias a la representación pictórica dejarían de ser los fantasmas de un solo individuo, para elevarse a un nivel de generalización bajo la forma de jeroglíficos, en la misma línea en la que Artaud concebía su Teatro de la crueldad, o ese «conjunto de jeroglíficos» comprensible para todos.

Por desgracia, la atmósfera sutilmente erótica que baña estas elaboradas composiciones impide a una parte del público, que sólo retiene el aspecto anecdótico de las mismas, apreciar en ellas el refinamiento oculto. Recién acabada la Segunda Guerra Mundial, la abstracción –y sobre todo la americana– se impuso como escuela dominante en el mercado internacional. Y si el mundo visible parecía resurgir de nuevo en los años setenta con el *Pop art*, sin embargo conllevó al debilitamiento de la pintura, suplantada por otras formas de expresión. Balthus, que en esa época y desde el castillo de Chassy pinta sobre todo paisajes, en los que rememora a Poussin, es tildado de reaccionario, y libra su propia batalla en la retaguardia. Lo único que en esos años difíciles le impidió desaparecer de la escena artística, dejando aparte el interés que japoneses y americanos manifiestaron por él, fue la reputación “sulfurosa” del tema de las adolescentes, que pintará solas o en grupo, y en posiciones sugestivas bajo una luz fría, como *La semana de los cuatro jueves*, *La habitación*, la serie de cinco versiones de *Las tres hermanas*, *El sueño I*, *El fruto de oro* y *La salida del baño*.

Precisamente en esos años, el escritor Vladimir Nabokov publica *Lolita* (1955). De inmediato se atribuye a Balthus de sufrir el «complejo de Lolita» por sus cuadros de adolescentes, o una comparación que el artista negó rotundamente: «Mis niñas no son Lolitas desvergonzadas». Sin embargo, ante las niñas de Balthus es tentador recurrir a Lolita, epítome de la adolescente seductora que aprovecha la debilidad de un adulto para convertirle en su muñeco. Su biógrafo Fox Weber argumenta que el artista sin duda compartió esta osadía y libertad de reconocer que los hombres maduros pueden sentirse atraídos por las muchachas, creando a partir de este tabú una obra importante: «Con un estilo pictórico refinado, Balthus ha tratado este tema resbaladizo sin equívoco. Y como Nabokov, ha puesto su cultura e inteligencia al servicio de

la que se identifica: una mujer transida por el amor y que él hubiera querido para él solo. Afectado de celosía por la historia de amor entre Rilke y su madre, Balthus infige un dolor equivalente a sus sustitutas. Así Baladine se encuentra simbólicamente castigada por su hijo por haber sido acaparada por Rilke.

N.A. Las opiniones de sendos autores no pueden ser contrastadas y Balthus nunca admitió estas teorías. En el presente trabajo de investigación las consideraciones psicológicas e incluso psicoanalíticas de este tipo –y arriesgadas para la revisión de un discurso artístico– se han retenido como complementarias. Por supuesto, es necesario cuestionar el cómo y el porqué se ha formado en Balthus una cierta visión de la mujer, y por ello se considera importante señalar en qué momento histórico se sitúa la adolescencia de Balthus, como una posible causa de su gusto por representar a niñas. Nos referimos a los años veinte, simbolizados por la aparición de *La Garçonne* de Victor Margueritte (1922), que constituye la aparición de una mujer emancipada sexualmente y sentimentalmente –como lo era la madre de Balthus– cuya libertad sexual aparece como una amenaza. Al mismo tiempo, esta época hereda la representación de la mujer de simbolistas y decadentistas, o una mujer rodeada de un halo de prestigio maléfico, y un ser doble –a la vez madre y prostituta– portadora de vida pero también de muerte.

⁴⁵ Delachampagne, Christian, *Op.Cit.*, s.p.

la revelación de un sentimiento complejo»⁴⁶. También el escritor ruso se molestaba ante la ecuación «Nabokov es Lolita», pues Lolita –según el mismo autor– lejos de ser una niña perversa, es más bien una pobre niña a la que corrompen, y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert. Nabokov atribuía a los periodistas y medios de comunicación el problema de la absurda degradación que el personaje de la nínfula sufrió entre el gran público: «No sólo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada sino el aspecto físico, la edad, todo fue modificado por ilustraciones en publicaciones extranjeras. Muchachas de veinte años o más, pavas, gatas callejeras, modelos baratas, o simples delincuentes de largas piernas, son llamadas nínfulas o “Lolitas” en revistas italianas, francesas o alemanas. El colmo de la estupidez»⁴⁷.

Lolita es en realidad una niña de doce años, mientras que Mr. Humbert es un hombre maduro; el abismo entre sus edades produce el vacío entre ellos, y es en ese vacío, en ese vértigo, donde está la seducción, la atracción de un peligro mortal. El filósofo Franco Rella nos recuerda que la *Lolita* de Nabokov es, esencialmente, un libro sobre el Eros y el dolor. Las jóvenes muchachas «expresan su verdadera naturaleza, no humana, sino de nínfula (es decir, maliciosa): su encanto distante, cambiante, insidioso y lacerante que puede conducir al artista o al melancólico hacia un furor sin límites. Lolita es obra de arte: significa estar en contacto, de alguna manera y en cualquier lugar, con otros estados del ser»⁴⁸. La figura de la nínfula encarna lo potencial, y así mismo, lo fugaz; como una flor, tiene una duración acotada y un poder concentrados. Su condición arrebatadora hace de toda persona contemplativa y melancólica su víctima perfecta, como afirma el mismo Nabokov: «La imaginación del triste sátiro, convierte en criatura mágica a aquella colegiala americana tan trivial y normal en su género como el poeta frustrado Humbert lo es en el suyo. Más allá de la mirada maníaca de Mr. Humbert no hay nínfula. Lolita sólo existe a través de la obsesión que destruye a Humbert. Éste es un aspecto esencial de un libro singular que ha sido falseado por una popularidad artificiosa»⁴⁹.

Rose-Maria Gropp es una de las especialistas en Balthus que ha apostado por el término «nínfoléptico» –el hombre que ha sucumbido a las *nymphé*– para definir específicamente este tipo de pintura. El gusto de Balthus por la ninfa se expresaría no sólo en su elección por las muchachas que le sirvieron exclusivamente de modelos, sino también en la vida real, con un sistema de relaciones privadas no exentas tal vez de un punto delicadamente espiritual⁵⁰. Ante

⁴⁶ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 400.

El autor analiza los retratos de Thérèse en las pp. 390-401.

⁴⁷ Entrevista a Vladimir Nabokov, publicada en www.enfocarte.com, nº 11, traducida por Lluís Maria Todó. <http://www.enfocarte.com/1.11/entrevista.html>

⁴⁸ Rella, Franco, *Ai confini del corpo*, Milán: Feltrinelli, 2004, pp. 210-212.

⁴⁹ Entrevista a Vladimir Nabokov, <http://www.enfocarte.com/1.11/entrevista.html>

Para la historia, el simbolismo, la iconografía y el carácter inaferrable de la ninfa, véase el interesante estudio de la filósofa italiana Mati, Susanna, *Ninfa in laberinto. Epifania di una divinità in fuga*, Bergamo: Moretti&Vitali, 2007.

⁵⁰ Tras su separación de Antoinette de Watteville, Balthus mantuvo relaciones conocidas públicamente con jóvenes de entre 16 y 20 años, que fueron también las modelos de sus cuadros: Laurence Bataille, Frédérique Tisson y Setsuko Idaeta. Nunca se explicita si fueron verdaderas relaciones sentimentales o relaciones privadas no exentas de este punto “delicadamente espiritual”. En los diferentes estudios, este aspecto nunca se aborda de manera directa, incluso en la biografía de Fox Weber, autor que más ha abordado los aspectos privados de Balthus y su gusto por las adolescentes. Lo que sabemos es que, fuera cual fuera la naturaleza de estas relaciones, hubo consentimiento por parte de los lazos familiares y de la *intelligentsia* que las rodeaban; Laurence

la polémica sobre las mujeres-niñas, Gropp prefiere hablar de ellas como de «muchachas en un estadio de pasaje a la crisálida»⁵¹, que se encontrarían, de algún modo, en una especie de tercer estado, un interregno en el que sólo se preocupan de ellas mismas. Ellas son, bajo esta condición, una energía estética determinante en el universo misterioso de un artista singular.

Otros investigadores como Mieke Bal o Gilles Néret, consideran falsa y reductiva la comparación entre el libro de Vladimir Nabokov y los «ángeles» de Balthus. Para Bal, es un craso error sobre todo porque el personaje ficticio Humbert Humbert comete un delito y lo completa con otro: un asesinato y la posesión sexual de una menor. O mejor dicho, lo intenta, puesto que la niña nunca está realmente a su merced; Balthus no haría nada parecido, ni presentaría tampoco ante nosotros a un Humbert. Néret, por su parte, subraya que hay equivalentes en pintura, otros artistas como Dix, Schiele o Heckel que, junto a Balthus, no sólo se demuestran fascinados por el misterio de la juventud que florece, sino que muestran también la terrible grandeza de la soledad, sobre todo si es infantil: «Balthus y muchos otros artistas representan el mundo que las rodea, en el que tal vez se aburren terriblemente. Las niñas están ahí, presas de los deseos, en un mundo cerrado, a veces paraíso melancólico y cruel, otras veces prisión infernal y secreta. Se abandonan, por el placer del pintor y del espectador, a sus fantasías, al exhibicionismo, mostrando el sexo apenas mullido, las braguitas o su torpeza»⁵². A través de sus pinturas, Balthus sólo penetraría ese mundo secreto de la infancia, donde quizás más que en ninguna otra parte, puede encontrar la esencia de lo que le interesa transmitir: la soledad y el aislamiento de esos cuerpos y esas almas de los niños.

Pero, ¿cómo describir este potencial de la adolescente, esta flor a punto de aflorar, y a la vez, contradictoriamente, su marchitar vertiginoso? Balthus siempre las representa, incluso cuando sueñan, totalmente dueñas de sí mismas, obviando la mirada del espectador e incluso del artista, y dejándonos, de este modo, haciéndonos preguntas: «El pintor ha tratado de representarlas con sobriedad, ternura y respeto, y sabe que las niñas viven en un lugar infranqueable y nunca lo violenta; las pinta como son, como están»⁵³. Al comparar el cuadro *La Leçon de guitare* con un dibujo homónimo de 1949, algo llama la atención. Si en la pintura, la maestra seduce a la discípula con el consentimiento de la niña, en el dibujo, al contrario, el maestro Balthus aparta el brazo de la niña como si la alumna se resistiera: «Balthus se sabe excluido del mundo femenino, se intuye apartado, y por eso y porque ejerce una autoridad relativa sobre las jóvenes, ellas no son Lolitas»⁵⁴. A Balthus le interesan las niñas: sus juegos, su silencio, su desdén, su aislamiento. Las observa. No le obsesionan, sino que le intrigan. Las mira y luego las reconstruye, despacio, desapasionadamente: «Balthus las recrea a partir de su memoria, nunca involuntaria. No regresan las niñas cuando menos lo espera: él las invoca»⁵⁵.

Bataille, con quien el pintor se relaciona entre 1946 y 1950, era la hija de su amigo Georges Bataille e hija adoptiva de otro gran conocido, Jacques Lacan. En 1954, Balthus se une a Frédérique Tisson, que entonces tenía 16 años, y Balthus contaba ya con 46; Frédérique era la hija adoptiva de su hermano Pierre Klossowski, y su convivencia dura hasta 1962, año en el que el artista conoce a Setsuko Idaeta durante un viaje a Japón. Ella tiene 20 años y Balthus 54; con Setsuko, contrae matrimonio en 1967, y estarán juntos hasta la muerte del pintor, en el 2001. En definitiva, consideramos que la mejor manera de apreciar las evaluaciones e interpretaciones de los datos biográficos sobre Balthus es manteniendo una cierta distancia crítica.

⁵¹ Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934*, París: Actes Sud, 2008, p. 16.

⁵² Néret, Gilles, *Op.Cit.*, p. 24.

⁵³ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.



Fig.176. Gerhard Richter, *Betty* 1977, óleo sobre tela

Si en definitiva, el erotismo de las adolescentes que Balthus representa es ambiguo, implícito y no explícito, seductivo aunque no invitante, hace falta plantearse cómo se posiciona el espectador con respecto a la figura y de qué clase de figura se trata; con este tipo de obras el observador no puede evitar hacerse a sí mismo este tipo de preguntas o plantearse qué actitud desea adoptar en relación con estas muchachas adolescentes descaradas y atractivas, pintadas y, por lo tanto, contempladas en un museo. En la serie de retratos de Thérèse, estamos frente a una joven que tiene peso, descaro y personalidad de sobra para plantar cara al espectador impertinente. La escena doméstica en la que se exhiben está siempre incompleta, lo cual deja libertad a la fantasía para volar en todas las direcciones que permita esa domesticidad. Como interiores tienden al encierro, no sólo por la parte de atrás sino también hacia el plano pictórico, y de ese modo, Mieke Bal considera que Balthus incita al observador a compartir el espacio que ocupa la joven, «no para tocarla sin su permiso sino para quedar igualmente al desnudo; quedamos al desnudo en nuestra reacción ante las convenciones, cuando optamos por naturalizarlas y aceptarlas –cualquiera que sea el canon– o bien censurarlas»⁵⁶.

La reflexión sobre dónde estamos nosotros, como espectadores, en relación con estas telas invita a ponerlas en relación, también, con todas sus predecesoras, las incontables bañistas, los raptos de Europa, las Lucrecias suicidas, las Venus durmientes, sin olvidar a esos niños de apetitosas carnes redimidos como los *putti*, o los “san Sebastián” de la historia del arte. El estilo clásico de Balthus enmarca sus cuadros, y por ende también los retratos de Thérèse, en este legado. Eso engendra prestigio, así como una necesidad en el espectador de conciliarse con la temática y el “arte mayor” juntos. No existe la menor duda de que, cuando menos en Occidente, los cánones de belleza artística coinciden con los de la belleza humana, y que la mayoría de sus modelos son femeninas.

En Thérèse, nuestros ojos se enfrentan a una Olimpia pubescente, quizás no tan desnuda, pero de una indiferencia no menos insolente. La *Olympia* de Manet, una imagen explícita de la seducción, está pensada de forma que en la minúscula habitación en la que está ambientada la

⁵⁶ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 91.

escena se encuentren reunidos varios emblemas del amor carnal: el objetivo del deseo es Olimpia, hecha aún más desnuda por los accesorios que la adornan, la camarera, y la oscuridad del gato, un misterio que se deja tocar pero que ninguna caricia podrá someter⁵⁷. El gato es el testigo de la escena, así como el cuadro tendrá su espectador. También en los retratos que Balthus pinta de Thérèse se nos incita a mirar atentamente, debido a las texturas de todos esos objetos que potencian el tacto de la piel joven y, de esta manera, se nos invita a devenir expertos en belleza femenina y artística.

La actitud de Thérèse corresponde a la de una seductora profesional, y con ella podríamos preguntarnos si estas adolescentes de Balthus han perdido hoy su inquietante poder. Las jóvenes modelos contemporáneas –que acaparan películas, anuncios y moda– ¿han embotado el efecto de las adolescentes balthusianas con su estética casi enfermiza, atónita y malhumorada, aunque estimuladamente receptiva, haciendo que los prototipos balthusianos parezcan hoy pintorescamente sanos y de alguna manera superados? Seguramente no, ya que el erotismo extremo de Balthus radica en el fondo y nunca en la forma. Las niñas de Balthus no son sensuales porque fingiendo estar dormidas, nos dejan entrever una delicada ropa interior blanca, infantil, sino que «son sensuales en su ambigüedad, son deseables porque nos excluyen, porque no nos necesitan: porque para ellas es irrelevante que las miremos o no. Por eso querríamos hacerlas nuestras»⁵⁸.



Fig.177. Anuncio de Calvin Klein, agosto de 1994, fotografía de Steven Meisel

⁵⁷ Para una interpretación de la *Olympia* de Edouard Manet, véase Leiris, Michel, “Olimpia di Manet”, en *FMR Arte* (Parma), nº 2, agosto-septiembre 2004.

⁵⁸ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 184.

6.3. El cuerpo de la infancia y las metamorfosis de Eros

«La mirada que Balthus dirige hacia lo visible se configura por la mirada que se dirige hacia el misterio de la infancia, o bien, esa mirada es lo que quedó de la infancia en el fondo de los ojos. Y Balthus, que desarticula lo visible, aislando las formas y recomponiéndolas según sus reglas secretas, practica un juego cruel que es la doble violencia de la fragmentación y de los ensamblajes. Una duplicidad cruel que dislocando y reconstruyendo, reanima la infancia en las miradas»

– Marc Le Bot⁵⁹

Las niñas y niños que Balthus ha pintado, situados en las puertas de la pubertad, han generado no pocas teorías sobre dicha predilección. Un profundo conocedor de la obra balthusiana como es Jean Clair, sugiere que la razón de esta preferencia podría ser, simplemente, de orden plástico: «A once o doce años el cuerpo ha abandonado los pliegues y las turgencias de la infancia, pero aún no se ha visto sometido a la diferenciación sexual que acentuará de manera distinta sus proporciones. Es ese estado de equilibrio efímero que lo conducirá a su plenitud; plenitud carnal de los volúmenes, plenitud sensible de lo andrógino»⁶⁰. En esta edad de indistinción de la infancia es donde Balthus halla el propio motivo privilegiado, y como parece, logra fundar «un principio de esquematización planimétrica, un sistema de dimensiones del cuerpo humano *«more geometrico»*»⁶¹. En definitiva, un nuevo canon que en realidad no tiene nada de naturalístico –el supuesto “realismo” de Balthus poco tiene que ver con el realismo del siglo XIX– aunque tampoco comparta asonancias con la espontaneidad expresionista que domina la representación de la figura humana en el siglo XX.

Muchas de las figuras que Balthus representa son, simplemente e inesperadamente, objeto de fascinantes deformaciones. Viejos que hacen muñecas, enanos deformes, alcahuetas del perfil caricaturesco, que en este caso evocan el mundo de las imágenes que en los cuentos provocan miedo a los niños; otras veces, se trata de la postura dramática de un cuerpo abandonado; y otras, son encarnaciones de fuerzas instintivas, espectros y fantasmas, que muchas veces nos recuerdan personajes de Füssli. Todas ellas dejan entrever una subjetividad oculta, que consigue trastornar el mundo rigurosamente medido, aunque sin romper su armonía; las figuras grotescas o monstruosas parecen insinuarse entre nosotros para recordarnos «en cual abismo oscuro ha sido reconquistado este orden visual»⁶². La presencia de animales, enanos o inquietantes personajes que aparecen y observan, o los gestos, las deformaciones, los errores, los engaños y las manifestaciones del amor impotente o complicado, nos indican que el “clasicismo” de Balthus y su amor por el cuerpo femenino no son más, como en la pintura de antaño, datos absolutos y triunfantes.

⁵⁹ Le Bot, Marc, “À seulement regarder les images”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 302-303.

⁶⁰ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999, p. 35.

La teoría de Jean Clair coincide con los argumentos de Balthus acerca del por qué pintaba niñas.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 45.

Como en Heinrich Füssli o Jacques-Louis David, tampoco en Balthus se habla de un simple tentativo de restaurar un canon perdido, sino de una tensión subterránea y prolongada que tiene su fuente en el deseo incesante e insatisfecho de apropiarse del cuerpo del otro, de someterlo a las leyes de un arquetipo. Según el profesor Francisco Calvo Serraller, los cuerpos que Balthus pinta y que nosotros espiamos, a la espera de la postura provocadora, «siempre nos dejan en el umbral de lo que ambiguamente se nos ofrece, de forma consciente o no, a nuestro deseo»⁶³. Este juego o teatro de la mirada que Balthus practica con esmero, y que posee no poco de mirada cruel, ha sido comparado por algunos críticos de arte con los juegos perversos del pintor y dibujante polonés Bruno Schulz (1893-1942)⁶⁴, y con obras suyas como *Le Lievre idolâtre* y el *Traité des mannequins*.



Fig. 178. Bruno Schulz
Scène à table. Joseph, autoportrait entre deux femmes
1933, lápiz sobre papel

Aunque se detecten afinidades entre las ilustraciones de Schulz y algunas imágenes de Balthus, se trataría más bien de una correspondencia textual, que de una relación o influencia individuales. En realidad, de una u otra forma, sólo hace que trasluzca la fiebre regresiva que se apoderó de determinados espíritus sensibles, dispuestos a convertir la infancia en un castillo encantado, donde los deseos como tales están al resguardo de la realidad exterior. Sabemos que uno de los aspectos de la mentalidad artística de finales del siglo XIX fue la tendencia a representar la infancia. La pureza del niño parecía alejar la amenaza de provocación sexual de la mujer, cuyo mundo imaginario se proponía en su forma más familiar: el mundo de los cuentos, los monstruos, los dragones y sobre todo el mundo de la caballería. En el arte y la literatura se difundieron temáticas creadas por adultos para niños, y estas fantasías de los adultos sobre la pureza de la mente del niño acabaron también por exaltar inevitablemente la pureza y la armonía ideal de su cuerpo.

Lewis Carroll se sintió muy atraído por la inocencia de las niñas y comenzó a fotografiarlas desnudas; entre ellas Alicia Liddell, protagonista de las aventuras imaginarias de *Alicia en el país de las maravillas*. Carroll consideraba que las niñas desnudas eran «graciosas y puras» y las fotografiaba como si estuviera “pintando” ninfas, «aunque retratar la dulce vulnerabilidad

⁶³ Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 40.

⁶⁴ Cfr. Fauchereau, Serge, “Balthus devant Schulz, Klossowski, Jouve et quelques autres”, en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 12, 1983, pp. 225-243; Clair, Jean, “Balthus et Rilke: une enfance de Genève à Soglio en *Balthus* [catálogo de la exposición], Fundación Pierre Giannada, Martigny, 2008, p. 18.

de las niñas pareciera muy inocente e ideal, estos hombres estaban jugando con un fuego que podía mutar esa pureza en pecado»⁶⁵. En *La peau de chagrin* (1831), Honoré de Balzac sugiere que el deseo del hombre por ese aire de pureza infantil –característico de la mujer– unido a fantasías de ambigua inocencia inspiradas por una durmiente, contribuyen a suscitar en el hombre el sueño ardiente de una mujer-niña, que aporta un sentimiento de abandono plácido y amoroso. En definitiva, la mujer-niña inspiraba al hombre del siglo diecinueve no sólo pensamientos de inocencia, sino también de completa sumisión en relación a su deseo.



Fig. 179. Lewis Carroll, *Alice Liddel* 1858, fotografía



Fig. 180. William Sergeant Kendall *Cross-lights*, 1913, óleo sobre tela



Fig. 181. Balthus, *Joven aseándose* 1948, óleo sobre tela

En el ensayo *Idols of Perversity*, Bram Dijkstra analiza la erupción de la misoginia a partir de obras y artistas del siglo XIX e inicios del XX. Según el autor, la mente del intelectual de la época se dirigía normalmente hacia el lado oscuro de cualquier objeto, y asimismo, también la pureza podía turbar la mente con pensamientos pecaminosos. Para nutrir estos deseos turbios, las exposiciones de la época mostraban pinturas y esculturas de adolescentes desnudas, normalmente sentadas y con los ojos cerrados, como a la espera. Los artistas del siglo XIX, al representar a menudo el mundo de la infancia, profundizan por consiguiente en las relaciones entre la niña y la mujer adulta. Un tema tradicional como el de la mujer frente al espejo se sustituye por la imagen de una niña, y no pocos pintores y pintoras atribuyen a la muchacha una sensualidad precoz y un deseo ferviente por contemplarse. Por ejemplo, mencionamos a William Sergeant Kendall, quien pintó muchas niñas frente al espejo, bajo títulos como *Narcissa* (1907), *Reflection* (1909), o *Cross-lights* (1913); estos cuadros, que se hicieron muy populares y aparecieron en las revistas de la época, expresaban una conciencia del propio cuerpo que pertenecía en realidad a las mujeres adultas, y demostraban, como apunta Dijkstra, cómo se había reducido la distancia entre el arte idealizante y la pornografía infantil⁶⁶.

⁶⁵ Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, Nueva York: Oxford University Press, 1986, p. 190.

«It all seemed very pure, this exploitation of the soft vulnerability of childhood, very “ideal” –but it is obvious that these men were playing with the fire that turns innocence into sin».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

La teoría evolucionista destruyó la imagen de la mujer como “ángel tutelar”, pero también despertó un nuevo sentimiento de responsabilidad en las vanguardias intelectuales, haciéndolas ansiosas de alcanzar esa esencia incontaminada por la materialidad del cuerpo. En un mundo donde el despertar de los sentidos equivalía a la muerte del ideal buscado por el hombre, y en el que la mujer e incluso la hija habían dejado de creer en su rol de *madonnas*, la tranquila condición de desentumecimiento, la ausencia de cualquier tentación de la carne, parecían posibles sólo cuando el artista conseguía expresar su ideal en esas formas –bajo los rasgos de la niña y del adolescente– que aún podían connotar la inocencia y la pureza de la mujer.

El mundo de la infancia también está omnipresente en la pintura de Balthus; pese a que el pintor haya heredado esa mirada idealizante hacia ella, en lo tocante al erotismo de las figuras femeninas pubescentes –por el que generalmente se conoce y juzga su producción artística– esta referencia se aparta del tema de lo erótico en el arte. Pasa de ser una obsesión personal, a transformarse en un medio practicado más extensamente para rendir homenaje a la belleza de la creación, o mejor, para reformularla. Más que una nostalgia del tiempo de la infancia, Balthus buscaría, según Evelyne Grossman, un efecto de citación y de *collage* espectrales: «Al igual que el pintor superpone las épocas artísticas acumulando aleatoriamente referencias iconográficas en sus cuadros, sin articulación sintagmática, también superpone «las edades de la vida»⁶⁷. De este modo, en la obra balthusiana «la infancia dejaría de ser un trazo efímero de la existencia, sino que perduraría y se incrustaría extrañamente en el cuerpo»⁶⁸. Lo cierto es que en su pintura se detecta una sorprendente yuxtaposición –en el cuerpo de un mismo personaje– de signos de la infancia y de rasgos que en el mundo ordinario le serían extraños. Las muchachas de Balthus son a menudo «el *trompe-l'œil* de una imagen imposible», apunta Grossman, pues tanto los elementos que constituyen sus formas como la arquitectura de su ser apenas parecen pertenecer a su mismo cuerpo. A los *collage* históricos empleados por Balthus responderían sus personajes sin edad: mujeres con sexo de niña, niñas con senos de mujer, gatos de rostro humano, hombres con rasgos de niño, personajes entre dos edades y sexos, monstruos o híbridos –como el hombre minúsculo vestido de marinero en *La Rue*, o el enano sin edad ni sexo de *La Chambre*.

«Los personajes de Balthus parecen extraviados y reducidos a encerrarse en los pensamientos de sus grandes cabezas. En tal hecho se encuentra la disconformidad de su arte que es de una infancia que lo sigue siendo dentro del mundo de las personas mayores. Un mundo cuidadosamente reproducido, mas donde los pensamientos de la infancia resultan inadecuados, y cuando éstos se arriesgan a formularse lo hacen bajo una forma perversa y trágica. Porque existe una secreta dramaturgia de la infancia, más terrible que la de las personas mayores, y a la que éstas no pueden contemplar sin sentir, a su vez, un extraño malestar. La dramaturgia de Balthus y su maestría técnica le permiten desplegar su arte ampliamente: allí, la sombra de pesadas cortinas, los gestos turbados de sus adolescentes desnudas, sus impulsos sangrientos y sus fantasmas adquieren la más majestuosa amplitud»⁶⁹.

⁶⁷ Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: éditions de Minuit, 2004, pp. 36-37.

⁶⁸ Idem., pp. 36-37.

⁶⁹ Cassou, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid: Guadarrama, 1961, pp. 595-596.

Los niños que pinta Balthus demuestran la incerteza de sus propios cuerpos, y alcanzan su dimensión física a través de la experiencia de la desmesura. Gracias al contacto con el entorno, con el suelo sobre el que se agachan, con los muebles que les rodean, van modelando poco a poco la conciencia de lo que son. A veces son un cuerpo hinchado como un balón, otras se ven reducidos a una filigrana, y otras veces, a través de la imagen en el espejo, su cuerpo encarna la experiencia dolorosa y continua de mil metamorfosis. Las poses que ellos adoptan en su cotidianidad –se sientan, se desperezan en el sofá, se agachan en el pavimento, se contorsionan en la mesa, salen de la bañera– son más bien exploraciones de los límites de su cuerpo, de su aprendizaje de éste. El cuerpo balthusiano no responde más a un modelo impuesto por las definiciones identitarias, sino que es un cuerpo móvil, plural, indefinido e incoherente respecto a las normas –estéticas, sexuales, sociales o históricas–; es en definitiva un cuerpo plural sin identidad, o como dijo Artaud, un cuerpo que es «una multitud de gente, una infinidad de cuerpos».

Cabe recordar el rol decisivo que la iconografía popular tuvo en la obra de Balthus, y su gran familiaridad con las obras para niños: el *Struwwelpeter* del Dr. Hoffmann, *Max und Moritz* de Wilhelm Busch, los dibujos de Tenniel para la *Alicia* de Lewis Carroll y *Tintín*. La fábula, la iconografía popular y el cuento infantil son los catalizadores que provocan y aceleran los renacimientos y las resonancias que el pintor activa en la obra. Más que una simple nostalgia del mundo de la infancia, en la pintura de Balthus se detecta un efecto de citación, de *collage* «espectral», «fantasmático», como subraya Grossman. Balthus no ignora hasta qué punto las proyecciones que el niño hace de su cuerpo son la representación de sus propios fantasmas, o aquello que Sigmund Freud define como «*Triebrepräsenzen*»: esos «representantes de la pulsión» que luchan por manifestarse en el soporte corporal⁷⁰.



Fig.182. Heinrich Hoffmann, dibujo de *Struwwelpeter*, 1845



Fig.183. Portada *Des chats, Dessins sans paroles*, Paris, Steinlen, 1898



Fig.184. Balthus, *L'avaleur de cigarettes* 1928, tinta sobre papel

⁷⁰ Sigmund Freud citado por Clair, Jean, “Le Sommeil de cent ans”, en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, Paris: Gallimard, 1999, p. 31.

A veces el elemento intrigante de la composición llega por la presencia de un ser maléfico, como por ejemplo el enano calvo de *Le Passage*, el niño en brazos de su niñera en *La Rue*, o los rostros incompletos y desencajados de los personajes de *La Partie de cartes* y *Le Fruit d'or*. Para el monstruo andrógino que despunta en *La Chambre*, Jean Clair detecta reminiscencias del denominado “espíritu doméstico”, o un ente mitológico que surge allí donde no se le espera, deforme y proteiforme como el Príapo romano; éste protagoniza también algunas canciones populares alemanas que, siempre según Clair, Balthus seguramente conocía por su cultura familiar, y que «nos avisan de que no son sino el doble de nosotros mismos, la proyección de la parte oscura de nuestra alma por los cuales es necesario rezar»⁷¹. Balthus asimismo estuvo familiarizado con esa larga tradición gráfica, que destaca la deformación expresiva y caracteriza el «*Unheimliche*» nórdico. En algunas de sus caricaturas se perciben similitudes incluso con los retratos de E.T.A Hoffmann, que trascienden además la mera afinidad por lo fantástico: ambos presentan el mismo trazo afilado, marcado, intenso e incluso cruel; sin embargo, más allá de la forma popular que adquiriera Hoffmann, Balthus encuentra un referente erudito en los dibujos de su compatriota polonés Bruno Schulz⁷².

Es en 1935 cuando Balthus empieza a pintar sus retratos de adolescentes más asombrosos, con rasgos desproporcionados y posturas torpes. En ese mismo año, el neurólogo y psicoanalista Paul Schilder publica su estudio, *Imagen y apariencia del cuerpo humano: estudios sobre las energías constructivas de la psique*. En el libro, este americano de origen vienés define como la construcción de nuestra imagen corporal alude a una representación –consciente e inconsciente– de la posición del cuerpo en el espacio, que cumple la función de soporte fisiológico, estructura libidinal y significación social. Un aspecto central de su concepción sería que el cuerpo no es una estructura completa o acabada, sino más bien sujeta a un proceso constante de autoconstrucción y autodestrucción internas, pues toda acción y todo deseo producen cambios. Pero además, se produce una lucha constante para alcanzar la integridad y totalidad de la imagen corporal, y para conformar su estructura, lidiando con su tendencia disolvente, que nunca será completa sino que estará sujeta a transformaciones constantes⁷³.

Estas convicciones no están lejos de lo que Balthus representa en las posturas y los esquemas físicos de sus personajes. En una obra como *Los Jugadores de cartas*, los niños muestran su enfrentamiento en el juego a través de unas posturas agresivas y un aire feroz; al contrario, en los cuadros donde los cuerpos fingen estar dormidos, hallamos la felicidad de la plenitud física. Los internos de las habitaciones –espacios donde tantas veces la escena narrativa nos inquieta– parecen como proyecciones de los seres que recluyen, como si la atmósfera del cuarto fuera una emanación de sus *dissecta membra*. En los dibujos, los miembros a menudo están inacabados, y los límites del cuerpo, por zonas, desaparecen. La materialidad del papel es la de los cuerpos figurados y a la vez, el fondo sobre la que se desprenden las figuras. De lo interno a lo externo, el pasaje se desdibuja, uno se mezcla al otro por la materia de las cosas y por la forma descuartizada. El historiador de arte moderno Marc Le Bot, sugirió que en la pintura balthusiana, «el cuerpo es esa hendidura que marca lo visible con el sello de su violencia»

⁷¹ Véase Clair, Jean, “Le sommeil de cent ans”, *Op.Cit.*, p. 31.

⁷² Jean Clair atribuye esta afiliación con Bruno Schulz a los orígenes poloneses de Balthus por parte de sus abuelos maternos. Varias caricaturas y croquis realizados por Balthus fueron publicados en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, pp. 460-467.

⁷³ Véase Schilder, Paul, *Imagen y apariencia del cuerpo humano: estudios sobre las energías constructivas de la psique* (1935), Buenos Aires: Paidós, 1983.

y este pensamiento pertenece sin duda a la modernidad, cuando el cuerpo humano pierde su centralidad y referencialidad, y aparece en la confluencia de fuerzas que ofrecen su estructura a lo visible. O más bien, como nos muestra Balthus, «el cuerpo es un accidente del espacio, su concreción inesperada»⁷⁴, pues ese cuerpo joven que contemplamos en sus telas es más un simulacro de proclamación de lo invisible, que un punto de fuga obsesivo; es más un sujeto de hipnosis, que de sumisión a la sustancia física de la apariencia.

La profesora Evelyne Grossman explica, a partir del término «desfiguración», el movimiento de desestabilización que en la modernidad afecta a la figura⁷⁵. Hacer irreconocible un rostro, subrallar sus rasgos distintivos o alterar un modelo, son actos que sugieren muchos artistas y escritores modernos, fascinados por una fuerza de creación que desarticula las formas esterilizadas del sentido, reanimándolas. Según Grossman, es erróneo reducir la «desfiguración» a la idea de un acto de violencia negativa y puramente destructiva de las formas. Las obras pictóricas de Balthus, o los escritos de Artaud, Michaux y Blanchot, que Grossman analiza bajo este parámetro, más bien problematizan nuestro sistema de pensamiento y la tranquila estabilidad de las oposiciones que normalmente lo gobiernan.

«Que se trate de retratos, del culotte de Thérèse o de los senos de Cathy, hay, en su manera particular de pintar, una manera de instalar el presente enfermo, no en el fondo, sino en el centro del cuadro. La austeridad de los medios evoca una mimesis negativa, como se ha dicho de una cierta teología. Es un antídoto efectivo frente a los movimientos de idealización y a las promesas de las vanguardias. Es una forma radical de encarnar, en el cuadro, la falta y la ausencia, pero sin la morbosidad expresionista; sino, simplemente instaladas allí, a la espera de una experiencia banalmente compartida: el deseo»⁷⁶.

El cuadro *Le Lever* [El despertar, 1955] nos recuerda que en Balthus las fronteras de la forma y del género son permeables; el pintor crea seres ambiguos, andróginos, ensimismados, que más que encantarnos, nos inquietan. Aquí se representa un cuerpo tan impersonal cuanto ambiguo, tan ambiguo cuanto ofrecido. El rostro, aplanado y difuminado, apenas es humano. El punto de vista está situado muy hacia el límite inferior y el centro del cuadro se focaliza hacia el pliegue de la ingle izquierda. Esta postura voluntariamente desconcertante a la mirada del pintor y del espectador, ofrece el verdadero tema del cuadro: no es un retrato sino más bien una garganta hinchada, un torso, un vientre, dos piernas abiertas y un curioso sexo ausente, sin pelos, sin labios. La construcción del cuadro refuerza el impacto del motivo, y se piensa al tratamiento –todo curvaturas y turgencias– que Ingres hacía del cuerpo femenino; el

⁷⁴ Le Bot, Marc, *Op.Cit.*, pp. 304-305.

⁷⁵ Véase el estudio de Evelyne Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: éditions de Minuit, 2004. Escritora y profesora de literatura, experta de Antonin Artaud, Grossman analiza a partir de la obra del dramaturgo francés, las concomitancias con la pintura de Balthus y dos escritores del siglo XX, Beckett y Michaux; teoriza sobre cómo todos ellos deforman las figuras heredadas del arte y la escritura. A Grossman le interesa la problemática de la figura referida a la construcción de identidades, a la consolidación de imágenes de sí, que ampara y refuerza un narcisismo individual calificado de “buen narcisismo”; éste se supone debe preservar la famosa autoestima, indispensable a quien quiere afrontar la dureza de la competición en las sociedades condenadas al culto de la *performance* individual. Para la autora la figura participa de la construcción del vínculo social, de la convivencia, y por ello la imagen es gregaria por definición, privilegiando los efectos de grupo, de semejanza (ser como el otro) y de conformismo.

⁷⁶ Rouan, François, *Balthus ou son ombre*, París: Galilée, 2001, p. 62.

personaje a la derecha del *Baño turco* (1862), presentaría la misma tensión entre el arabesco del contorno y la plenitud tersa de la carne. Algunos críticos también han comparado la proximidad de la pose con el *Amor victorioso* de Caravaggio (1601-1602)⁷⁷, aunque en la tela de Balthus, Cupido se haya transformado en una mujer “desfigurada”. La pintura, titulada *El despertar*, sin duda interpela a qué es lo que se despertaría en ella; en una ocasión, Balthus afirmó que sus cuadros, trataran de adolescentes o paisajes, estaban dominados por una misma idea, el despertar de la vida. Y para que haya vida es necesario el deseo amoroso: «En mi opinión, el erotismo simboliza el carácter casi irresistible de los impulsos vitales, incluso en las obras más refinadas, y de las uniones, aquellas más íntimas y espiritualizadas. El erotismo es el signo de la armonía, de la conjunción de los opuestos y naturalmente, de la fecundidad»⁷⁸.



Fig. 185. Balthus, *El despertar*
1955, óleo sobre tela



Fig. 186. Ingres, *El baño turco*
1863, óleo sobre tela

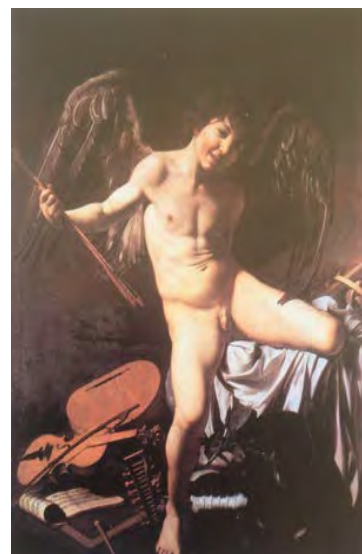


Fig. 187. Caravaggio, *Amor victorioso*
1601-1602, óleo sobre tela

Se habla de Balthus como de un pintor erótico; y lo es, si entendemos lo erótico como la exasperación y la intensificación de un impulso que el artista proyecta tanto en los seres deformes –que exhiben su crueldad– como en las adolescentes sustraídas al deterioro de la vida –que sueñan o leen juntas–, sin olvidar esos cuerpos gloriosos en el gesto matutino de la *toilette*. Con los años, las escenas más abiertamente eróticas se matizan, y las licencias de *Teresa soñando* y de otros cuadros de niñas de los años treinta ceden el lugar a lo alusivo. Aunque las muchachas representadas a partir de los años cincuenta permanezcan encantadoramente ambiguas, en las obras precedentes podíamos leer las expresiones de sus rostros, sus figuras estaban definidas y sus formas se contorsionaban en el suelo o arrodilladas.

⁷⁷ El primero en señalar esta afinidad iconográfica fue Russell, John, “Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Tate Gallery, Londres, 1968, pp. 25-26. Siguiéron Leymarie, Jean, en *Balthus*, Ginebra: Skira, 1982, p. 142; y Monnier, Virginie, en “Le Lever”, ficha nº 103, en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, pp. 346-347.

⁷⁸ Tasset, Jean-Marie, “Risveglio, vita e silenzio”, en *Omaggio a Balthus* [catálogo de la exposición], Accademia Valentino, Roma, Milán: Skira, 1996, p. 20.



Fig.188. Balthus
La salida del baño, 1957, óleo sobre tela

Los cuadros que Balthus pintará desde el castillo de Chassy representarán mayormente a chicas solitarias en un ambiente etéreo, cuya realidad física y psicológica es ahora inaccesible; con ello, «el refinamiento suplantaré al terrorismo», alega Fox Weber⁷⁹. En *La Sortie du bain* [La salida del baño, 1957], Balthus reproduce una criatura en suspenso, ligera y angélica, aunque su figura se caracterice por su determinación y energía, cuando se dispone a salir de la bañera. En esta composición inmensa y cuadrada, saturada de colores azules y amarillos, la niña se manifiesta como si fuera poseída por una fuerza sobrenatural, con la luz que ilumina el perfil derecho de su cuerpo, confiriéndole simultáneamente una nota real y seductora, pero especialmente onírica. El cuadro es, en sí mismo, una invitación al imaginario.

Estilísticamente, y en lo referido a la figura de la infancia, Jean Clair afirma como a partir de los años cincuenta, Balthus buscará respuestas en el estilo de artistas como Gentile Bellini, Sassetta o Pisanello. Por ejemplo, algunos desnudos de perfil datados en los setenta y ochenta recuperan la gracilidad de esos ángeles del siglo XIV, que en las escenas del Bautismo de Cristo tienen las manos cubiertas por el velo ritual, y que en las obras de Sassetta se convirtieron en las elegantes damiselas que sostienen el paño para secar al niño Jesús⁸⁰. De igual modo, los rostros de las niñas balthusianas adquieren progresivamente los pómulos rosados y redondos que encontramos en el Beato Angelico.



Fig.189. Balthus
Desnudo con pañuelo
 1981, óleo sobre tela



Fig.190. Il Sassetta
Natividad
 1432-1436, óleo sobre tabla



Fig.191. Balthus
Desnudo de perfil
 1973, óleo sobre tela

⁷⁹ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 565.

⁸⁰ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, *Op.Cit.*, p. 46.

Si en las primeras obras de Balthus las figuras eran normalmente frontales y con la mirada apuntada hacia el espectador, progresivamente, y generadas en un espacio privo de sustancia, las niñas dirigirán sus pupilas en sentido paralelo al plano del cuadro, sin buscarnos, al igual que lo hacían los personajes de los frescos de Giotto. Incluso el tratamiento del espacio sufrirá cambios notables; en el curso de los años cincuenta, la perspectiva se desdobra y a veces se invierte, gracias al uso de tableros puestos de lado, tapicerías y baldaquinos ornamentados que, como en Giotto o en la pintura senesa, se alzan tras los cuerpos desnudos. Al hacerlos resaltar de modo prominente, sobre un fondo plano y geométrico, se acentúa también su volumetría, y como nota Jean Clair: «Sustrayendo estos cuerpos a la voluntad del espacio, que en pintura es como la fuga del tiempo, ellos permanecerán siempre en la plenitud de su adolescencia»⁸¹.

Los rostros de las niñas balthusianas ya no serán más los índices de ninguna dramaturgia personal; no expresarán nada, serán inexpresivos. Balthus deseará que rostros y cuerpos se confundan con la totalidad de lo visible. Lo impersonal también es una pasión, un impulso erótico, y es quizás una de las más violentas de todas las pasiones del cuerpo, porque tiene algo de locura: es el deseo loco que el cuerpo, que dejaría de ser uno y autárquico, se confundiera con el todo, convirtiéndose en una mera concreción del espacio.

«Fascinados, estos personajes nos fascinan aún más. Porque llega el momento en el que la relación del espectador con el cuadro se invierte, donde el espectador de repente se da cuenta que, lejos de ser él quien mira al personaje, es él al que el personaje mira, es él mismo el objeto de su fascinación. Extraño giro de las cosas, como si en realidad fuera la presencia del espectador la que colmaba el irritante ensimismamiento del personaje, convertido por así decirlo en el cuerpo que el espíritu del Otro vino a habitar. *Voyeur de La Toilette* o de *Le Drap bleu*, he aquí que a su turno es visto, cogido por sorpresa, inmovilizado, poseído por la imagen. Sin embargo, ¿cómo acaba esta fascinación?, ¿cuál será la naturaleza del despertar?, ¿cómo se vive finalmente el instante de la metamorfosis?»⁸².

⁸¹ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros, Op.Cit.*, p. 46.

⁸² Clair, Jean, “Balthus ou les métempsycozes”, en *La Nouvelle Revue Française* (París), nº 163, julio de 1966 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 106].

6.4. Soñar y leer: ver lo invisible

«Ese “instante intangible”, ese momento especial en el cual las jóvenes se despiertan de la siesta siendo otras –con la consciencia de toda la vida por delante, con el futuro entero– es el que describe Balthus. En ese punto, en esa certeza, radica la naturaleza diabólica de las niñas –y su fuerza. Y esa fuerza es la que intriga al artista, la que transmite en sus obras»

– Estrella de Diego⁸³

En junio de 1940, seis meses después de su desmovilización, Balthus se marcha con su esposa Antoinette a Champrovent –en la Saboya francesa– que entre 1939 y 1940 se encuentra bajo la administración militar italiana; muchos parisinos, como Gertrude Stein, se refugiarán en esta región. Balthus reinicia rápidamente a pintar y realiza dos escenas de interior tituladas *Le Salon*, cuyas protagonistas son las hijas de un granjero. A finales de 1941, cuando las fuerzas armadas unificadas de la Alemania nazi toman Saboya, Balthus huye a Suiza, y junto a Antoinette permanecen brevemente en Berna; en 1942, se trasladan a Friburgo y allí nacen sus hijos Stanislas (1942), y Thadée (1944), donde se quedarán hasta septiembre de 1945.

En los cuadros de Champrovent, Balthus representa el ambiente en el que se encuentra, sustituyendo la atmósfera austera de sus telas parisinas por la decorativa y más colorista de la granja en la que vive, donde un pequeño salón burgués sirve como decorado para las obras homónimas *Le Salon I* [La sala de estar I, 1941-1943] y *Le Salon II* [La sala de estar II, 1942].



Fig.192. Balthus, *La sala de estar I*, 1941-1943, óleo sobre tela

⁸³ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 181.

Ambos cuadros forman parte de una serie de varios estudios, en los que las niñas retoman las poses preferidas de Balthus: la durmiente y la lectora. La niña que lee en el suelo pertenece a una colección más amplia de figuras juveniles, tales como las de *Les Enfants Blanchard* y *Le Peintre et son modèle*. Ambas escenas de *Le Salon* son en realidad contrarias a todo realismo; Balthus pone su empeño en resaltar la cualidad plana que caracteriza el ilusionismo pictórico. La superposición de planos a distintos niveles imposibilita una evaluación realista de la sala, reforzada por la pose improbable de la durmiente y la lectora. La escena cuenta con el espacio preciso para disponer a la muchacha durmiente con la joven que lee delante, así como –en la segunda versión– al gato. El felino balthusiano es aquí una esfinge o una marioneta, en una pose en la que nunca duermen los gatos de carne y hueso, con una mueca que es casi una sonrisa. En cuanto a la palmatoria que hay encima del piano, ésta se ha pintado tan sutilmente, que se transparenta a través de ella la moldura horizontal de la pared. En cambio, el paño de terciopelo que representa supuestamente un mantel consta de una bella sucesión de pliegues regulares –renacentistas, no barrocos– que rompen armoniosamente la monotonía visual del sofá achatado. Una banda coloreada define el extremo superior de la tela; la base deja un margen debajo de la alfombra. El resultado es que este cuadro parece más ancho de lo que es. El color compone la escena y es contundentemente mate, incluso en los brillos del jarro de plata, pero «aunque Balthus emule a Caravaggio en su *Salon*, se resiste a la hora de imitar las superficies del italiano»⁸⁴.



Fig.193. Balthus, *La sala de estar II*, 1942, óleo sobre tela

La segunda versión es más detallada y radical que la primera –tanto por la postura antinatural como por el ensimismamiento de la lectora. La sala, el mobiliario, el espacio aplanado son idénticos en ambos cuadros, pero en la segunda versión nisiquiera se insinúa la posibilidad de que la niña del suelo vaya a volver la mirada hacia el espectador: Balthus sumerge las niñas «en una atmósfera de siesta prolongada», apuntaba Pierre Klossowski. La hermana durmiente, con la cabeza inclinada hacia atrás en un ángulo insólito y doloroso nos dice que no despertará pronto, que su sueño es profundo. La única criatura susceptible de comunicarse con el

⁸⁴ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 45.

mundo exterior es el gato, aunque tiene los ojos cerrados. Como en la vida real, los gatos representan en el universo de Balthus lo sesgado, oscuro y más esquivo; son «el emblema de la despreocupación agresiva»⁸⁵. Cuando la violencia podría amenazar con irrumpir en el mundo de la habitación –como ocurre en la obra *La Chambre*– el animal predilecto y a menudo humanizado de Balthus se mantiene alerta, aun con los ojos cerrados.

El tema de las durmientes es, sin duda, uno de los favoritos de Balthus, tal vez porque el sueño sea la forma suprema de ensimismamiento. Pero el sueño de Balthus, según el crítico Gaëtan Picon, está bien alejado del onirismo surrealista: «Entre la pintura surrealista y Balthus, la oposición es de objetivo, de lugar mismo. Los surrealistas se instalan en el espacio donde el sueño transporta lo que se ha visto para reducirlo a su merced, sacrificarlo: y es para preservar las formas privilegiadas de la vida y el orden mismo de su coexistencia que Balthus abre el espacio de su pintura [...] Mientras que el onirismo surrealista penetra por allanamiento en la conciencia del durmiente, Balthus elabora una niña dormida como una maravilla del día, y que se revela, sin duda, a las maravillas del día»⁸⁶.

Un sentimiento similar lo describe el historiador del arte Francisco Calvo Serraller al inicio de su ensayo sobre Balthus, en el que comparte recuerdos y sensaciones vividas ante algunos cuadros del artista. Contemplando el cuadro de una durmiente, el profesor, tras describir la pose de la joven, descubre ese rasgo tan común de muchas de estas durmientes balthusianas: «la sensual languidez ensoñada de la muchacha» –que compara a las odaliscas ensimismadas de Ingres. En Balthus son más bien unas odaliscas adolescentes, que acaban de dejar la niñez y la están soñando: «Esta naturaleza durmiente, en precario equilibrio, con los gestos de una danzante, pero inmóvil, apenas arrebujada en medio de su desprevenida desnudez, toda ella es una ofrenda»⁸⁷.

El material de los sueños, de las pesadillas, ¿cómo ver lo que sólo se puede sentir? Es imposible, pero no obstante lo que vemos, dónde, cómo y cuándo lo vemos, puede inocular en nuestro ánimo un humor contagioso. Balthus se esforzó mucho en sondear la singularidad de esta emoción, con la idea de que un objeto inanimado como un cuadro puede afectar real y activamente a sus espectadores: «No quiero pintar el sueño, sino a la muchacha soñando, y lo que pasa por ella. El pasaje pues, no el sueño»⁸⁸. La apacible *Jeune fille endormie* [Joven dormida, 1943] no da acceso a los sueños contenidos en el cuadro, sino que ella es el *locus*. La falta de profundidad se manifiesta sobre todo en el hecho de que la rudimentaria cama apenas cabe en la habitación. El espacio es poco profundo, escaso y estrecho; la falta de espacio es evidenciada por la cabeza de la joven, que se apoya contra el cabecero. Estos factores se alían con el corte de la tela, que parte la muchacha por la mitad. Su expresión es pacífica, indescifrable; no hay imágenes oníricas ni pesadillas, sino sueños nada más. Jean Clair lo ha definido como «un sueño de cien años»⁸⁹, pues la joven comparece inmersa en un ensueño del que, parece decirnos, nadie debería despertarla.

⁸⁵ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans le peinture de Balthus”, en *Monde nouveau* (París), nº 108-109, febrero-marzo de 1957 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 83].

⁸⁶ Picon, Gaëtan, “Les dalles de Vénise”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Musée des Arts décoratifs, París, 1966, pp. 9-10.

⁸⁷ Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, p. 24.

⁸⁸ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 98.

⁸⁹ “Un sommeil de cent ans” es el título del ensayo que Jean Clair escribió para el catálogo razonado de Balthus.



Fig. 194. Balthus, *Joven dormida*, 1943
 óleo sobre tabla



Fig. 195. Balthus, *Michelina dormida*, 1975
 lápiz y carboncillo sobre papel

En los años cincuenta, Balthus tratará el tema del sueño en varias obras destacadas de su producción. Generalmente, representan a una durmiente en un sofá, mientras en el sueño la visita un personaje que, como un ángel de la Anunciación, aparece difuminado y podría interpretarse como su doble –o su emanación– en tanto que se acerca al cuerpo adormecido de la modelo⁹⁰. Las figuras de durmientes no son raras en la pintura, pero es mucho menos frecuente verlas representadas al lado de sus visiones. El procedimiento puede entenderse como una objetivación en la cual todo se muestra, todo se hace visible, y equivale a la narración del sueño. El sueño en tercera persona es de este modo fijado, trasladado a la superficie del lienzo. Jean Clair considera que estas escenas oníricas están relacionadas iconográficamente con el mito de Psique, pues en *Le Rêve I* [El sueño I, 1955] y *Le Rêve II* [El sueño II, 1956-1957], el doble etéreo tiende una flor a la joven, mostrando de manera muy clara la alusión al cuadro *Vénus et Psyqué* de Gustave Courbet⁹¹.

La camisa verde de la durmiente, en la primera versión, se corresponde al amarillo de la casaca del personaje que le trae la flor; es como si el desdoblamiento que sufre la durmiente se subrallara con la combinación opuesta que, en la heráldica medieval –indica Jean Clair en su interpretación del cuadro– representaba los colores de la locura. El oro y el verde son los colores del *fou* –el loco– que se identifica por una personalidad ambigua y multiforme. Dicha oposición de amarillo y verde reforzaría la idea de un desorden interior del ser, un conflicto, una división, que ya denota de por sí la figura desdoblada de la durmiente y la mensajera. Balthus utiliza otro motivo singular, que aparece en estos cuadros y en obras posteriores como *La Phalène* (1959), y el *Nu assoupi* (1980): el tablero de ajedrez. Recurrimos de nuevo a Jean Clair para conocer que el escudo hecho tablero fue, en la heráldica medieval, una estructura

⁹⁰ La durmiente/modelo para este grupo de pinturas es Frédérique Tisson, la hijastra del hermano de Balthus, Pierre Klossowski. Con diez años, empieza a posar para cuando junto a Pierre y su madre Denise visitan al pintor en Champrovent. Con dieciséis años, Frédérique se traslada al castillo de Chassy y convive con Balthus desde 1956 a 1962, protagonizando casi todas las telas de ese período. Cuando el pintor es nombrado director de Villa Médicis, tras una etapa de convivencia en Roma con la nueva pareja de Balthus, Setsuko, Frédérique vuelve a Chassy donde aún hoy reside.

⁹¹ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, *Op.Cit.*, p. 64.

onírica que indicaba un estado de turbación de la conciencia y de indeterminación entre dos estados⁹². Y esta organización matemática de la superficie, a partir del arabesco y del tablero, Clair mismo la identifica con influencias más lejanas que Balthus controlaba, como son las hiérofánias orientales de Bisancio y Egipto, que también nos ayudan a entender el uso de la perspectiva estratificada del *Paysage d'Italie* (1951), la perspectiva casi invertida de la *Nature morte dans l'Atelier* (1958), y otras experimentaciones pictóricas por su disipación y negativa del espacio.



Fig. 196. Balthus, *El sueño I*, 1955, óleo sobre tela



Fig. 197. Gustave Courbet
Venus y Psique
1866, óleo sobre tela



Fig. 198. Balthus, *El sueño II*, 1956-1957, óleo sobre tela



Fig. 199. Balthus
Nature morte dans l'Atelier
1958, óleo sobre tela

⁹² Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, *Op.Cit.*, p. 64.

El Sueño I y II son fascinantes, no sólo porque nos hacen penetrar en el terreno de la leyenda y el cuento –pensamos en Perrault y Lewis Carroll– o por su suntuosa variedad de color audazmente contrastado, sino también por su enigma central: ¿desde cuál mito lejano procede la figura vertical?; ¿y qué significa su flor?

«La flor dorada que atraviesa como una llamarada el cuarto donde duerme la niña, llevada por otra mujer más diáfana, como las antiguas vestales, en *Sueño II*, pintado en 1956, es típica del método interior que he aplicado siempre. Se trata de revelar el instante fugitivo, el pasaje onírico de las cosas secretas, cierto tiempo del alejamiento donde esas cosas tienen otro sentido, que el pintor tampoco intenta dilucidar, aunque lo muestre»⁹³.

Aunque el crítico Michel Peppiatt considere que «ya sea narrativamente o psicológicamente, la tensión interna de las obras de Balthus desaparece a partir de mitad de los años 50', cuando abandona París y su vida intelectual por el castillo de Chassy, en la región de la Borgoña»⁹⁴, ciertos trabajos realizados en este período continúan hechizando la imaginación. La tensión a la que se refiere Peppiatt se remplazará progresivamente por un arte cada vez más alejado del realismo, y si buscamos motivos para ello, «la más obvia es que el artista ha alcanzado la madurez: las emociones únicas de la infancia estaban desvaneciéndose cada vez más en el pasado»⁹⁵. Jean Clair intenta dar respuesta a las acusaciones sobre la artificialidad de su lenguaje pictórico, y al paso del tiempo al que Balthus se enfrenta: «Si nos detenemos ante muchas de estas obras –que poseen un tipo de realidad engañosa, que nos deja escépticos sobre lo que estamos viendo– es más bien en un sueño en el que nos despertamos. El sueño es tan sorprendente que, enfrentándonos a él, la realidad presente pierde de inmediato toda consistencia»⁹⁶. La nueva “tensión” que emana de las telas de Balthus surge porque el artista pinta la interrogación. A partir de los años cuarenta, demostrará que el aplanamiento de las formas es un mecanismo valioso para transmitir un sentimiento de desnaturalización, y representando situaciones imaginarias y puras evocaciones, conseguirá que las durmientes se ausenten de sí mismas, al soñar sus encarnaciones pasadas o futuras: «Balthus crea una realidad habitada constantemente por fugas, que dejan todo en suspenso, con los perfiles nítidos de las cosas, pero donde las fronteras de lo imaginario están constantemente abiertas»⁹⁷.

El Sueño I y II mantienen relaciones iconográficas con un segundo tema que Balthus desarrolla simultáneamente, el de la serie de cuadros *Les Tres Soeurs* [Las tres hermanas, 1954-1964]

⁹³ Declaraciones de Balthus a Alain Vircolendet, *Op.Cit.*, p. 219.

⁹⁴ Peppiatt, Michael, “Balthus. Of dreams, enigmas, and nymphets”, en *Connoisseur* (Nueva York), noviembre de 1983, p. 104.

Se une a esta opinión el director de la Josef Albers Foundation y escritor, Nicholas Fox Weber, quien también considera la metamorfosis pictórica acaecida a partir de los años cincuenta como una «pérdida»; la confrontación directa con la realidad física y psicológica que practicaba anteriormente Balthus va en detrimento, abandonando esa «ferocidad» que caracterizaba las pinturas de los años treinta, y que «acentuaba los fantasmas que la sostenían con una extrema habilidad, y un candor sin precedentes» [véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 544].

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

«A certain urgency went out of his art. And if one looks for reasons, the most obvious is that the artist had reached middle age: the absolute sensations of childhood were slipping further and further into the past».

⁹⁶ Clair, Jean, “Balthus ou les métempsycoses”, *Op.Cit.*, p. 104.

⁹⁷ Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, pp. 25-26.

donde detectamos casi el mismo interno, el mismo sofá y la misma pose abandonada de los personajes. Esta serie representa a las tres hermanas Marie-Pierre, Sylvia y Béatrice, las hijas de Pierre Colle –su marchante parisino y gran amigo– quien le presentara a Derain, y que falleció en 1948⁹⁸. El artista empieza a pintarlas cuando visita a la viuda, durante el verano de 1954 en Biarritz, produciendo varias versiones del cuadro hasta 1964⁹⁹. Sylvia Colle Lorant, hoy historiadora del arte, publicó un interesante estudio sobre Balthus en su faceta como decorador teatral y diseñador de vestuario¹⁰⁰. En sus conversaciones con el biógrafo del pintor, y como antigua modelo y conocedora de la pintura de Balthus, Sylvia aporta interesantes comentarios, y afirma que Balthus nos desorienta de manera deliberada: «Es un provocador en su manera de presentar una situación que resulta la proyección del espectador. La ambigüedad está siempre allí. Nunca es una situación u otra. Balthus se mantiene siempre al margen, sobre el hilo de la navaja, en el pasaje entre un período de tiempo y el otro. En *Les Tres Soeurs*, Balthus representa el debut de la edad adulta. Balthus y sus criaturas son uno, dudando entre la máscara y la verdad»¹⁰¹.



Fig.200. Balthus, *Las tres hermanas*, 1954-1955, óleo sobre tela

⁹⁸ Para la historia y los detalles relacionados con la creación de la serie de cuadros *Las tres hermanas*, véase Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Op.Cit.*, p. 92.

⁹⁹ En los años cincuenta Balthus acuerda con un grupo de mecenas y galeristas la concesión anual de cierto número de cuadros a cambio de que ellos gestionaran sus gastos; es por esta razón que el artista pinta varias versiones del mismo asunto.

En 1956, James Thrall Soby organiza la primera exposición consagrada al artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se expusieron treinta telas y se mostraron los dibujos a tinta de *Cumbres borrascosas*, propiedad de la esposa de Marcel Duchamp. El catálogo de la exposición demuestra que en esos momentos la obra de Balthus estaba ausente de los museos franceses, y que se coleccionaba principalmente en Estados Unidos –el MOMA y el Wardsworth Atheneum. Los préstamos sin embargo provenían de colecciones privadas sobre todo europeas –entre los prestamistas sobresalen nombres como la vizcondesa de Noailles, Pablo Picasso, Cassandre, Pierre Matisse, Cyril Connolly, el matrimonio Hay Whitney y Claude Herseint.

¹⁰⁰ Véase Colle Lorant, Sylvia, “Balthus, décorateur de théâtre”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 314-327.

¹⁰¹ Conversaciones del autor con Sylvia Colle Lorant en París (1992), en Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 551a 553.

Sylvia Colle también recuerda como en las sesiones de posado, el artista se relegaba a la posición de espectador-*voyeur*: «Balthus mira siempre como un *outsider* –así como un gato observa el mundo. Ejerce a la vez de espectador y actor. Consigue pintar el hiato que separa la escena –el espectáculo– de la vida, o ese instante tan breve»¹⁰². Sin duda, en cuadros como los de la serie *Les Trois Sœurs*, las vistas desde la ventana de Chassy, y en los lienzos de Thérèse, Balthus parece mirar desde la retaguardia, a escondidas. Sentimos su presencia como participante y espectador al mismo tiempo, aunque el hecho de que él esté allí o no, es siempre ambiguo: toda revelación sería perder la identidad, y esto vale tanto para las adolescentes de Balthus cuanto para él mismo.

En una misma serie de lienzos donde se combinan los sueños con el aplanamiento de la superficie pictórica, destaca una obra como *La Tasse de café* [La taza de café, 1959-1960]. En ella, aparece una joven con los ojos muy abiertos; no duerme, pero sin embargo está soñando. La postura es forzada y recuerda a las odaliscas de Henri Matisse. La tensión entre la hábil reproducción de volúmenes tridimensionales y las superficies planas, se traduce en una idea de *puzzle* o de jeroglífico, que dan una presencia compleja a la tela y la convierten en una entidad visual que cautiva la mirada del espectador. La cafetera, el jarro de flores y la trabajada alfombra de colores compiten, en su estilo de ejecución realista, con los diversos estampados que rodean y casi absorben, aprisionan, la mujer. Balthus crea una imagen que es una escena onírica propiamente dicha: huidiza, imposible de aprehender de un mero vistazo.



Fig.201. Balthus
La taza de café, 1959-1960, óleo sobre tela



Fig.202. Henri Matisse
Odaliscas, 1928, óleo sobre tela

Lo que acerca estas imágenes planas a las obras del mundo de los sueños es la discrepancia entre elementos de dos y tres dimensiones, como si unos fueran fragmentos superpuestos a los otros: una especie de *collage* sin soporte. Esta indefinición espacial menoscaba cualquier pretensión de realismo como nexo con la realidad. A pesar de ello, Mieke Bal nos advierte que «el realismo en el método de pintar continúa presente, tal vez para prevenimos de que no

¹⁰² Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 558.

debemos tomar la imagen a la ligera, que no hay que confundirla con una “mera” imagen. Por el contrario, esta manera que tienen las imágenes de Balthus, de flotar sin apoyo, anuncian la cualidad fugitiva, inaprensible, de los sueños, que no se pueden ni comunicar ni describir»¹⁰³.

El personaje de *Golden Afternoon* [Tarde soleada, 1957], un gran lienzo en formato cuadrado, duerme en una postura que nada tiene que ver con el realismo. Entre la naturaleza muerta de la mesa de centro, que está inclinada en exceso, y los variados dibujos del sofá, el suelo y el cojín, la muchacha parece un adorno más. Las cortinas evocan el telón de un teatro y su engañosa profundidad. La ventana abierta redobla el encuadre y la perspectiva confiere al paisaje de fondo la apariencia de un decorado. La niña no está acostada en el sofá sino adherida a una “imagen de sofá”. La cualidad plana que Balthus subraya tan a menudo por medio del color y el espacio se mezcla algunas veces con otra estrategia que da el mismo resultado, en este caso a través de la figuración. Con ella, el cuadro tiende a asemejarse a determinadas creaciones de Matisse donde domina la escena un recargado papel de pared y la figura de la habitación parece tan sólo un motivo más de su estampado. Pero si bien en Matisse existe una continuidad entre esos cuadros y los recortables que también hizo el artista, en la obra balthusiana las figuras parecen haber sido recortadas, en ocasiones muy abruptamente, pese a que nunca se inició en esta técnica. Conocemos la opinión poco halagadora de Balthus sobre el pintor Henri Matisse, tachado de «un simplificador de la pintura»¹⁰⁴, y sin embargo, esta obra evoca inequívocamente la matissiana *Figure décorative sur fond ornemental* (1925-1926).



Fig.203. Balthus
Tarde soleada
1957, óleo sobre tela



Fig.204. Henri Matisse
Figure décorative sur fond ornemental
1925-1926, óleo sobre tela

¹⁰³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 116.

¹⁰⁴ Véase Costantini, Costanzo, *L'enigma Balthus. Conversazioni con il pittore più affascinante del nostro tempo*, Roma: Gremese, 1996, pp. 52-53.

En una de sus entrevistas a Balthus, el famoso periodista cultural italiano Costanzo Costantini le preguntó acerca de su opinión sobre el pintor Henri Matisse, quien fuera el padre del galerista más importante de Balthus, Pierre Matisse. Balthus, no sin malestar pero con su sarcasmo habitual, confiesa que aún admirando mucho a Matisse, desgraciadamente no le gusta: «Matisse realizó cuadros espléndidos, magníficos, pero también cuadros muy superficiales. Simplificaba demasiado. A los pintores que simplifican demasiado, o que pintan demasiado deprisa, no los he nunca amado. Ante algunos cuadros de Matisse, prefiero los cómics de Tintín. Son igualmente simples, pero al menos son divertidos».

Sentimos la misma tensión entre un cuerpo muy esquemático y un conjunto de unidades decorativas apegadas unas con otras. Podría decirse algo similar de la figura imaginaria que aparece junto a la durmiente de *La Rêve I y II* en las que todo se alía para dar protagonismo a la visión del sueño. Aunque el espacio allí tiene decididamente más profundidad, la alfombra y el tapete orientales que cubren el suelo y la mesa se han dibujado en una perspectiva muy apretada, mientras que la bombonera parece flotar como un ornamento recortado. Tanto la escena del sueño como aquella en la que vemos a la joven soñando son ilusorias; superpuestas al fondo, ambas están ensambladas a la manera de un *collage*.

¿Estamos pues ante una “simplificación de la pintura”? Seguramente no, ya que con este método, y otros muchos a disposición de los pintores, es lógico inferir que los artistas que parecen persistir en la ambigüedad, o incluso en la imposibilidad de representar convincentemente el espacio, lo hacen por alguna razón relativa a su arte. En Balthus, hemos aludido ya a los espacios comprimidos o poco profundos de muchos de sus cuadros, pero también objetos y cuerpos se encuentran presos de una red de líneas que les infligen recortes forzados, y esto hace que se mantengan en un equilibrio precario, como en riesgo de rotura. Se percibe claramente en las posturas de los niños en *Les Enfants*, *Le Salon*, y *Le Rêve*, que como marionetas, adoptan las poses pensadas para la imagen. Esta práctica figurativa que da lugar a una inminencia recíproca de espacios, objetos y cuerpos, produce un entrelazamiento imaginario. La superficie entera de los cuadros se somete al dictamen de la visión, y éste, en la intimidad de las habitaciones provoca fantasmas inquietantes: «Balthus pinta su imaginación, su deseo, su entusiasmo y placer visual; o también sus miedos, frustraciones y sueños inexplicables. Pinta lo que ve con los ojos de la mente»¹⁰⁵. El acto de ver de un pintor es siempre una combinación de percepción e imaginación; lo mismo ocurre con nuestras propias visiones. Balthus crea mundos que si no existen, al menos son reales para él. Sus visiones, como solía decir el pintor, eran su existencia. La realidad se inventa a cada minuto.



Fig.205. Balthus
Desnudo recostado, 1977, óleo sobre tela



Fig.206. Jan Saudek
Balthus, 1998, fotografía ©Jan Saudek

¹⁰⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 58.

«He sido un pintor aficionado a leer. He pintado a menudo muchachas leyendo. Seguramente porque el acto de leer es un modo más profundo de entrar en el secreto de la existencia. Leer es la gran vía de acceso a los mitos. Green, Char, Jouve, Michaux o Artaud, han sido vías de pasaje, y también Dante, Rilke, los místicos, los chinos, sin olvidar a Carroll, Tieck, las epopeyas indias... Todos esos textos y autores han jalonado mi vida y me han dado otra dimensión del tiempo»¹⁰⁶.

Además de un gran lector, Balthus ha sido capaz de lidiar fácilmente con las más ricas, sutiles y complejas intuiciones que la literatura pueda ofrecernos. Prueba de ello es que su obra ha sido comentada por varios escritores y poetas emblemáticos del siglo XX, como lo son Rilke, Artaud, Jouve, Camus, Klossowski, Bonnefoy, Starobinski y Octavio Paz, entre otros. Para los niños que Balthus pinta, el acto de leer es un juego solitario, porque lo importante no es sólo la acción de leer durante la infancia, sino principalmente la mirada sobre el acto de la lectura. Una mirada intensificada, pues el libro es para Balthus lo que la esfinge era para los antiguos: una fuente de revelación directa en la que una estructura vital puede desarrollarse plenamente.

Las lectoras que aparecen en los cuadros de Balthus –*Las tres hermanas*, *Frédérique* o *Katia*– se hurtan, con sus posturas soñadoras, de un tiempo fugaz y deletéreo. El pintor cree que lo importante, al inmovilizarlas en el acto de leer, es prolongar el privilegio de un tiempo entrevisto, que no ha sufrido la alteración del mundo; un tiempo circundado de un halo mágico, un tiempo paralizado en lo que ven, sonriendo, las soñadoras; un tiempo surreal, propiamente dicho, y no surrealista. El libro le permite al artista acceder a otra dimensión temporal, acompañando y representando a la niña en el pasaje a la fantasía que provoca la lectura. Ni Balthus ni el espectador saben lo que las niñas leen, pero «su mirada atenta las lleva hacia unos mundos cuya extrañeza revela la superficie lisa de la pared enlucida con «colores que no existen», como dice Hoffmann en uno de sus cuentos»¹⁰⁷. Es muy significativo que el artista relacione actos como leer, soñar, imaginar y mirar, con la materialidad de la misma pintura, y con la contingencia del tiempo. Y lo es porque todo ello se entremezcla, a partir de los años cincuenta, con una nueva técnica pictórica que Balthus pone en práctica, mezclando caseína, yeso y colores al óleo, para que el cuadro adquiriera el aspecto de un fresco antiguo. Poco a poco, sus niñas se convierten en figuras programáticas que ponen de manifiesto la relación de la pintura con el pasado, con la tradición en la que, tal y como insinúan el color y la superficie cercanos al fresco, el artista desea insertar su obra.

«En pintura intentaba transcribir el espacio del sueño sobre todo con la materia, el empaste, la luz en el empaste fino y débil, las transparencias. Hacer sensible el lienzo con el estado flotante, podría decirse, de los personajes, darles una suavidad tal que parezcan inmateriales. Hacer que el lienzo restituya las vibraciones secretas, internas, a las que está sometida la soñadora. El oficio, el trabajo del pintor me resultan indispensables para llegar a traducir estos estados. Tienes que sentir el paso del tiempo por la calidad mate del *gesso* y el flujo de la vida»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Declaraciones de Balthus a Alain Vircolendet, *Op.Cit.*, p. 118.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

Para revelar el instante fugitivo, y un tiempo particular en el que las cosas acogen otros significados –o lo Abierto rilkeano– Balthus reinterpretará el arte del fresco de sus admirados Giotto y Masaccio, adoptando sus técnicas pictóricas y esos efectos de cal, de yeso, de cera. En ellas, el artista percibe una enorme capacidad para expresar, al mismo tiempo, la densidad y la ligereza, la fluidez y el tepor, y un estado de letargo y evasión. La maestría de los primitivos italianos en plasmar una transparencia sin brillantez, o una opacidad luminosa sobre una superficie que es a la vez mate y ligera, son perfectos para el propósito de Balthus de «revelar el pasaje hacia la profundidad, hacia una memoria inmemorial»¹⁰⁹.

La evolución artística de Balthus entre *Thérèse rêvant* (1938), y *Katia lissant* [Katia leyendo, 1968-1976] se desarrolla a través de este sustancial cambio estilístico. Lo realista y lo cercano se cubre ahora de un velo manierista y púdico, aunque la tensión siga siempre bajo la superficie. Katia, hija de una empleada de Villa Médicis, mantiene la misma pose que Thérèse: su falda roja también deja ver sus piernas, aunque ya no vemos sus braguitas. Respecto a la pose de Thérèse, Balthus otorga a Katia una comodidad física, y ha reducido los elementos y las molduras favoreciendo una uniformidad que magnifica el decorado e instaura una calma profunda. Katia leyendo, como antaño Thérèse soñando, está ensimismada en su mundo, aparentemente inconsciente de las miradas. La evasión y la calma están en *Katia lissant* como “sacralizadas”, y la imagen se transforma en una especie de santuario de la serenidad. Tanto el pavimento como las paredes parecen de una gran solidez, así como la energía corporal que demuestra la lectora. Su cabeza ligeramente grande –según los criterios formales habituales de Balthus– nos conduce al ensueño de la niña; su amplio rostro, acentuado por la luz que brilla sobre sus labios y ojos, lo convierte en un rostro lunar, y en descendiente directo de los rostros aparecidos en *La Rue*. Ella parece un personaje del pasado transcrito en el presente, que alude a los personajes bíblicos de los frescos de Arezzo. La textura de la pared detrás de la joven –el decorado también pertenece al pasado, al de los muros de Villa Médicis– sugiere las capas de una larga historia.

Los pocos cuadros que Balthus completó en Villa Médicis, mientras dirigía la Academia francesa –entre los que se encuentra *Katia lissant*– se construyeron meticulosamente, capa tras capa, mediante unos colores quebradizos y sutilmente acordes, que representan la suma de toda una vida investigando sobre las posibilidades de la pintura al óleo. Son verdaderos *tour de force* técnicos y profundamente seductivos: «El ojo es sometido a la más refinada expresión del desarrollo artístico en el arte contemporáneo. Pero a parte de esto, su efecto es más decorativo que expresivo»¹¹⁰. Una impresión análoga la siente F. Calvo Serraller ante el conjunto de telas que Balthus expone en la Bienal de Venecia (1980), pues experimenta en ellas «las texturas calcáreas, como costras fluorescentes, densas, de acre sensualidad, pero también las nítidas transparencias, de luces alimonadas, aire puro, atmósfera sutil, aguda claridad»¹¹¹.

La impresión de insubstancialidad se hará aún más tangible en una obra posterior, *Le peintre et son modèle* [El pintor y su modelo, 1980-1981]. Aquí, las figuras se conforman de una manera tan atenuada y etérea que parecen casi ascender en al aire como un par de santos del

¹⁰⁹ Declaraciones de Balthus a Alain Vircolendet, *Op.Cit.*, pp. 217-218.

¹¹⁰ Peppiatt, Michael, *Op.Cit.*, p. 105.

«The eye is treated to the most refined expression of the artistic impulse in contemporary art. But when all is said and done, their effect is more decorative than vital».

¹¹¹ Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, pp. 25-26.

Renacimiento. A pesar de que su última etapa pictórica pueda resultar para muchos desalentadora, no disminuye el logro extraordinario de Balthus. Primero como niño dotado de una visión salvajemente original, y luego como poeta de la adolescencia, Balthus crea un universo de figuras clásicas, «y por extraños meandros, sin duda surgirá como el nuevo héroe del posmodernismo»¹¹². Si la pericia, imaginación y sofisticación sensorial del artista se confabulan para arrancar al observador de un supuesto mundo representado, ¿qué es lo que debería ver el espectador en su lugar? La profesora Mieke Bal considera que la obra de Balthus, pese a su obsesión por la recreación visual, es prioritariamente un prolongado experimento con la invisibilidad, e incluso, con otra clase de visibilidad. El proyecto artístico de Balthus consistió en describir lo que contraviene toda descripción, en representar lo que sólo se halla vagamente presente como una intuición, una sensación, una emoción fugitiva...una fantasía. Y los sueños y la lectura son quizás los ejemplos más evidentes de esa visualidad de lo invisible.

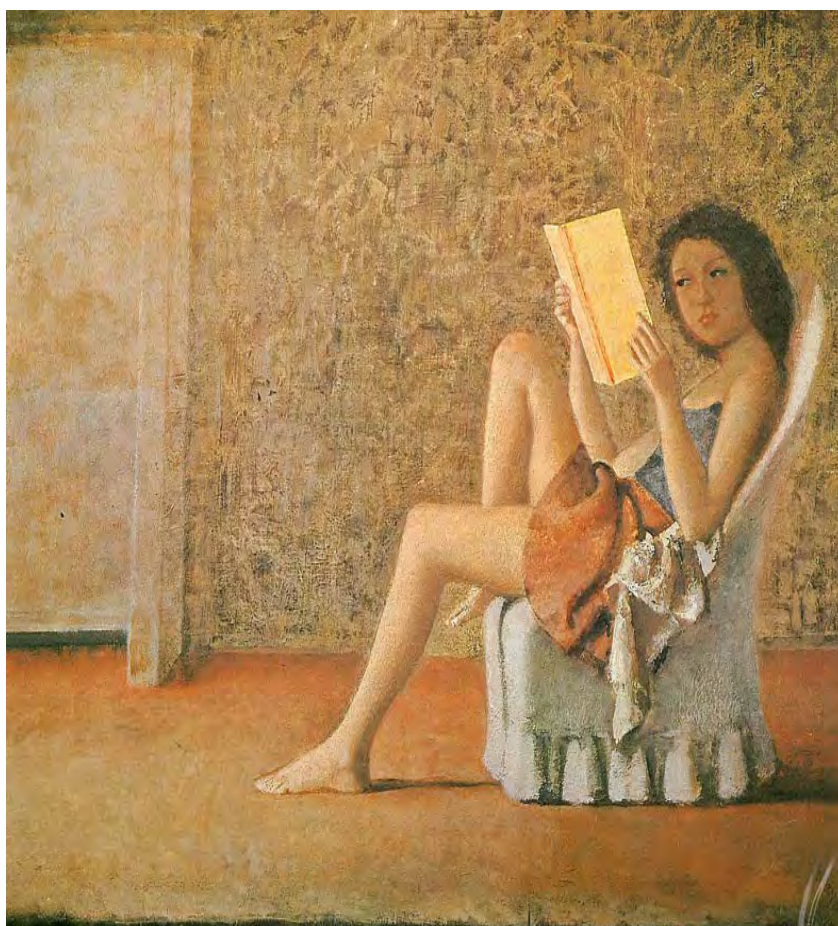


Fig.207. Balthus, *Katia leyendo*, 1968-1976, caseína y témpera sobre tela

¹¹² Peppiatt, Michael, *Op. Cit.*, p. 105.

«By strange meanders, Balthus will no doubt emerge as the new hero of postmodernism and these two shows as key events in the history of late-twentieth-century art». El autor se refiere a las dos grandes retrospectivas que tuvieron lugar, primero en el Centro de Arte Moderno Georges Pompidou de París –del 4 de noviembre de 1983 al 23 de enero de 1984– y luego, en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York –del 22 de febrero al 13 de mayo de 1984.

CAPÍTULO SÉPTIMO

LA DRAMATURGIA DE BALTHUS Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS SUEÑOS

7.1. La habitación como escenario de la fantasía: *La Chambre*

«Si Balthus busca lo irreal y lo invisible, lo que sólo aparenta «estar», entonces en ningún lugar lo hallará tan claramente como en las habitaciones de las niñas. Ellas no sienten la nostalgia del mismo modo en que la experimentan los adultos; poseen sólo el más dulce de los recuerdos, el futuro, la realidad incierta que interesa a Balthus. El presagio»

– Estrella de Diego¹



Fig.208. Balthus, *La habitación*, 1952-1954, óleo sobre tela

¹ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 184.

El teatro ha jugado un papel capital en la construcción de la obra pictórica balthusiana, a pesar de que la dramaturgia de sus cuadros sea siempre falaz². Maestro de las puertas secretas y las cortinas a medio correr, de los espejos que sólo comprende quien en ellos se mira, Balthus es melodramático en la colocación de algunas parejas y cercano a la farsa en las pequeñas animaladas de los segundos términos: a Balthus lo que más le gusta es levantar el telón. Su pintura dramática se construye bajo el primado del erotismo y la mirada, y a través de una paradójica reflexión sobre la realidad y la representación. Todo ello ocurre, principalmente, en los cuadros de tema ostensiblemente erótico, caracterizados por varios factores: uno de ellos es la inmovilidad o la absoluta falta de movimiento –más que instantáneas fotográficas, las imágenes semejan fotogramas de película; el otro, son las poses inauditas –la modelo tiene que permanecer en una postura físicamente imposible por mucho tiempo– y su visualización. Si la pose se resiste brevemente, la visión, en cambio, perdura; por lo tanto, es esta mirada, y no la muchacha, la que acabaría plasmada en el lienzo. En este tipo de imágenes el espectador no sólo es responsable sino también consciente de su papel, en relación a la escena que está viendo: «Ello se enmarca en la cualidad relacional de las imágenes eróticas –por oposición, pongamos, a las de abuso, explotación o, pronunciamos la palabra, a las pornográficas»³. Otro factor de rarefacción de estas pinturas de lo erótico es el hermetismo de los escenarios, donde el aire parece detenido; los personajes, ausentes o a menudo desnaturalizados por el forzado escorzo del cuerpo, se convierten en marionetas o espectros.

En el cuadro *La Chambre* [La habitación, 1952-1954], el más erótico y ensimismado de los desnudos de adolescentes narcisistas de Balthus, un extraño personaje abre la cortina-telón para que la luz penetre en la habitación-escenario. La figura desnuda y extasiada de Laurence Bataille, hija del filósofo francés, se “abandona” en la *chaise longue*, mientras un gato mira la acción desde la distancia. Se trata por supuesto de una escena imaginaria, realizada en los últimos años parisinos del artista y recreada en el estudio de Cour de Rohan. Esa iconografía de la irrealidad –una constante en el transcurso de la larga carrera de Balthus– que ya percibíamos en los dibujos precoces de *Cumbres borrascosas*, aquí es más siniestra y provocativa que nunca; se trata de una de esas obras que despliegan múltiples estrategias de figuración al servicio de la fantasía. Si *La Leçon de guitare* fue un cuadro revelador –que nos viene a la mente cuando se observa *La Chambre*– este cuadro ambicioso, de enormes dimensiones, pertenece también al grupo de pinturas que han orientado la reputación del artista hacia el camino del escándalo, pese a que en la época en que lo realizó, y a diferencia de cuanto sucedía con *La Leçon*, ya no trataba de escandalizar para forjarse un nombre⁴.

La durmiente que aparece sobre la *chaise longue* en *La Chambre* se cuenta entre los desnudos más insinuantes de Balthus; tiene las piernas abiertas, aunque no hacia el espectador. La luz acaricia y esculpe el cuerpo de la niña como en las obras *La semaine des quatre jeudis* [La semana de los cuatro jueves, 1949] y *Nu au chat* [Desnudo con gato, 1948-1950].

² N.A. Para la componente dramática en la producción artística de Balthus, desde sus experiencias teatrales como escenógrafo de la mano de Artaud y Camus, hasta la plasmación en la forma del sentido dramático que infringe a sus obras, véase el artículo de la autora: Cornejo, Laura, “Balthus. Dramaturgo di Eros”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 19, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 271-288.

³ Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 108.

⁴ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 58.

Aunque para el autor, *La Chambre* debe considerarse una continuación de *La Leçon de guitare*, a pesar de que el clima pictórico todo en claroscuro y el tratamiento de los colores por capas finas sean muy diferentes, en la manera misma que adopta Balthus a partir de los años cincuenta.

Los calcetines blancos y las zapatillas indican que aún no ha terminado de desvertirse, lo que puede significar todo aquello que se le ocurra imaginar a quien la contemple. El profesor Francisco Calvo Serraller considera que estos desnudos femeninos, que se desperezan en el lecho en medio de la restellante y abrumadora luz matinal, tal y como los pinta Balthus, hacen pensar en los de Bonnard, donde los cuerpos también son espiados a la espera gozosa de la postura provocadora, siempre dejándonos en el umbral de lo que ambiguamente se nos ofrece, de forma consciente o no, a nuestro deseo. Un juego o teatro de la mirada o de las miradas que posee no poco de la crueldad sadiana⁵.



Fig.209. Balthus
Desnudo con gato, 1948-1950, óleo sobre tela



Fig.210. Balthus
La semana de los cuatro jueves, 1949, óleo sobre tela

Mieke Bal ha estudiado como la estética de Balthus tras los años treinta se compromete en un espléndido aislamiento que opone a su tiempo un dibujo seco, unas composiciones fijadas y unos colores mates de materia rugosa que aferran una luz de siglos pasados. La niñas desnudas, las durmientes, los gatos enigmáticos, las extrañas criaturas: sus temas se radicalizan y se hacen siempre más ambiguos, al punto de considerarlo perverso. Por ejemplo, en *Nu au chat* una atmósfera serena emana de la tela y, al mismo tiempo, está cargada de una sensualidad asombrosa, en su combinación de una paleta de beige y ocre. Los estudios preparatorios para *La Chambre*, *Nu au chat* y otras obras afines como *La semaine des quatre jeudis*, demuestran que Balthus investigaba de manera casi obsesiva las posibilidades formales ofrecidas por el juego de curvas del cuerpo, en lo que ha sido definido como «un proceso insidioso de desarticulación de la obra»⁶. La desarticulación del cuerpo, llegando incluso hasta su disolución, nos recuerda la sentencia de Georges Bataille, para quien «lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas»⁷.

⁵ Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 37-40.

⁶ Aubert, Raphaël, *Op. Cit.*, p. 60.

⁷ Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1997, p. 23.



Fig. 211. Balthus, *Estudio para Desnudo con gato*, 1948
tinta sobre papel



Fig. 212. Balthus, *Estudio para Desnudo con gato*, 1948
tinta sobre papel

El cuerpo balthusiano, según Jean Clair, «participa de dos órdenes, el de la perfección de la marioneta, que garantiza su capacidad de obedecer maquinalmente a las leyes de la gravedad, y el de la vulnerabilidad de la carne, que lo abre a una conciencia más alta, a una gracia de esencia ilimitada...Es dicha fusión la que produce esta singular anatomía, tan sorprendente y conmovedora a nuestros ojos como lo fueron, en su día, los desnudos de Lucas Cranach o de Gustave Courbet»⁸. La ambigüedad del cuerpo, que detecta Jean Clair, está nítidamente articulada en el cuadro *La Chambre*: una perfección sin voluntad y una vulnerabilidad con gracia. Fundidos, ambos factores desembocan en algo que no existía antes de esta pintura. El cuadro es, además, una especie de resultado. Desde el final de la guerra, el artista realizó, en efecto, varias telas con el motivo central de una niña desnuda recostada en un sillón o una silla, con una pierna levantada y la cabeza vuelta hacia atrás, en una actitud sensual mezcla de juego y abandono.

«La desnudez de los cuerpos, cuerpos de adolescentes desnudas o medio vestidas, piernas dobladas o entreabiertas. Estas posturas son más bien resultados: efectos de la conformación del espacio. Fantasmas anónimos, productos de la mirada, cuando ésta secciona vivamente lo visible. El deseo que el espacio se quebrante, se vuelve el rasgón de un cuerpo desarticulado. Mucho antes de ese cuerpo, en un tiempo infinitamente anterior a la mirada del pintor observando las modelos, existía una forma deseada por los ojos»⁹.

En su representación de chicas adolescentes, el erotismo ambivalente de Balthus las muestra en el margen de un pasaje inconsciente a la sexualidad adulta; un pasaje que el tema y el sujeto aparentemente niegan, desplegando un tipo de invasión ficticia de su privacidad. Estas jóvenes, en tránsito desde el espacio protegido de su niñez hacia una privacidad adulta sujeta a la profanación, permean de ambigüedades las imágenes de Balthus, prestándose admirable-

⁸ Clair, Jean, “Le sommeil de cent ans”, en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, p. 14.

⁹ Le Bot, Marc, “À seulement regarder les images”, en *Balthus* [catálogo de exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 304-305.

mente a la creación de narrativa por parte del espectador. Como afirmara Peter Brooks en *Bodywork*, un estudio sobre la narrativa del cuerpo y el deseo en la literatura moderna: «La gran privacidad del tema pintado aparece para provocar el deseo del espectador por penetrar y violar esta privacidad»¹⁰. Que la muchacha balthusiana se represente inconsciente de la mirada del espectador podría considerarse como una invitación a dicha mirada para penetrar y profanar, e incita a preguntarnos si la invitación a la violación de la privacidad está “en” el cuadro, o es más bien producto del espectador. La pregunta –apunta Brooks– no tiene una respuesta precisa, pero «podemos suponer que la noción de privacidad es consubstancial a la idea de su violación»¹¹. Constituida contra la mirada indiscreta del mundo, la privacidad necesariamente reconoce esa mirada como parte de su necesidad de velarse. Conocemos la privacidad gracias a su invasión, así como conocemos la inocencia a través de su pérdida.

Como Bonnard y Vuillard –los mentores artísticos de Balthus– el artista siente fascinación por las profundidades de los ámbitos domésticos, donde en el interior burgués más aparentemente inocuo aletea un mundo de tensiones y sensualidades, que se hace más patente a medida que aparece en espacios reducidos y privados, sobrecargados de objetos como barreras frente al exterior. En relación a la fatalidad de las expectativas del deseo, Francisco Calvo Serraller vincula a Balthus con Poussin, ante todo por su común sentido teatral de la pintura: «Creo que hay un nexo muy poderoso entre éste y Balthus. Se detecta una semejante manera de “inmovilizar” la acción, sin que ello les haga perder densidad melodramática y misterio, pero también porque ambos tratan la violencia del deseo, aunque lo hacen desde la posición de un *voyeur* que mira tras el cristal»¹².



Fig.213. Balthus
El despertar, 1975-1978, óleo sobre tela



Fig.214. Jimmy de Sana
Contact paper, 1981, fotografía ©Jimmy de Sana

¹⁰ Brooks, Peter, *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 37.

«The very privacy of the subject depicted appears to elicit a desire on the part of the observer to penetrate and violate that privacy».

¹¹ Idem., p. 37.

«One may want to surmise that the notion of privacy is consubstantial with the idea of its violation».

¹² Calvo Serraller, Francisco, *Op.Cit.*, p. 37.



Fig. 215. Jean-Baptiste Greuze
La Cruche cassée, 1765, óleo sobre tela

Es el gato de *La Chambre*, animal favorito en el universo balthusiano, el testigo mudo de lo que quiera que suceda en la escena, y la presencia de semejante mirón actúa sobre la imagen de diversas maneras. Si consideramos la presencia de un gato y un cántir –como aparecen en *La Chambre* sirve recordar que ésta es una oposición ligada tradicionalmente a lo maléfico y lo inocente, como la pinta en el siglo XVIII Jean Baptiste Greuze en *La Cruche cassée*. Según opina Raphaël Aubert, «estos símbolos retoman este significado e ilustran, una vez más, los fantasmas sexuales del pintor»¹³. En el cuadro *Le Lever* [El despertar, 1775-1778] una joven recostada en el lecho juega con un gato; tiene en la mano un pájaro mecánico de madera que atrae al gato haciéndolo salir de su cesta. El asunto, tratado de manera licenciosa también por el pintor rococó Greuze, halla aquí una lectura más sutil y en apariencia más casta. Para Alain

Vircolendet, «este desnudar los cuerpos y la forma adivinada del sexo revela una geografía secreta que nos conduce a lo indecible del mundo. La hendidura que acompaña la torsión de las piernas es como la brecha que permite atravesar el espejo: el gato lo sabe, fija al espectador y al pintor, y una extraña magia contamina la mirada y el espíritu»¹⁴.

El juego erótico de Balthus está hecho de ilusiones y se expresa en forma de interrogantes; por ello resulta arduo que las lecturas críticas y las interpretaciones de sus obras lleguen a un consenso generalizado. Si repasamos otros ejemplos de lo que algunos críticos han imaginado sobre *La Chambre*, Sabine Rewald y Gilles Néret coinciden en comparar la obra de Balthus con *La pesadilla* (1781), de Heinrich Füssli, sea por la ambigüedad y el misterio de las que están dotadas, sea porque ambas mantienen el enigma de su interpretación, dependiendo de la imaginación del espectador¹⁵.

El crítico de arte y arquitecto Bart Verschaffel ha escrito un análisis iconográfico, «*Le regard sondeur*» –que traducimos aquí como «la mirada escrutadora»– para demostrar que la fuente principal de *La Chambre* es una muestra de arte erótico renacentista; la tela balthusiana sería una adaptación de un grabado de la serie *Las Lascivas* (1590-1595), de Agostino Carracci. El autor hace hincapié en la metodología, y en que la pintura consiste principalmente en capturar una aparición, transformándose en un objeto de meditación¹⁶. Balthus recompuso esta imagen retomando todos los atributos y los personajes, incluso los accesorios (menos el pájaro y la jaula), proponiendo un episodio ulterior de la misma historia. En la lectura de Verschaffel, la figura esencial del grabado, el sátiro, habría desaparecido de la tela de Balthus pero no estaría ausente de la acción: «Ha salido de la tela y se encuentra “frente” a ella. El espectador que contempla la tela de Balthus se reencuentra de hecho en la posición del sátiro, protagonizando la escena: su mirada ocupa el lugar reservado en la composición a la “mirada escrutadora” del sátiro»¹⁷. El autor concluye que el grabado de Carracci fue concebido para el *voyeur* o espec-

¹³ Aubert, Raphaël, *Op.Cit.*, p. 58.

¹⁴ Alain Vircolendet citado en Néret, Gilles, *Balthus. Il re dei gatti*, Taschen, 2004, pp. 37-38.

¹⁵ Cfr. Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 119; Néret, Gilles, *Op.Cit.*, p. 42.

¹⁶ Verschaffel, Bart, “Le regard sondeur”, en *À propos de Balthus*, Bélgica: A&S/books, 2004, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

tador, pues el personaje del sátiro insinúa una mirada desde el interior de la escena, así como una presencia sobre la que la mujer y el *putto* se concentran; de este modo, el espectador no es el que mira sino el que ve a otro mirar. En la pintura, en cambio, el enano muestra la joven al espectador, convertido ahora en sátiro. Por consiguiente, el grabado distante y *voyeurista* se acaba transformando en una imagen impactante y agresiva, más aún cuando sus dimensiones de *grandeur nature* incluyen al espectador, haciéndolo cómplice. El voyerismo ya no se ofrece únicamente como prerrogativa del espectador, sino que se escenifica físicamente.



Fig.216. Agostino Carracci
El sátiro escrutador en Las Lascivas
 1590-1595, grabado

¿Y quién sería esta figura que sustituye al público observador en *La Chambre*? Nicholas Fox Weber la define como «una amalgama demoníaca de niña y viejo»¹⁸, o la criatura andrógina que sufre de enanismo, vestida con una falda azul, que descorre la cortina para que entre una luz que le permite a él/ella, y a todos nosotros, ver a la muchacha desnuda. Weber sostiene que *La Chambre* proviene de la *Madonna del parto* [Virgen del parto, hacia 1460], de Piero della Francesca. La muchacha, con un rostro casi idéntico al de la Virgen de Piero, sólo se diferenciaría de la versión de Balthus en que está desnuda, y no elegantemente vestida. Fox Weber añade que el brazo derecho que cae evoca a una víctima, y su pierna izquierda doblada sugiere una disponibilidad sexual. Incluso a pesar de sus diferencias, la *Madonna del parto* y *La Chambre* producen, según el autor, efectos similares, y en ambas el enigma es deliberado¹⁹. Una de las razones que llevan a Weber a pensar que Balthus tuvo en mente la obra de Piero cuando pinta *La Chambre*, es que la muchacha desnuda, a excepción de sus calcetas y zapatillas, parece igualmente embarazada: «La forma de su abdomen desnudo convierte a la muchacha de Balthus en una versión contemporánea y abiertamente erotizada de la virgen del *Quattrocento*»²⁰.

Para Mieke Bal, la lectura de Fox Weber es demasiado imaginativa, no sólo por insinuar que la muchacha podría estar embarazada, sino también por introducir en escena, en su ejercicio iconográfico, la no menos desconcertante *Virgen del parto* de Piero: «El vientre algo rollizo

¹⁸ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 148 y sigs.

²⁰ *Ibid.*, p. 149.

del personaje es un signo de su edad preadolescente y, junto a los calcetines, una confrontación perturbadora con la sexualidad infantil –como interrogante y no como exposición»²¹. Ciertamente, las vírgenes de Piero della Francesca se caracterizan por ser mujeres sólidas, mostrando más personalidad en la pintura que las tiernas madres que encontramos en las *madonne* del Renacimiento; son criaturas que denotan fuerza en su hieratismo y silencio. Las niñas de Balthus, aún siendo jóvenes e inmaduras, poseen también este aspecto. Asimismo, es cierto que a nivel estilístico Balthus se fija en Piero con inmenso celo, y esta actitud estimula su obra durante muchos años: «Para Piero della Francesca la pintura se compone de *disegno*, *commensuratio* y *colorare*, e identifica *commensuratio* («perfiles y contornos colocados en su lugar») con perspectiva»²². Ello explicaría por qué Balthus buscó incansablemente la proporción y la simetría como cualidades necesarias para ponderar otras componentes menos conformes –y conformistas– en su pintura.



Fig.217. Piero della Francesca, *Virgen del parto*, 1460, fresco

Continuando con los argumentos de Fox Weber, en relación a *La Chambre* y a Piero della Francesca, éste propone ver en el personaje del enano una metamorfosis de los ángeles de la *Virgen del parto*. Como ellos, el gnomo de Balthus, con su vestido de escolar de los años cincuenta, calzaría unas zapatillas casi idénticas a las que lucen los dos ángeles. Si en el arte del Renacimiento los ángeles parecen siempre de sexo femenino –aunque históricamente sean hombres– Balthus habría simplemente trastocado dicha contradicción, llevándola a otro nivel y haciendo de su enano un travesti. Y si en la *Virgen del parto*, los ángeles que abren las cortinas interpretan el rol de reveladores –su “abrir el telón” provoca que la luz ilumine un acon-

²¹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 72.

²² Nieto, Victor y Checa, Fernando, *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Madrid: Akal, 1993, p. 72.

tecimiento— dicha acción sería en realidad una metáfora de la labor que el artista lleva a cabo en su trabajo con la luz: «Herederas de estos ángeles, la extraña criatura de *La Chambre* es un sustituto del pintor», declara Weber²³. Amalgama de hombre maduro y niña, ser inquietante en el que convergen edades distintas y sexos opuestos, y doble del artista, el enano «revela un enigma para crear otro más grande». Sobre la chica desnuda en el sofá, el autor concluye: «La vida comienza en ella, y sin embargo parece casi extraña a este mundo, como en coma o al borde de la muerte. Las etapas de la vida, que la pintura convierte en simultáneas, también lo son en Balthus»²⁴.

Ni los dibujos preparatorios ni las teorías relacionadas con este cuadro resuelven su enigma. Según Balthus, *La Chambre* representaba un simple desnudo en una habitación con una niña junto a la ventana. Sin embargo, para esta obra admitió que la acción de abrir la cortina era una invitación al espectador a mirar. En relación a ello, nos preguntamos qué es aquello que configura *La Chambre* como una obra rigurosamente fantástica y no realista. Si observamos el formato —apunta Mieke Bal— éste excluye una mirada global. El espectador tiene que acercarse a fin de ver algo más que formas, con el inconveniente de que el cuadro ya no se puede evaluar íntegramente. Es también la idea de restricción espacial: quizá la imagen sea descomunal, pero la habitación representada dista de serlo (las dos paredes laterales confluyen en el estrecho muro del fondo). También el bodegón que hay detrás de la muchacha representa una muestra pictórica tan bien trabajada, que su propio realismo nos impide extasiarnos con él, y en cambio, atrae la atención como pintura. Y es, sobre todo, la mirada del gato: al observar al enano andrógino, el felino se dota de ojos humanos. La ventana, partida en una cuadrícula como la de *Le Peintre et son modèle*, da acceso a una sección de colorido, pero sin vistas al exterior: «La ventana nos dice que esa luz que se derrama sobre el cuerpo, frente a nosotros, se origina en la misma pintura y no en el sol. Y una vez que la percepción se ha desviado de la realidad al arte pictórico, la parte iluminada de la pared contigua a la ventana empieza a avenirse con el cuerpo oblicuo. Cuando estudio esta tela —declara Mieke Bal— me siento incapaz de procesarla como la imagen de una escena»²⁵.

Aunque todas las técnicas balthusianas se apliquen al mundo visible ofrecido a nuestros ojos, nunca acabamos de ver lo que creemos que está, o que debe estar, representado, y en ese sentido no tenemos acceso al mundo narrativo. Lo que interesa a Balthus, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, es la superficie del cuadro, que se retrae siempre más a favor de lo plano. En este extraordinario cambio estilístico del pintor, la cuestión esencial no es más la verosimilitud de la representación pictórica sino el ritmo, la relación de los colores, y la textura atenuada, sutil, que cubre la totalidad de las cosas. La piel de un cuerpo, un cubrecama, la pared —antes tan diferenciados en la misma obra— en estos años adquieren valores equivalentes y aparecen ante todo como pintura. Y uno de los rasgos de esta pintura es, sin duda, la materialidad de sus obras. Si bien Balthus utiliza técnicas y materiales tradicionales como el óleo, la caseína, el huevo o las tierras, como ya sagazmente comentara Artaud, la pintura de

²³ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 150.

²⁴ Idem., p. 150.

Balthus no compartía esta interpretación de Weber; no contemplaba ni la citación artística ni tampoco la analogía poética. Balthus negaba toda interpretación psicológica de sus obras, cualquier simbolismo o significación, y repetía que las cuestiones relativas a la textura y al color, a la luz y a las formas, eran su única preocupación a la hora de pintar.

²⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 73.

Balthus no es una pintura de tierras sino de «temblor de tierra». En el mismo sentido, se ha señalado que uno de los rasgos de la contemporaneidad de Balthus radicaría precisamente en «suponer en el empleo de pigmentos y aglutinantes de hoy, una corrupción, una descomposición y una hediondez de materiales orgánicos que serían propios de nuestro tiempo. Tal vez Balthus atendía en sus obras a una doble operación de construcción y lectura: mientras desvelaba la belleza del mundo que veía, componía al mismo tiempo la elegía de su degradación»²⁶.



Fig.218. Balthus, *Muchacha con guitarra* 1983-1986, óleo sobre tela

En su evolución pictórica hacia un cierto irrealismo, y una visión puramente pictórica, en algunas obras efectuadas durante los años ochenta como *Chat au miroir I*, *Grande Composition au corbeau* y *La Femme à la guitare* [1983-1986] ya no percibimos realidad alguna. En esta última, parece que Balthus intentó representar un desnudo que no fuera un desnudo: «Traté de inventar un cuerpo que no fuera un cuerpo: una abstracción del desnudo»²⁷. La protagonista del cuadro es demasiado pequeña tanto en relación a la ventana que tiene detrás como a la cama en la que está estirada, convirtiéndose en una miniatura. Su pie está incompleto y sus piernas, que desaparecen en el vacío, se acaban en el tobillo. Considerando que los detalles del interno determinan la escala del cuadro, proporcionalmente la figura debería estar mucho más alejada; su proximidad es por ello artificial e incómoda. El cuerpo adolescente es imberbe, su caja torácica es masculina, y la tonalidad del

cuerpo es cadavérica. Todos los elementos de la escena, desde la guitarra de formas muy sensuales, a las piernas sin vida frente a los brazos expresivos de la niña, contribuyen a esta paradoja en la mezcla de corporeidad e inmaterialidad.

A pesar de su extrañeza, este cuadro refleja el gran dominio del pintor en ámbitos como la representación de los ropajes que para Fox Weber rinden homenaje a Cézanne. Balthus articula la posición y los pliegues de la sábana blanca con el entramado de cuadros azules, de tal manera que este objeto inanimado es capaz de expresar una forma de rigidez y languidez. Los objetos son a la vez tangibles e intangibles: aparecen elementos brillantes como el marco de la ventana, los pechos de la niña o su rodilla izquierda. Unas latas de hierro ganan el peso óptico y real de la leña carbonizada. La tela está elaborada con espontaneidad y ternura, y a la vez, con discordancia, oscilando entre la seducción y la pesadilla: «Esta manera de pintar equivale a una confesión. Balthus admite tácitamente que él se interesa a la idea de pie y no a un pie en sí mismo»²⁸. Y es que Balthus se ocupaba más bien de recrear las cosas, y no de alcanzar la realidad en su totalidad; toda su pintura trata lo invisible, sugiriendo sus trazos y esperas. Un arte al borde de la invisibilidad que transforme la imagen en imaginación.

²⁶ Guirao Cabrera, José, *Balthus*, Madrid: Unidad, 2006, p. 23.

²⁷ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 679.

Esta frase habría sido pronunciada por Balthus en conversación con Nicholas Fox Weber en Rossinière, a finales de los años noventa, mientras el autor preparaba su biografía.

²⁸ *Ibid.*, p. 681.

7.2. Pierre Klossowski y los “cuadros vivos” de Balthus

«En una época en la que dominan el arte abstracto o el cinetismo, Joyce o el *nouveau roman*, los hermanos Klossowski nadan a contracorriente. Son entonces poco numerosos los que, como ellos, aceptan las formas literarias y plásticas académicas, sin duda para llevarlas mejor a extremos imprevistos. Refractarios al vanguardismo que conduce el arte y la literatura del siglo XX, Balthus y Pierre fueron, sin embargo, respetados por los más radicales de su tiempo, lo que parece probar perfectamente que, si no estaban en el candelero, tampoco estaban fuera de su época; desempeñaban en ella una función necesaria, la de una vanguardia que, sin escándalo, rechaza seguir la vanguardia»

– Serge Fauchereau²⁹

En el ensayo de Pierre Klossowski «*Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*»³⁰, el cuadro *La Chambre* adquiere mucha importancia. El hermano de Balthus señala con estupor que la habitación del cuadro es precisamente su habitación parisina, donde el pintor representa «una escena inquietante». Mientras Balthus trabaja incansablemente en dicha tela, Klossowski publica su primera novela, *Roberte ce soir* [Roberte esta noche, 1953]³¹; ambas obras no están exentas de analogías. El escritor había pedido a Balthus que ilustrara su libro, pero éste finalmente renunció, animándole a que lo hiciera él. Los cinco dibujos que aparecen en *Roberte ce soir* los realizará Pierre señalando así el inicio de su carrera artística³², aunque Klossowski sea conocido principalmente por su escritura: fue novelista, ensayista, traductor y epistológrafo antes de dedicarse a las artes visuales, en las que cultivó el dibujo, la fotografía y el cine. Sabemos que Balthus y Pierre se educaron en un medio intelectual muy vivaz, y estos niños extravagantes no conseguían soportar los confines en los que se delimita una infancia común. Antes de cumplir los veinte, Klossowski se rodeaba de personalidades que le dejaron, según él mismo confesó, muy impresionado: A.Gide, P.Bonnard y P.J.Jouve. Pero la mayor influencia sobre él es atribuible a Rainer Maria Rilke, quien se preocupa de su formación primero en Ginebra –indicándole las lecturas esenciales desde Edgar Allan Poe a Balzac, desde Stedhal a Strindberg– y después en París –acercándolo a André Gide, quien se ocupará del crecimiento intelectual de Pierre. Su primer trabajo fue como secretario de René Laforgue, un eminente

²⁹ Fauchereau, Serge, “Klossowski integral”, en *Pierre Klossowski integral* [catálogo de la exposición], Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2007, pp. 20-23.

³⁰ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, en *Monde nouveau* (París), n° 108-109, febrero-marzo 1957, pp. 70-80 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 80-85].

³¹ Klossowski, Pierre, *Roberte, esta noche*, Barcelona: Tusquets, 1997.

³² Aunque la obra literaria de Pierre Klossowski ha sido traducida al español desde los años setenta, su obra plástica es todavía poco conocida y sólo se ha mostrado de manera parcial. A menudo ensombrecida por la de su hermano Balthus, destacamos algunas exposiciones como *Pierre Klossowski, Simulacra* [catálogo], Kunstahalle de Berna (1981); *Pierre Klossowski integral* [catálogo de exposición], Círculo de Bellas Artes de Madrid (2007); *Pierre Klossowski e Il Bafometto* [catálogo de exposición], Fondazione Bevilacqua La Masa de Venecia (2007). El catálogo veneciano reproduce dibujos inéditos de la colección del dramaturgo italiano Carmelo Bene. N.A. Los contenidos teóricos del curso sobre el arte de Pierre Klossowski, impartido por el Prof. Paolo Fabbri (Universidad de Arquitectura de Venecia, 2008), han contribuido al desarrollo de este capítulo.

psicoanalista gracias al cual tomará contacto con la práctica psicoanalítica y el inconsciente como motores del trabajo artístico. De aquí a su relación con los escritos del marqués de Sade el paso será breve, contando con la complicidad de una atmósfera surrealista cuya tendencia era poner juntas estas fuentes. Pierre se dedicó sobre todo a Sade y Nietzsche, pero también a Kirkegaard, Kafka, Klee, Heidegger y la teología medieval³³. Su interés general por la ética y la rebelión contra la supremacía de la razón cartesiana, es fruto de su instinto desmitificador al límite del Dadá, pero ejerciendo una crítica menos lúdica, más profunda y seguramente más visionaria. Con Bataille, Masson y Ambrosino funda la sociedad secreta *Acéphale*, responsable de la publicación de una revista refinadísima, donde se dará voz a Nietzsche, Kirkegaard y al gnosticismo antiguo. Autor de una quincena de libros, Klossowski cultivó amistades profundas con figuras intelectuales como Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Georges Bataille, André Masson, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Michel Butor, y otros muchos que dejaron constancia de su admiración³⁴.



Fig.219. Pierre Klossowski
Retrato de Balthus, 1956
lápiz sobre papel



Fig.220. Balthus y
Pierre Klossowski
1912, fotografía

³³ Pierre Klossowski contó con una gran admiración entre los círculos de especialistas e intelectuales más importantes de Francia, aunque no haya tenido la celebridad internacional de Balthus. Su obra ha sido ampliamente leída, traducida, comentada, aunque considerada no apta para un público de masa. Pero su popularidad crece; por ejemplo en 1996, el trabajo de Pierre sobre el marqués de Sade contó con dos importantes simposios en el Instituto de Arte contemporáneo de Londres.

La carrera de Klossowski fue curiosa; justo antes de la Segunda Guerra Mundial, su búsqueda de una vida religiosa le condujo a iniciar el noviciado con los benedictinos y luego con los dominicos, pero dejó la comunidad transcurridos sólo tres meses. La experiencia le proporcionó las bases de su primera novela, *La vocation suspendue* (1949), que adopta la forma de una discusión sobre un libro raro del mismo título que quizá dé cuenta precisa de una pérdida de fe. En 1947, después de abandonar su búsqueda religiosa, se casó con Denise Marie Roberte Morin Sinclair, viuda de guerra a la que se había deportado a Ravensbrück como consecuencia de sus actividades en la Resistencia. Desde entonces, toda su obra estaría dedicada a ella y dominada por su belleza perturbadora.

³⁴ Para conocer mejor los dominios de su actividad y su obra, así como sus importantes relaciones con los surrealistas, Georges Bataille, el Colegio de Sociología y la revista *Acéphale*, hacemos referencia a publicaciones destacadas para profundizar en su narrativa, además de la producción literaria del mismo Klossowski:

Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, París: Le Seuil, 2000; García Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona: Anagrama, 2001 y *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: Una descripción*, México, 1975; Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, en *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.

Klossowski fue miembro de *Acéphale* y uno de los firmantes de la nota *fundacional* del *Collège de Sociologie*, redactada en 1937, junto a Georges Ambrosino, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Libra y Jules Monnerot. Véase Klossowski, Pierre, “De *Contre-Attaque* a *Acéphale*”, en *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, París: Le Promeneur, 2001, pp. 91-95.

En los años treinta, Pierre y Balthus estaban muy unidos; frecuentaban los mismos círculos y compartían una gran inteligencia, un don por el lenguaje y la creatividad. Será Balthus quien, en 1955, organice junto a Alberto Giacometti y André Masson, la primera exposición de dibujos de Pierre en su estudio parisino. En el ámbito de las artes plásticas, Klossowski –al igual que su hermano– mostró un gusto particular por los fresquistas y los primitivos italianos, además de por los pintores de desnudos del siglo XIX como Chassériau, Courbet y sobre todo Ingres, que le enseñó que no hay ningún problema en deformar el cuerpo para aumentar la plasticidad de la composición. Los dibujos de Pierre son de estilo *naive*, muy ilustrativos, y están realizados sobre papel y con lápices de colores –un medio que requiere largas horas de penoso trabajo. Son célebres por un erotismo donde aflora la androginia y el sadomasoquismo y la mayoría de ellos son de gran tamaño –a escala humana– como equivalentes de espejos ante los que el espectador se siente capturado y reflejado; con este efecto, o juego múltiple de espejos y reflejos a los que define como “simulacros”, Pierre Klossowski trata de capturar al espectador, comprometer su mirada frente a la escena y cuestionar lo real y la identidad.



Fig. 221. Pierre Klossowski
Roberte en el hotel de Longchamp, 1979
lápiz de color sobre papel



Fig. 222. Pierre Klossowski
Diana y Acteón, 1981
lápiz de color sobre papel

La influencia de Balthus en la obra plástica de Pierre Klossowski es más importante de lo que se cree, sobre todo en la manera de fijar escenas a veces poco explícitas. Ambos compartieron una manera “popular” de *dar a ver*, o la obsesión visual del gesto mudo; hay que remontarse a su infancia compartida para encontrar los primeros impactos de la imaginería ingenua del «*Petit Journal*» o de los carteles, y su afición por la anécdota singular que se encuentra en los folletines escritos o filmados de la época. Como sucede en las pinturas de Balthus, también Pierre incluye deliberadas desproporciones entre los personajes, concede la minucia al trato de tal detalle y el descuido con el que un rostro no es más que esbozado –que recuerda las figuras de cabezas gigantes y de manos sin pintar en Balthus. Las escenas que ambos pintan ejercen también una función desestabilizadora, con elementos incongruentes o incidentes imprevistos

que dinamizan el espacio del cuadro y comunican a la visión una duración paradójica, una puesta en escena que insinúa nuestra discontinuidad moderna. El ambicioso proyecto intelectual de Klossowski –filosófico, metafísico y teológico– encuentra su plena realización en un gesto artístico singular en el seno de lo que se denomina la modernidad artística del siglo XX. El suyo es un virtuosismo paradójico, que como sucede en Balthus, no está vinculado a una rapidez de la ejecución sino que se despliega en la lentitud, a causa precisamente de la técnica y del gran formato de los cuadros. Además, el interés que Pierre y Balthus comparten, al concebir relaciones estrechas entre dramaturgia y artes visuales, tal vez pueda explicarse por el trabajo escenográfico que su padre Erich desarrolló en Suiza, tras la ocupación alemana del territorio francés, y la confiscación de los bienes familiares en un pogromo antigermánico.

Los escritos de Pierre Klossowski sobre el arte de su hermano son de difícil comprensión, tan complejos y estratificados como la pintura misma de Balthus. La inteligencia de Pierre, su conocimiento de los hechos, y del psicoanálisis se emparentan con ciertas observaciones y, en su misma complejidad, atestiguan una mirada perpicaz sobre la personalidad de aquel con quien compartió su infancia. Pierre escribe con una incontestable agudeza, y percibe la vulnerabilidad y el egocentrismo de Balthus sin que esto influya en la estima que tiene por su talento; el hermano mayor discierne en Balthus una auténtica personalidad, más bien angustiada, y una arrogancia que ha debido recurrir a la ilusión como único medio para poder enfrentarse a la vida.

«En su lucha por introducir su propia visión en el mundo, Balthus ejerce una doble violencia: la que inflige a su propia sensibilidad y la que inflige a las cosas, arrebatándolas al orden del mundo en el que él mismo vive a contracorriente [...] Violencia que inflige a ciertas nostalgias infantiles, a ciertas reivindicaciones aristocráticas, y por tanto a su propio pathos, en virtud del cual, precisamente, sustrae las cosas a la vida, las pone fuera de la vida, en una realidad ontológica, pero violencia que, al mismo tiempo, escenifica ese mismo pathos de manera visible»³⁵.

En el ensayo de Klossowski sobre *La Chambre*, podemos preguntarnos qué relación existe entre la habitación imaginaria que pinta Balthus y la real habitada por el hermano, en la que se ambienta su relato erótico y religioso *Roberte ce soir*³⁶. La novela inicia con la toma de una fotografía por parte de uno de sus protagonistas, Octave. La foto es «una instantánea de una escena extraordinaria», y representa al personaje femenino Roberte, «cuya falda se quema por el fuego de la chimenea mientras se precipita hacia adelante, en el acto de lanzarse a los brazos de un huésped que le arranca la falda para apagar las llamas»³⁷.

³⁵ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans le peinture de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 82.

³⁶ El teólogo que es Pierre Klossowski, formado con los jesuitas, diserta sobre la sustancia, la esencia y la existencia, y sobre los juegos de rol y de reflejos que hace interpretar a sus personajes; llega a la noción de «huésped» que corresponde al mismo tiempo al personaje de «dentro» que recibe y el de «fuera» que da o es recibido, en una ambigüedad lingüística en la que el cuerpo de la huésped (su mujer) se convierte en el premio ofrecido a los visitantes según las «leyes de la hospitalidad». Los personajes del relato son el tío Octave (alter ego del narrador y también sobrino, Antoine), y Roberte, esposa de Octave, que seduce al sobrino. Octave concede su propia esposa a los huéspedes para poseerla en modo más completo, con el objetivo de alcanzar, a través de sus «posesiones», el estado único, la esencia, de su naturaleza inaccesible.

³⁷ Klossowski, Pierre, *Roberte, esta noche*, *Op.Cit.*, pp. 27-28.



Fig.223. Pierre Klossowski, *Roberte esta noche* ilustración de *Roberte en llamas*, 1953, lápiz sobre papel

Esta visión artística que plantea Klossowski se inscribe en la tradición de los «*tableaux vivants*» o «cuadros vivientes», y es una expresión clave en el texto que le dedica a la pintura de Balthus, al designar elementos paradójicos en un auténtico cuadro. En realidad, los *tableaux vivants* serían recreaciones con seres vivos de poses representadas en pintura, mientras Klossowski, en su ensayo crítico de 1957, se refiere claramente a otra cosa; no al contrario, o la plasmación de poses sin vida, sino más bien a la plasmación de poses en precario equilibrio, mantenidas en un momento pasajero, como instantáneas de un drama que poco después reanudará su curso. Lo que el autor intenta subrayar por medio de este término es el sentimiento de interrupción de un proceso, de la temporalidad de lo inmóvil, así como la artificialidad de la postura³⁸. Klossowski, sensible a la cualidad temporal y a la paradoja representativa de *La Chambre*, dice que «la escena es puramente dramática». La expresión es más que acertada, aunque dobla la tensión entre lo real y lo representado, pues un *tableau vivant* es una representación en vivo de un cuadro que

representa una escena viviente: «El teatro vuelve al teatro. Pero lo que se pierde en el ciclo es el lenguaje, en favor del silencio»³⁹. En este silencio, el espectador queda reducido al sentido de la vista, un sentido que abre las puertas al reino de la imaginación; debido a la teatralidad de la escena, la realidad nunca interviene, pero sí la temporalidad –movimiento, interrupción, resonancias del pasado y sensibilidad moderna– y este efecto/reacción lo confirman los especialistas que han estudiado la obra, cuyos análisis se han abordado previamente.

«El tiempo de la historia o el tiempo de las leyendas no es el que define las imágenes de Balthus. Cuando Pierre Klossowski dice que sus imágenes parecen unos *tableaux vivants*, significa que su tiempo no es el de los grandes relatos del pensamiento clásico. El largo tiempo de la historia y de las leyendas, la modernidad los quebrantó. Quedaron fragmentos, breves impulsos temporales, se quedó el tiempo de instantes que, inmovilizados, se eternizan en una durada que no es histórica. Quedan los efectos posturales, cerimoniosos, como lo son siempre los juegos de los cuerpos cuando ejercen una postura»⁴⁰.

La Chambre es para Klossowski una escena dramática, una instantánea de pantomima que describe perfectamente un clima de catástrofe, y un drama escondido aún con extrema suavidad, gracias a la luz que ilumina el cuerpo de la niña: «La luz del día baña a la víctima tendida y abandonada sobre una butaca. ¿Se trata del orgasmo subsiguiente a una violencia? ¿O acaso no ha ocurrido nada? El cuadro parece situarse en un punto límite donde el *no ha ocurrido*

³⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 71.

³⁹ Idem., p. 71.

⁴⁰ Le Bot, Marc, *Op.Cit.*, p. 303.

nada y lo *irrevocable* se mantienen en perfecto equilibrio»⁴¹. Las mismas palabras podrían aplicarse a muchos de los dibujos de Klossowski, no sólo porque los *tableaux vivants* son un género híbrido entre la pintura y el teatro, donde todos los términos parecen invertidos –hasta el punto de que ya no es la pintura la que imita la vida, sino la vida la que remeda servilmente las escenas de la pintura– sino también porque las composiciones de Klossowski siguen las proporciones del espacio real, no del espacio ficticio del cuadro. El espectador es apelado a abandonar el espacio exterior del cuadro, para entrar dentro de él y asimilar cuerpo a cuerpo los seres pintados.

La proximidad entre Klossowski y Balthus no radicaría tanto en la técnica o el tratamiento plástico, sino más bien en algunos temas de una ambigüedad fundamental, y por escenas cuyo sentido se le escapa al espectador. También comparten la representación de figuras de niños que se ofrecen a la mirada –jovencitas en Balthus y muchachos en Klossowski– y de seres híbridos –el monstruo, el enano y el jorobado– que derivan seguramente de un trasfondo cultural común y un parentesco compartido en la mirada que lanzan sobre el mundo. En el relato klossowskiano *Roberte, ce soir*, Jean Clair ha detectado la presencia de dos personajes monstruosos que se unen a los vivos: el coloso y un enano jorobado y libidinoso; para el crítico francés, se trataría del mismo enano que en *La Chambre* de Balthus retira las cortinas para iluminar el cuerpo de la joven.



Fig.224. Balthus, *La habitación*
detalle del enano, 1952-1954
óleo sobre tela



Fig.225. Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*
ilustración de *Roberte, el coloso y el enano*, 1953
mina de plomo

⁴¹ Klossowski, Pierre, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, París: Le Promeneur, 2001, pp. 115 y 117.

Pierre Klossowski también escribe al respecto: «Ese enano peinado como un paje que abre en modo enérgico la cortina, es el demonio envejecido de los vicios infantiles, o simplemente el alma de Balthus, disfrazado de camarera para la ocasión; ¿tal vez sería la personificación camuflada de su propia mirada, ávida de tesoros visuales?»⁴². El escritor también identifica al artista con el personaje sentado en el borde de la acera en *Le Passage du Commerce-Saint-André*. Observando la actitud del enano, reconoce en él una imagen de «*le cafard*», que en el francés popular de los años de posguerra remite a un sentimiento de tristeza, melancolía y desconcierto que aparecen en algunos momentos de la vida. «*Avoir le cafard*» significa tener pensamientos oscuros, y un «*cafard*» es también un hipócrita, un mojigato. Según considera Jean Clair, este juego de máscaras y disfraces que se produce en *La Chambre* y *Le Passage* evocaría otra obra célebre, *La metamorfosis* de Franz Kafka, porque es en lugares como el pasaje o la habitación donde tienen lugar las metamorfosis del ser: «Las obras de Balthus tratan siempre de ritos de pasaje, del pasaje de la infancia a la adolescencia, de la adolescencia a la edad adulta»⁴³.

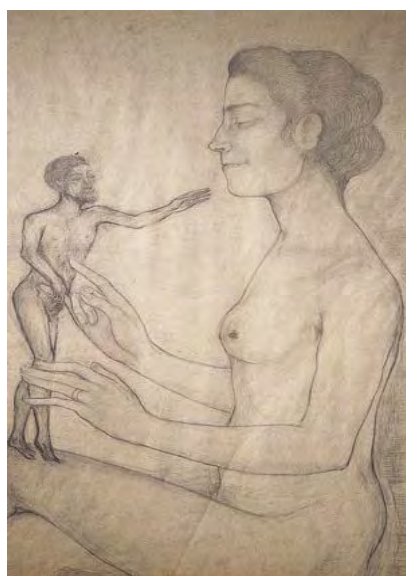


Fig.226. Pierre Klossowski
*Retrato de la esposa del artista
escribiendo a máquina*, 1957
mina de plomo sobre papel



Fig.227. Balthus
Los peces rojos
1948, óleo sobre tela

«La monstruosidad en Balthus es sin duda una defensa contra la monstruosidad de la existencia misma, pues el artista domina la melancolía del entorno a partir de una melancolía recreada; la melancolía, la angustia, son invencibles por la ausencia de rostro que las caracteriza, hasta el momento en que el artista las encierra en la faz de sus propios monstruos. Normalmente el humor monstruoso o lo monstruoso puro y simple, se presenta en las escenas donde la parte erótica prevalece de buenas a primeras»⁴⁴.

⁴² Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 84.

⁴³ Clair, Jean, “Dalla *Strada* alla *Camera*. Una mitologia del *Passaggio*”, en *Balthus* [catálogo de la exposición] Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 29.

⁴⁴ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 84.

Tanto la obra literaria y filosófica, como la creación plástica de Klossowski, se constituyen en torno al erotismo. Un erotismo que no busca perentoriamente consumir el deseo, como el de Bellmer, sino que se inscribe en los mecanismos fríos y reveladores de Duchamp. El personaje principal de sus ficciones es su esposa Denise, que en las secuencias de escenas, entendidas en el sentido teatral del término, toma distintas identidades. En *Roberte ce soir*, ella experimenta una serie de encuentros sexuales con varios personajes, en el curso de los cuales pasa de ser humillada a ser ella la seductora. Roberte se convierte en un objeto de cambio que circula interminablemente en una economía erótica. Es violada y asaltada, es seducida y seduce, asume muchas identidades distintas, y sin embargo permanece sin ser poseída, inviolable. El texto de *Roberte* es de un erotismo directo y crudo, pero como en las telas de Balthus, es difícil distinguir la realidad de la ficción: «Al igual que los *tableaux vivants* imaginados y escenificados por los libertinos de Sade, las palabras e imágenes de Klossowski delatan una obsesión con la representación en sí misma: representaciones de juegos, de dibujos, de dibujos de escenas de juegos, libros sobre libros. Hay un teatro de los simulacros en el que todo es representado, nada es real»⁴⁵.

Estas visiones artísticas de los «cuadros vivientes», las escenas como de *Grand Guignol* —que mezclan sadismo y sarcasmo, sueño y crueldad— y los juegos de seducción y sumisión, Jean Clair los considera muy análogos a los que Balthus escenifica⁴⁶. Al igual que en *Roberte ce soir*, también ante la agresora y la agredida de *La Leçon de guitare* nos cuestionamos sobre quién domina a quién. Esta es una conclusión crucial para toda la creación de Klossowski, en la que tan sorprendente es el hiato entre la violencia de la escena y la expresión indiferente de los personajes, como grande es la contradicción entre la resistencia aparente pero moderada de los agredidos y su deseo real⁴⁷. Klossowski lleva al extremo la escena lésbica de Balthus, representando en sus dibujos los momentos de sufrimiento y placer y las fuerzas por las que víctima y verdugo se funden.

En obras como *La Chambre*, *La Leçon de guitare*, *La Victime* y *La Fênetre* observamos, sin duda, el «solecismo pictórico» practicado por Klossowski: esa ambigüedad o contradicción que surge entre lo que muestra la postura o el gesto y lo que dice la imagen. El solecismo se produce gracias al equívoco de la escena, en un momento en el que la acción parece suspendida y todavía son posibles diversas soluciones. Lo más importante de este mecanismo, en el que aparecen varios significados de lo que vemos, es que dichas perversiones del sentido no son sólo el campo de juego del espectador de la obra, sino también el elemento a partir del cual se constituye en realidad la protagonista. El gesto inaudito, la pose o «la mirada escrutadora» hacen que la protagonista descubra de nuevo su cuerpo, a través de un lenguaje en el que lo indómito pervierte todos los significados sobre los que, hasta ahora, parecía haber acuerdo. El tema fundamental de la obra plástica de Klossowski es lo indómito, aquello que surge de manera irrefrenable y repentina, y que no se consigue atar a las cadenas del significado ni encerrar entre los muros de la razón. Lo indómito genera el solecismo y todas las demás perversiones del sentido. El solecismo es este equívoco mecánico que contradice lo que muestra, lo decible, lo razonable, y que engendra un equívoco moral que quizás interesara

⁴⁵ Macey, David, *Las vidas de Michael Foucault*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 211.

⁴⁶ Clair, Jean, «Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del Passaggio», *Op.Cit.*, p. 27.

⁴⁷ Por ejemplo, preso de todo tipo de incordios, el joven Ogier, protagonista de *Le Baphomet* de Klossowski no parece nunca inquieto aún siendo víctima de todo tipo de abusos; Roberte, a quien atan a las barras paralelas, en *Roberte ce soir*, parece más intrigada que realmente colérica o asustada.

más a Klossowski que a Balthus; por este engranaje complejo e instintivo, Pierre consigue poner en duda la castidad, la rectitud e incluso la pureza de sus protagonistas femeninas.



Fig. 228. Pierre Klossowski
La aprensión de Roberte
1981, lápiz sobre papel

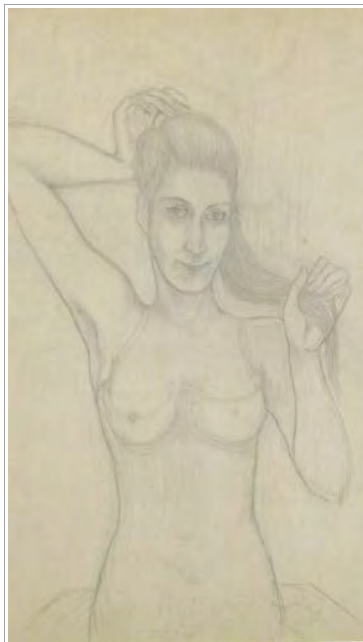


Fig. 229. Pierre Klossowski
Desnudo a partir de Denise
1955-1960, mina de plomo



Fig. 230. Balthus
Estudio para El despertar
1955, lápiz sobre papel

Debemos situar a Klossowski en esa tradición de Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille y Blanchot, cuya experiencia del lenguaje y del pensamiento –ese «pensamiento del afuera», tal y como lo definiera Michel Foucault– aborda la experiencia del doble, de la exterioridad, del simulacro y la multiplicidad dramática del sujeto, como puesta en duda de la identidad y el Yo idéntico. Los especialistas han notado como las figuras adolescentes de Pierre Klossowski a menudo conservan el rostro de su esposa Denise-Roberte, al igual que en Balthus las niñas o los seres extraños adoptan rasgos propios del pintor, o éste se metamorfosea en gato. Los niños, y específicamente los adolescentes andróginos, están ampliamente representados en la obra de Klossowski, y como en *Los jugadores de cartas* de Balthus, no son del todo inocentes ni están exentos de una curiosidad perversa e ingratitud. En un apéndice de *Lógica del sentido* (1969), Gilles Deleuze declaró: «Toda la obra de Klossowski tiende hacia una sola finalidad: asegurar la pérdida de la identidad personal; disolver el yo es el espléndido trofeo que los personajes de Klossowski traen a la vuelta de un viaje al borde de la locura. Pero precisamente la disolución del yo deja de ser una determinación patológica para convertirse en la potencia más elevada, rica en promesas positivas y saludables. Y el yo no es «disoluto» sino, en primer lugar, porque está disuelto: no sólo es el yo que es mirado quien pierde su identidad bajo la mirada, sino el que mira y que también se pone fuera de sí, se multiplica en su mirar»⁴⁸

⁴⁸ Deleuze, Gilles, “Klossowski o Los Cuerpos Lenguaje” en *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 201



Fig.231. Pierre Klossowski
Gran Ganimedes, 1986
lápiz de color sobre papel



Fig.232. Balthus
El gato del Mediterráneo, 1949
óleo sobre tela

Toda la obra de Pierre Klossowski se sitúa bajo el «primado de la visión», y como en las imágenes de Balthus, el uso de cortinas, pantallas y ropajes acentúa una dialéctica de la visión en que «cada personaje a la vez intenta ver y ser visto, desvelarse y ocultarse»⁴⁹. El objeto fundamental de esta dialéctica sería el desnudo, al que Klossowski dedicó, en 1967, un elocuente ensayo titulado «*La décadence du nu*», donde escribe: «El desnudo sólo es una neutralización (un compromiso estético y social), de un hecho *primitivo y violento*: la mirada profanadora»⁵⁰. Por consiguiente, y para que la mirada del pintor y la del espectador se encuentren, es necesaria una tercera mirada: la mirada de los personajes, la mirada esquiva o directa, la mirada inquisitiva o cómplice. En este punto, sea la obra plástica de Klossowski como la de Balthus son esencialmente dramáticas. Su dramaturgia se centra en las relaciones entre estas miradas y los gestos cristalizados, con los que se acentúa la acción que va a ocurrir o que ya ha ocurrido, y que se representa en ese instante suspendido; un instante no pictórico de expectativa o delectación, en el que el espectador no puede dejar de participar.

Si todo arranca en la mirada y a través de la mirada, «el simulacro del desnudamiento se apropia del cuerpo de la mujer imaginaria, y la mujer imaginariamente real, expropiada de su cuerpo, se reconstituye imaginativamente como desnudez en la mirada del contemplador»⁵¹. Al inquirir de qué trata una imagen como *La Chambre*, no sólo estamos ante la figuración del escrutinio humano, sino que lo que vemos no es tanto a la muchacha desnuda, sino la relación. Vemos, más que la “persona”, la mirada de admiración, de amor, de deseo, de excitación y a veces incluso de pura locura que se ha volcado sobre ella. Si el erotismo de Balthus resulta tan convincente –hasta el extremo de que sus observadores empiezan a verlo en los pétalos de rosa y en las ventanas abiertas– es porque es, como todo erotismo, relacional; es un deseo que se vierte en la imagen desde una fuente invisible en la tela .

⁴⁹ Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, París: Le Seuil, 2000, p. 46.

⁵⁰ Crego, Charo, “Las grandes máquinas de Pierre Klossowski”, en *Pierre Klossowski integral* [catálogo de la exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, p. 59.

⁵¹ Idem., p. 59.

Al fin de consolidar este argumento, cabe decir unas palabras sobre las imágenes eróticas en la obra de Balthus. Concordamos con Mieke Bal en que estas imágenes son elaboraciones de fantasías. Todo en ellas nos constata que es así. Al mismo tiempo, pueden ser auténticamente eróticas, en el sentido de provocar a sus espectadores para que fantaseen de su mano: «La consecuencia es que tenemos la posibilidad de gozar con la imagen, idealizar a la muchacha o participar en un abuso imaginado»⁵². Si optamos por esto último, la acusación crítica recaerá en el propio sujeto que la emita o la piense. La obscenidad está en la mirada y la imaginación del contemplador, lo sabemos desde siempre. Lo *ob-sceno* es lo que está *a-delante*, delante de la escena, del lado de los espectadores-mirones. El espacio proyectado en el que acontecen los sueños está abierto a todos, pero cómo entremos o qué hagamos incumbe asimismo a cada uno; los espectadores a quien les incomode la sexualidad se sentirán sin duda avergonzados ante estos cuadros. La profesora Bal apunta que hay un aspecto en el que esto es también una forma de complicidad, de connivencia con una cultura pacata que aprueba la violencia más fácilmente de lo que acepta el placer sexual; una cultura que, por consiguiente, se ríe de la fantasía sexual sólo para practicarla más⁵³.

Cualquiera que sea nuestra actitud al respecto, el *quid* de estas pinturas eróticas continúa siendo qué ofrece exactamente Balthus a la visualización. En algún lugar entre el cuadro que propone estos fragmentos y el espectador que los inserta en su propio sueño, la imagen –no la imagen como objeto sino como efecto del objeto– atraviesa en su deriva la frontera que separa la tela, realizada en un largo lapso de tiempo, y el espectador, que habita ese otro mundo de la percepción rápida. Una tela como *La Chambre* nos pone ante el conocimiento de lo que presupone la contemplación del arte; de nuestra contribución personal a cualquier efecto que ejerza una pieza artística; del arte como encuentro y no como consumo pasivo; del arte como relación, sin connotaciones ni objetivas ni subjetivas. Los libros de Pierre Klossowski –*La vocación interrumpida*, *El baño de Diana*, *La revocación del Edicto de Nantes*, y los que van a constituir el conjunto de *Las leyes de la hospitalidad*– están dominados por la cuestión del estatuto de la imagen y el primado de la visión. Su credo es que el pensamiento no sea interpretado sino a partir de la imaginación, y no ésta por aquél. Una coincidencia entre hermanos más que significativa.

«La pintura de Balthus reanimaría un deseo arcaico. Aquel deseo siempre estaría presente en el arte pero estaba escondido desde que las imágenes de pintura comenzaron a contar “historias”. Balthus en cambio, no cuenta nada. Fija bajo nuestros ojos lo que Pierre Klossowski tilda de “cuadros vivientes”: un orden relacional, jerárquico e intemporal se dirige allí, no la orden dramática de un devenir de las acciones humanas. Este deseo originario que el espacio del arte preserve a través del tiempo es lo que fue originariamente el *templum*: una estructura de orden en el caos infinito de lo visible, un eje orientado para la oración y la adivinación, donde cada movimiento, cada postura, están sometidos allí a una regla gestual»⁵⁴.

⁵² Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 116.

⁵³ Idem., p. 116.

⁵⁴ Le Bot, Marc, *Op.Cit.*, p. 302.

7.3. El sueño inquietante y el despertar de la imaginación

«Los sueños no son meramente productos de la fantasía. Son originados por los mecanismos de defensa que acciona la mente contra todo aquello que amenaza el bienestar del sujeto. Y la amenaza que debe afrontar el sueño en cuestión es desatada por los “restos diurnos”, sucesos o impresiones del pasado reciente que ponen en marcha toda una maquinaria psíquica en peligro constante de reactivar miedos y horrores sepultados, en vez de anhelos y deseos. En los sueños esos miedos se materializan parcialmente, aunque transformados en algo distinto, más soportable, si bien en ocasiones sólo a duras penas»

– Mieke Bal⁵⁵

El sueño es una de las claves de la obra balthusiana. El pintor traduce en el lienzo, por el abandono de la muchacha al sueño, una huida y el alejamiento simbólicos del mundo; el sueño plasmado pone al espectador en relación al mundo imaginario de la adolescente. La protagonista de la tela *Le Goûter* [La merienda, 1940], una criatura incorpórea, de blancura espectral, a un tiempo joven y madura, prefigura las jóvenes oníricas de las telas pintadas entre los años cuarenta y cincuenta. Pese al realismo predominante de la escena, el cuadro pierde su naturalidad y todos los detalles no pasan de ser un puñado de rarezas, o el material inherente a los sueños: la copa de vino, a despecho de la luz que irradia, no puede disipar las sombras proyectadas por el frutero; la muchacha levanta una tupida alfombra persa con una mano que en apariencia apenas la toca; esta alfombra es algo más que un telón teatral, es la pieza bajo la cual yacen cosas ocultas; la manzana cuelga sobre el reborde del frutero, y el melocotón y la cereza incluso lo rebasan, como si escaparan de él.



Fig.233. Balthus
La merienda
1940, óleo sobre tela

⁵⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 120.

Se hace difícil no advertir en la hogaza de pan con el cuchillo clavado una alusión a la violencia ficticia de la *Nature morte* (1937), en la que varios críticos nos invitaban a ver una premonición de los horrores reales de la guerra. En su manifiesto sobre el teatro, Antonin Artaud ya se refería a la relación entre los sueños y la realidad. El dramaturgo consideraba que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, y que éste es eficaz si se proyecta con la violencia precisa: «El público creerá en los sueños del teatro (del arte), si los acepta como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño que sólo puede reconocer impregnada de crueldad»⁵⁶.

En *Le Fruit d'or* [El fruto de oro, 1956] estaríamos ante una obra que trata explícitamente de los sueños. Todos los cuadros de esta serie –que retoman el tema y la iconografía de *Le Rêve I* y *II*– presentan a la durmiente recostada de manera incómoda y extraña, y la escena se sitúa en un ámbito doméstico lleno de telas y alfombras. El realismo de la ambientación y el interés evidente por la representación de la naturaleza muerta acentúan el carácter onírico de la escena, y nos recuerdan que el cuadro que estamos mirando utiliza el realismo para alcanzar un doble objetivo; por una parte, Balthus inserta el arte en su tradición, y por otra, con su alarde de perfección en el oficio, demuestra que es sólo una imagen, «pero no una imagen cualquiera –como un pálido reflejo de una realidad insondable– sino una imagen que, a diferencia de la realidad, es capaz de abrir la puerta a la fantasía»⁵⁷.



Fig.234. Balthus, *El fruto de oro*, 1956, óleo sobre tela

La muchacha dormida parece una muñeca, y más afín a lo folklórico que al juguete, con su peinado a la antigua usanza y la gruesa pantorrilla. Junto a ella, un ser de rasgos humanos se materializa y le tiende un fruto, elementos que sin duda refuerzan la dimensión onírica de la representación. El extraño personaje de rostro gris parecería encarnar la visión del sueño, y sin embargo Jean Clair afirma que, a diferencia de las dos versiones anteriores de *La Rêve*, esta figura andrógina no ejerce más de doble de la durmiente; se ha convertido en un personaje larguirucho y felino que le tiende una manzana de oro, redonda y dorada como la pupila del gato⁵⁸. Es aquí donde aflora la ambigüedad tan característica del sueño y de la tela: observamos un ser masculino y felino, pero que evoca a una divinidad femenina. El sueño, invirtiendo las

cosas, permite que aleteen dudas sobre la identidad de la donante –¿un hombre que encarna una diosa, o una mujer disfrazada de hombre?– que para Clair convoca, sin duda, la figura de Psique, o esa alma perpetuamente desdoblada, mujer y hombre al mismo tiempo, dividida por el reflejo del espejo e intencionada a proyectar su sueño al infinito.

⁵⁶ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001, p. 97.

⁵⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 114.

⁵⁸ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999, p. 64.

Como argumentara Sigmund Freud en el campo teórico –y que nosotros conocemos por la experiencia onírica personal– el carácter estrictamente visual de los sueños no los hace más fáciles de aprehender. Son narrativos (la acción jamás se detiene), pueden ser coherentes o incoherentes (encierran enigmas o jeroglíficos), y son insensibles a la censura. La irrealidad de las representaciones, a pesar de la técnica realista y la cualidad figurativa de las imágenes, impregna las escenas que pinta Balthus de una aureola de distancia con respecto a la realidad o la presencia corrientes. Los sueños pueden ser pesadillas, y en la obra de Balthus, a despecho de la carga erótica que imprime a las muchachas adolescentes, esos sueños no denotan felicidad, y si la hay, se vislumbra la sombra de un sustrato melancólico. La nota predominante es una impresión de extrañamiento, con las connotaciones de lo que se ha llamado, en tres traducciones muy diferentes *das Unheimliche*, *the Uncanny* y *l'Inquiétante étrangeté*, que pasarían así a constituir el alma misma de muchas telas balthusianas.

Freud introduce este dominio particular de la estética, aunque no sea de la competencia de las formulaciones clásicas de la teoría de lo bello. Se sitúa aparte, puesto que el concepto *das Unheimliche* («la inquietante extrañeza»), define un lugar paradójico de la estética: «El lugar de “lo que suscita la angustia en general”; el lugar en que lo que vemos señala más allá del principio del placer; el lugar en que ver es perder, y donde el objeto de la pérdida sin remedio nos mira»⁵⁹. *Unheimlich* nos habla de lo familiar alienado, extrañado. Mieke Bal nos advierte que los críticos de la obra balthusiana comentan estos cuadros sobre lo onírico con las mismas pautas que las telas francamente eróticas del artista, rechazando así la partícula negativa, o el extrañamiento. Ciertamente, ese extrañamiento resulta aún más perturbador porque se aliena lo que, con anterioridad, era familiar: «Se corre un velo opaco pero traslúcido entre el sujeto y el mundo. Todo lo que parecía conocido de repente se torna distinto, y esta visión (ir)reconocible nos pone la carne de gallina»⁶⁰. La mirada hacia la obra acaba por ceder a la fascinación, donde lo verosímil ya no tiene cabida, pues otra cosa estaría aquí en juego que la verdad: una doble violencia –como apuntaba Klossowski– ejercida hacia la mirada y lo visible.

Los sueños son a la vez acusadamente visuales e invisibles de facto, y estos dos aspectos transitan en la pintura de Balthus. El autómatas que avanza hacia nosotros en *La Rue*, quizás la figura más onírica de la obra balthusiana, es una criatura que nos mira con ojos invidentes y mueve los brazos como un soldadito de plomo, pero tiene también un cierto rubor. Esto da un atisbo de vida a su condición inanimada, un símil de humanidad a su naturaleza mecánica; es un muerto viviente, un vampiro, o una manifestación de lo extraño inquietante: *uncanny*, *unheimlich*, *inquiétante étrangeté*. En este aspecto, aunque no así en apariencia, estilo, figuración o ambiente, su contrafigura más afín es el personaje femenino de *Grande composition au corbeau* [Gran composición con cuervo, 1983-1986]. Según Mieke Bal, esta obra ejemplifica la imaginación literaria en la obra del artista, de la que no se pueden eliminar los ecos de Edgar Allan Poe: «Incluso las escenas más inspiradas en cuentos de ficción exhalan el muy infeliz sentimiento de alienación que destila este corpus de imágenes. A través de un conjunto de disparidades y discrepancias, el arte enmascara la magia de la infancia que se invoca tan a menudo en relación con la pintura»⁶¹.

⁵⁹ Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997, p. 157.

⁶⁰ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 120.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

Grande composition au corbeau es una de las imágenes más alucinantes de Balthus; algo que, sin duda, sólo puede entenderse según las pautas del sueño. El cuerpo está dispuesto en una pose inverosímil, imposible de mantener durante todas las sesiones necesarias para componer esta compleja imagen. El torso con los pequeños senos, el vientre abultado, la cara redonda, los ojos vacuos, y sobre todo la piel con textura de goma, nos revelan que es una muñeca. El personaje masculino que se recorta a los pies de la muñeca, nos da la espalda; sostiene una jaula con una postura forzada, y el objeto, que es demasiado grande, parece flotar. El pintor ha dedicado su esfuerzo perfeccionista al fresco remedado en la oscura pared, que envejece la tela, al dibujo del cubrecama, a los muebles, e incluso al hombre en miniatura, más que al peculiar cuerpo femenino. Esta tela ha sido ampliamente analizada por los especialistas Mieke Bal y Nicholas Fox Weber, y las conclusiones de ambos difieren de manera considerable en lo referido al posible erotismo de *Grande composition au corbeau*.



Fig.235. Balthus, *Gran composición con cuervo*, 1983-1986, óleo sobre tela

«No percibimos en esta tela erotismo alguno» concluye Bal, quien no sólo se distancia para este cuadro de los argumentos interpretativos de Fox Weber, sino que además considera que estos «se extralimitan notablemente»⁶². Para la profesora, ni la desnudez ni la postura corporal pueden establecer la cualidad erótica de una imagen, como tampoco pueden hacerlo los símbolos explícitos del vocabulario de Sigmund Freud. Porque si entre la obra y el espectador no “sucede” nada de la índole del erotismo como proceso relacional, o tan sólo hay, si se quiere,

⁶² Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 111.

una “traslación”, la sexualidad se sitúa aquí íntegramente en el campo del significado, y no de las emociones. *Grande composition* plantearía para Bal problemáticas de otra índole: «Todas las interpretaciones de este cuadro que lo catalogan de erótico tergiversan su razón de ser... Porque, como tantas otras imágenes, esta escena fabulosa no debe interpretarse en ningún sentido»⁶³. Según Fox Weber, en cambio, el cuadro estaría con toda evidencia sexualmente connotado, pues casi todos los detalles de la composición conducen, o se refieren, al sexo femenino. El crítico justifica su posición argumentando que entre otros factores, las piernas de la muchacha están abiertas deliberadamente para mostrar el sexo, y el pico del pájaro está orientado precisamente en esa misma dirección⁶⁴.



Fig.236. Piero della Francesca
Virgen de la Misericordia
1460, témpera sobre tabla

Weber lanza también una consideración de orden iconográfico: la escala del hombre en miniatura, agobiado por el poder que la mujer infligiría sobre él —«la idea de la mujer sexualmente poderosa lo disminuye tanto, que podemos calificarlo como de un simple mortal enfrentándose a una diosa bárbara»⁶⁵— retomaría la dimensión de los donantes que aparecen en la obra de Piero della Francesca *La Virgen de la Misericordia* (1460). Esta obra, la más antigua que se atribuye al pintor italiano y bien conocida por Balthus a razón de su primer viaje a Italia, explicaría la idea de una Virgen desmesurada —a la vez santa y gigante— que se accontenta de erotizar, y que justificaría las proporciones de la muchacha en la *Grande Composition au corbeau*. Como conclusión del análisis sobre el posible erotismo del cuadro, Weber sostiene que «la alternativa entre seducir y ser seducido —de manera agresiva en *La Leçon*, y más dulce en una obra como *Bouquet de roses*— subsiste el desafío principal de la pintura de Balthus, y la belleza estética, sensual, que sabe recrear magistralmente, es el medio de su conquista»⁶⁶. En su interpretación de la tela, Mieke Bal difiere totalmente de los comentarios de Weber; en la *Grande Composition au corbeau* no nos hallamos ante una imagen de «posesión» como «forma de seducción más absoluta», ni asistimos a una recreación de «una belleza plástica y sensual»; tampoco estaríamos ante una imagen sobre «seducir y ser seducido», ni a nada remotamente parecido a la *Virgen de la Misericordia* de Piero della Francesca, como sostiene Weber⁶⁷.

La clave de este argumento interpretativo —aún a merced de la ambigüedad que lo caracteriza— reside quizás en el propio artista. Durante las entrevistas con su biógrafo Fox Weber, Balthus comentaba: «La idea general de este cuadro es el despertar, es la toma de conciencia de las

⁶³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 113.

⁶⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 685.

El autor añade otros factores importantes para su teoría: la boca grande abierta y oscura de la mujer sería un símbolo sexual, y la cesta del suelo, cubierta por una placa de madera, la imagen de una vagina cerrada; los ángulos del taburete y el ángulo agudo de la jaula se dirigen también en dirección al sexo femenino. Todavía, Weber argumenta que un artista tan orientado en la tradición de la iconografía como Balthus, sabría perfectamente que la jaula simboliza normalmente el sexo femenino, como por ejemplo, en la pintura flamenca.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 688.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 687-688.

⁶⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 111.

cosas»⁶⁸. No sabemos a qué tipo de conciencia Balthus se refiriera, pero lo cierto es que muchas de sus telas transmiten seguramente la conciencia de lo extraordinario, y la *Grande Composition* es una de ellas. Como lo es también *La Chambre*, con el enano andrógino de mirada iracunda, el gato testimonial de ojos humanos, y el cuerpo a la vez expuesto/oculto de la muchacha. O revisemos de nuevo *Le Passage*, donde la figura de la jovencita en la parte inferior derecha nos enfrenta a la relación que tenemos con la infancia y con el niño que hay en nuestro interior. Y en *La Rue*, ¿qué decir del bebé-hombre vestido de marinero que lleva a cuestas una niñera? Parecería un duende maligno, cuyo semblante de adulto se vuelve a mirarnos; sin embargo, el supuesto “niño” está también leyendo el periódico. Por último, los ojos vacíos de la muchacha de *Grande Composition* ¿pueden evocar al *Hombre de arena* de E.T.A Hoffmann, que arranca los ojos de los niños traviesos e inspira a Sigmund Freud su teoría del *Unheimlich*?⁶⁹. Lo extraño –o lo siniestro– es la entretela de los sueños que generan pesadillas, y los textos de Freud sobre los sueños y lo extraño inquietante contienen multitud de ejemplos similares a los antes citados. Artaud también afirmó que la idea de tensión y de peligro se obtenía recurriendo a lo imprevisto, no de las situaciones sino de las cosas; por ejemplo, con la aparición repentina de un ser perturbador, fabricado con trapo o madera, que devolviera a la escena «ese gran miedo metafísico que es raíz de todo teatro antiguo»⁷⁰. Según Artaud, se trataba de abandonar el significado humano y psicológico para reencontrar el significado religioso y místico del arte, dirigiéndose dramáticamente a lo Inconsciente «para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia accesible y cotidiana que nuestro arte ha perdido»⁷¹.



Fig.237. Hans Bellmer
Poupée, 1935-1949
fotografía coloreada a mano

La escena de *Grande composition au corbeau* está repleta de elementos de historias que no podemos reconstruir, y éste es precisamente el motivo por el que Bal juzga de tan excesiva la exhuberancia interpretativa que salpica de las páginas de Fox Weber. En el cuadro aparecen dos animales, un cuervo, y un animal de ficción, ni gato ni conejo, demasiado grande para ser

⁶⁸ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 684.

Conversación entre Balthus y Nicholas Fox Weber en Rossinière, 15 de septiembre de 1991.

⁶⁹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 114.

⁷⁰ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, *Op.Cit.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

cualquiera de los dos, que reposa a los pies de la cama y nos recuerda la fuente literaria más presente en todo momento, según Mieke Bal: la *Alicia* de Lewis Carroll. El tema del cuervo, único en este corpus de obra, apunta a fuentes literarias de relatos fantásticos, el más evidente de los cuales es Edgar Allan Poe. En cuanto a la versión de Fox Weber, la dualidad que fascinaba tanto a Balthus podría explicar la inclusión del cuervo negro, un pájaro que goza de connotaciones distintas según las culturas⁷². En definitiva, la tela balthusiana consigue expresar el carácter contagioso de la fantasía. La fantasía es la que induce al espectador de la obra a ser sensible a esto o aquello: a la desnudez que instiga a Weber a imaginar seducciones y posesiones; a la tétrica criatura cubierta de pelo que no puede ser real; al hombrecito con su pesada jaula; al cuervo, aterrador o atractivo, acogido o temido por la joven, y a la muñeca cuyo precedente lógico serían las *Poupées* o muñecas de Hans Bellmer, que es demasiado grande para ser un juguete, y con una tez demasiado similar a la goma para estar viva, y bien proclive a suscitar teorías fantásticas. Balthus parece decirnos que lo importante no es con qué fantaseemos, sino que lo hagamos. Y al retomar sus enigmáticas palabras sobre el sentido y el objetivo de esta imagen, quizás el pintor se refería a que la toma de conciencia de las cosas es proporcional al despertar de la imaginación.

La Chambre [El dormitorio, 1947-1948] es otra pintura sobre la elaboración de la fantasía en Balthus. La modelo es Laurence, la hija de Georges Bataille; a finales de los años cuarenta, la obra de Balthus consiste esencialmente en desnudos de ella, que ilustran la notable evolución de la pintura del artista después de la guerra. En 1946, separado ya de su mujer Antoinette, había regresado a París, al estudio de la Cour de Rohan. Durante este período realizó esta tela, *La toilette de Georgette* [El aseo de Georgette, 1948-1950] y *Jeune fille à sa toilette* [Joven aseándose, 1948] donde se muestra la figura de una adolescente desnuda que se dispone a asearse. El cuerpo de la modelo aparece en el interior de unas habitaciones en penumbra junto con jóvenes compañeras o mujeres ancianas; son escenas que se desarrollan ambiguamente sobre cosas que ocurren entre niñas en las habitaciones cerradas, o entre actividades triviales y enigmáticas corrientes de deseo. El sujeto, el artista o el adolescente, que sueña con seguir siendo, rara vez aparece explícitamente en la imagen, pero está siempre en el sueño. Tal vez ésta sea la explicación para la vieja figura curiosamente andrógina que aparece detrás de la muchacha en *Jeune fille à sa toilette* y del personaje aplanado de *La Toilette de Georgette*.

En *La Chambre* se nos muestra una figura desnuda, descomunal y escultórica, situada muy cerca del plano del cuadro y con la mirada fija pero perdida. Esta adolescente nuda es una fantasía y todo en el lienzo lo escenifica como tal. Con la cabeza en forma de globo y su cuerpo robusto y aplanado, Balthus acentúa algo de masculino en Laurence –tal vez se trate de otra versión femenina del artista– y se nos aparece más como una visión o una ensoñación. Los críticos que mayormente se han detenido en el estudio de esta pintura son Bal y Weber, y nuevamente, como en *Le Grande composition au corbeau*, sus interpretaciones difieren. Éste último califica la figura desnuda y de pie de «ultramundana, más resucitada que terrenal»⁷³, teoría con la que en principio Bal está de acuerdo. Pero acto seguido Weber, basándose en el encarnado y otros síntomas de realidad, se convence de que es real, y en este punto, las consi-

⁷² En la tradición occidental, la figura del cuervo se considera como un símbolo de algo negativo y siniestro, portador de un mensaje de muerte (recordemos la narrativa de Edgar Allan Poe). En Oriente y para los Indios americanos, la misma figura se venera como a un símbolo solar, portador de las luces del zen, o una iluminación repentina.

⁷³ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 497-498.

deraciones de ambos autores se distancian⁷⁴. Bal parte de los mismos rasgos que Weber encuentra, con razón, convincentemente realistas, pero considera la mujer desnuda de mayor tamaño un producto de la imaginación, ya sea del pintor, ya sea del público. Sin embargo, ambos estudiosos coinciden en que la niña que lee sentada en el suelo –para Bal no tiene que ser forzosamente una niña, ni tampoco estar leyendo– en virtud de su cabeza aplanada y oblonga, y a causa de su semblante –que Weber juzga de «distorsionada como una máscara»– se inscribe en «el dominio de la imaginación»⁷⁵.

La toalla que cae en amplios pliegues sobre la mano izquierda de la joven no sólo realza la desnudez sino que al añadir un toque de *parergon*, como los ropajes de la escultura clásica, suscita la pregunta de si pertenece al cuerpo esculpido o si constituye su límite externo⁷⁶. La respuesta de Bal es que cumple ambas funciones: la toalla superpuesta al cuerpo forma parte de la escultura. El efecto indirecto del manto es recordar la estatuaria antigua que veneraba el cuerpo humano, y tal es la razón de que la toalla esté integrada en la imagen de la mujer y, al mismo tiempo, se diferencie en estilo y color. En cuanto al estilo, se adhiere a la idiosincracia de su pintura detallista y meticulosa, y en cuanto al color, su composición con tonalidades y matices que evocan el blanco prístino hace sobresalir los tonos carne del cuerpo. En cuanto a la figuración, permite disponer el brazo en una pose de profeta, y Mieke Bal la detecta como una réplica literal, aunque invertida, de ese autómatas que aparecía en *La Rue*. La estatura del cuerpo, el crespo cabello rubio y la mirada extraviada contribuyen a hacer de esta mujer un *kouros* de la época arcaica griega.

Retomando las versiones de ambos especialistas, en efecto la protagonista tal vez sería un producto de la imaginación (del artista). A los factores que hacen de esta figura un ser categóricamente ficticio se suma otro, que nos señala precisamente Mieke Bal, y que pertenecería al ámbito del sueño: «Los sueños, según Freud, son acertijos, elementos visuales sueltos (en su mayoría), que aparecen juntos debido a asociaciones invisibles y que casi siempre es difícil rescatar del inconsciente». Ante este enigma del sueño –y del cuadro– nos encontramos en el terreno de las paradojas, y una de las paradojas constantes de las imágenes de Balthus es un efecto como de impulsos contrariados, que provocan la aparición de una figura simbólica. Si el preciso trazado del manto-toalla de la chica señalaba ya la ambigüedad productiva entre escultura y pintura, el motivo por el que Bal considera *La Chambre* un cuadro programático del método balthusiano de representación de los sueños, reside en la confección y la ubicación

⁷⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 498.

Weber escribe: «El cuadro es de una veracidad problemática, pues de cerca, podemos observar que la carne posee la textura, la luminosidad y las variaciones de la piel humana, y la curva de los miembros es verídica».

⁷⁵ Cfr. Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 117 y Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 497-498.

⁷⁶ Véase Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona: Paidós, 2001.

La cuestión que el filósofo Jacques Derrida encara en el primer capítulo de *La verdad en pintura* es eso que Kant denominaba el *parergon* (marco u ornato), planteándose si éste pertenece o no a la obra de arte y si es una parte esencial de ella o un suplemento adventicio. El autor somete esta observación de Kant a un “proceso cruel de atirantamiento”: ¿es posible, en el discurso filosófico por excelencia, distinguir lo extrínseco de lo intrínseco, separar los ejemplos, los vestidos, las columnas y los marcos del contenido, especialmente en este caso –el caso del juicio estético puro– en el cual no hay contenido conceptual ni sensible alguno, en el que se trata de un juicio hecho sin apelar al “goce sensible” ni tampoco a la “claridad intelectual”?; ¿o es precisamente ese vacío de contenido sensorial e intelectual lo que exige, como colaboradores necesarios, adornos, ornamentos, marcos, ejemplos?. Derrida concluye: «No sé lo que es accesorio o esencial en una obra, dónde tiene lugar el cuadro, dónde comienza, dónde termina, cuál es su límite interno y externo. No sé si el lugar de la *Crítica de la facultad de juzgar* en donde se define el ornamento no sea también un ornamento».

de los elementos de naturaleza muerta⁷⁷. En la silla contigua a la admiradora arrodillada se dibuja una taza de café que, desmesurada, monopoliza la atención. Sobre la chimenea descansa un jarro, y a la derecha vemos un cuenco con tapadera y en el suelo un aguamanil, revestido del típico esmaltado rústico. Mieke Bal sostiene que la taza y el cuenco, ambos de porcelana, hacen referencia a la alimentación, y los dos jarros de metal, al agua:

«Esta circunstancia viene a reforzar la idea de la doble pareja y de una disposición sistemática en el plano del cuadro. En la superficie que pretende ser esta pintura, se puede afirmar que las líneas de la taza al cuenco y de un jarro a otro forman una “x”, una cruz. Las dos líneas –o aspas– se cruzan exactamente a la altura de los genitales de la gran figura desnuda. La niña arrodillada no puede verla, extasiada como está contemplando a la aparición. Pero nosotros, espectadores, la percibimos sin dificultad»⁷⁸.

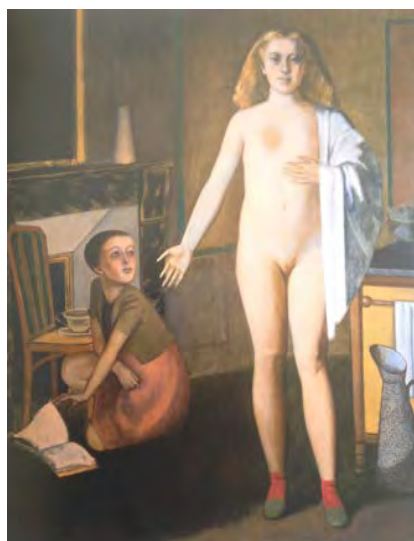


Fig.238. Balthus
El dormitorio
1947-1948
óleo sobre tela



Fig.239. Balthus
El aseo de Georgette
1948-1950
óleo sobre tela

La forma “x” atraería la atención hacia el punto capital del desnudo femenino, pero también podría evocar la censura, la clasificación “x”, la mojigatería disfrazada de moralidad. Según Weber, *La Chambre* es una tela donde evocando lo cotidiano –con los elementos específicos de la naturaleza muerta– se bordea un mundo extraterrestre. Ambas expresiones se pueden refundir en otra: lo extraño inquietante. Entonces, esa «veracidad turbadora», que Fox Weber atribuye al cuadro en su esencialidad, no dista significativamente de los argumentos presentados por Mieke Bal. Una veracidad que es *heimlich*, o algo acogedor y familiar, y turbadora como algo extraordinario, o *uncanny*, *unheimlich*.

⁷⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 118.

La autora escribe: «Una vulgar interpretación psicoanalítica –como las que se desencadenan frecuentemente en torno a los elementos de bodegón de Balthus– vería en cada uno de los objetos de naturaleza muerta una alusión a los genitales femeninos. Yo no lo creo ni por un segundo. Hay otros parámetros que sin duda resultan más sugerentes cuando sopesamos la cualidad de rompecabezas de los sueños».

⁷⁸ Idem., p. 118.

7.4. Los juegos de cartas: dramas ocultos que interrogan lo real

«Una sociedad, una crítica, un público apartados del drama no pueden comprender la pintura de Balthus. En torno a esta paleta más que en las otras pinturas disimulada, en estas escenas de interior no tomadas de la realidad como pudiera pensarse a primera vista, sino como desenvueltas de un vendaje embalsamador y reinstauradas en una realidad, ellas mismas en postura crítica y que pronto no la soportará, existe un drama, un espantoso drama vivido»

– Antonin Artaud⁷⁹



Fig.240. Balthus, *La paciencia (El solitario)*, 1943, óleo sobre tela

En 1943, la Galería Moos de Ginebra invita a Balthus a exponer un serie de cuadros; entre ellos se representa por primera vez el tema del “juego de cartas”, en la obra *La Patience* [La paciencia, 1943]. Jean Starobinski, en su recensión sobre la exposición suiza, se prodiga comentando esta pintura donde una muchacha interroga las cartas para conocer su futuro:

⁷⁹Artaud, Antonin, “Devant la peinture de Balthus”, en *Œuvres Complètes*, tomo XXV, París: Gallimard, 1990, pp. 33-35.

«Les créations les plus étonnantes de Balthus sont peut-être les figures qui cherchent la “révélation”. Je pense surtout à la grande Patience; une jeune fille inclinée sur la table de jeu, interroge l'avenir dans les cartes. N'est-ce pas aussi notre avenir que la réussite va découvrir, et le rayon qui traverse la scène de ce tableau n'annonce-t-il pas cette aube de l'espoir que nous avons longtemps attendue?»⁸⁰.

Al igual que Starobinski, Pierre Jean Jouve también admira la obra y aborda el significado histórico del cuadro –el conflicto bélico– que por supuesto, no agota el sentido de la tela –ya que la ambigüedad significativa y la paradoja son fundamentales en Balthus– aunque «*La Paciencia* reproduce la claridad, la victoria, o al menos, la promesa de victoria, sobre un dolor presente; el profundo enigma del cuadro se convierte poco a poco en la expresión lúcida de nuestra espera, se corresponde secretamente y claramente al camino de la esperanza, al igual que la muchacha se convierte poco a poco en la patria doliente de ella misma»⁸¹.

El comentario es una perfecta ilustración de la concepción de Jouve sobre la relación de Balthus con los acontecimientos históricos, compartida además por el artista: no se trataría de reaccionar ante el evento, sino más bien de interiorizarlo. El poeta vio en *La Paciencia* una alusión a «la larga espera de los emigrados», pues el camino para los intelectuales y artistas franceses refugiados en Suiza fue arduo, y Balthus, en particular, atravesaba un período muy difícil: «Estoy muy deprimido: las malas condiciones de salud, la dificultad del trabajo, la llegada de graves preocupaciones de orden económico, la conciencia del exilio; en este momento, todo me oprime»⁸². Jouve regresa a París en 1945 y Balthus algún tiempo después, aunque las relaciones entre ambos se complicaron cuando el pintor se trasladó al castillo de Chassy, durante un período que, sobre todo para su arte, fue de los más fructíferos⁸³. Nunca se ha aclarado el motivo por el cual la profunda relación de amistad entre Jouve y Balthus se rompió definitivamente. Está claro que Balthus fue para Jouve el artista por excelencia, y el que estuvo presente en el núcleo de algunas de sus poesías más desconcertantes de *La Vierge de Paris*. Y no hay duda de que los escritos de Jouve ayudaron a Balthus a vivir –«su poesía era pura cuanto su carácter complicado y difícil»⁸⁴– así como Jouve no se separó de los dos cuadros que le compró antes de la guerra.

En *La Patience* vemos como el rostro de una joven está volcado en las cartas que predicen el porvenir. La cabeza exageradamente grande captura toda la atención, pese a hallarse en la sombra, y esta oscuridad define el cuadro en su conjunto; la luz fría impregna el cuadro de una atmósfera metafísica e ilumina la silueta de la figura, pero aún así, no afecta su semblante, como tampoco las cartas que encierran el futuro. Impasible, es la encarnación de la paciencia. El interior, ornamentado con una valiosa alfombra y un pesado cortinaje, adquiere un carácter

⁸⁰ Starobinski, Jean, “Des peintures de Balthus à la Galerie Moos a Genève”, en *Le Curieux* (Ginebra), nº 13, 13 de noviembre de 1943 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 69].

⁸¹ Jouve, Pierre Jean, “Balthus”, en *Le Nef* (Argel), septiembre de 1944 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 59].

⁸² Carta de Balthus a Pierre Jean Jouve, Friburgo, 9 de diciembre de 1943, en Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 74.

⁸³ Véase Rewald, Sabine, “Balthus à Chassy”, en *Balthus. Un atelier dans le Morvan 1953-1961* [catálogo de la exposición], Museo de Bellas Artes, Dijon, 1999, pp. 17-27.

⁸⁴ Declaraciones de Balthus a Françoise Jaunin publicadas en *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausana: Bibliothèque des arts, 1999, p. 121.

dramático. La pared enlucida y luego jaspeada, al igual que la cortina verde o la alfombra oriental, han sido dispuestas para que las veamos; todo excepto el futuro, excepto el rostro que lo lee. Vimos como Jouve relaciona esta apacible escena al desastre de la guerra, y al despertar de la esperanza, auspiciada por el rayo de luz que delinea la espalda de la joven. Para Mieke Bal, en este cuadro todo es pausable pero nada es seguro; incluso el estado de ánimo quedaría en suspenso, y esto por sí solo hace la tela ominosa⁸⁵. La ausencia de estado de ánimo podría considerarse una característica de los cuadros de interiores, pintados por Balthus en los años cuarenta; ninguno de ellos emana esa nota de deseo que impregna tantas de las telas de niñas adolescentes.



Fig.241. Balthus, *El candelabro*
1939 (modificado en 1944), óleo sobre tela



Fig.242. Caravaggio, *La cena de Emaús*
1601-1602, óleo sobre tela

El paisaje de *Le Góteron* [El Gotterón, 1943] y *Jeune fille en vert et rouge (Le chandelier)* [Muchacha vestida de verde y rojo (El candelabro), 1939 – modificado en 1944] son las dos telas más sombrías de toda la producción de Balthus. Ambas fueron modificadas inmediatamente después de la guerra, y por lo que se deduce de las fotografías previas, se oscurecieron notablemente: «Esta iniciativa de ensombrecer los dos lienzos para obtener las imágenes fantasmagóricas en que se han transformado es quizás el “acto poético” más sobresaliente del artista –apunta Mieke Bal– y el acto mismo delata que el estado de ánimo, la atmósfera de sueño –ya sean sueños eróticos o negras pesadillas– de fantasía, de una imaginación llevada a su faceta más desbordante y más comedida, constituyen para Balthus la verdadera sustancia de la pintura»⁸⁶. Según el análisis de John Russell, *Le chandelier* sería «un ensayo para lograr la monumentalidad por medio de la iluminación»⁸⁷, conforme al estudio de la pintura de Georges de la Tour, y a sus experimentos con la luz lateral y las velas.

⁸⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 131.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁷ Russell, John, “Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Tate Gallery, Londres, 1968, p. 16.

La invocación que el crítico de arte inglés hace de Caravaggio, como otro precursor de esta pintura, resulta sin duda oportuna. La manera en la que el pintor barroco transmitía el drama a partir de los cuerpos modelados por la luz, y la voluminosa suavidad en la representación del pan, del candelabro y de la fuente de plata –objeto de emulación por parte de Balthus– nos recuerdan *La cena de Emaús*, donde el italiano era capaz de dar un aire inquietante incluso a una fruta. El suéter bicolor de la modelo la transforma en un naípe, como ya sugirió el poeta Pierre Leyris en el *Cahiers d'Art* de 1945. En el pan está clavado el cuchillo de la violencia, tan inequívocamente proyectada en un bodegón de 1937, pero como decía Albert Camus a propósito de *La Victime*: «un cuchillo, nunca sangre». La muchacha, más monumental que adolescente, y aplanada por el opaco fondo oscuro, es simplemente una imagen alejada de lo vivo, ajena a todo lo que haya podido infundirle el pintor: deseo, esperanza, violencia...



Fig. 243. Georges de la Tour
La Magdalena penitente
1640, óleo sobre tela

El tema del juego de cartas fue tratado por Balthus durante treinta años y en ocho telas. Analizaremos aquí dos ejemplos significativos, *La Partie de cartes* [La partida de cartas, 1948-1950] y su sucesora *Les Joueurs de cartes* [Los jugadores de cartas, 1966-1973], tanto por la irrealidad de sus figuras como por su referencia a la historia del arte, aunque de modos muy dispares. Ambas telas se inscriben en la tradición de los “Tramposos” de Caravaggio, quien hiciera de la trampa una cuestión de clases, y de Georges de la Tour, gran aficionado a la atmósfera del claroscuro, dos elementos que están deliberadamente ausentes de *La Partie*.

La Partie de cartes refleja la dedicación que en esos años Balthus otorga a la realización de decorados y trajes para espectáculos teatrales. Cuando el pintor realizó los decorados y el vestuario para *Estado de sitio* de Albert Camus⁸⁸, el escritor a su vez colaboró en la presentación del catálogo de su exposición (1949), en la galería Pierre Matisse de Nueva York. En él, Camus habla del enfoque del tiempo en la pintura de Balthus, e informa al espectador de su capacidad por representar en sus cuadros episodios aparentemente corrientes, en los que aparecen unos elementos insólitos que insinúan significados misteriosos: «El estilo de un pintor

⁸⁸ La obra en tres actos *L'État de siège* [Estado de sitio] de Albert Camus debutó el 27 de octubre de 1948 en el Théâtre Marigny de París, dirigida por Jean-Louis Barrault y con decorados y vestuario de Balthus [Véase Collet-Lorant, Sylvia, “Balthus, decorateur de théâtre”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 319 y 320].

no es otra cosa que una cierta manera de conjugar la naturaleza y lo imposible, de representar lo que se hace desde siempre y de presentarlo dentro de un momento que jamás se agota. Balthus tiene un estilo, y ello se produce raramente. Pero su manera es singular: me parece que se define bien afirmando que esta pintura desorienta tanto más en proporción a su creciente realismo»⁸⁹.



Fig.244. Balthus, *La partida de cartas*, 1948-1950, óleo sobre tela



Fig.245. Georges de la Tour, *El tramposo del as de diamantes*, 1635, óleo sobre tela



Fig.246. Jean Simeon Chardin, *El castillo de naipes* 1736, óleo sobre tela

En *La partida de cartas* se muestra a dos muchachos: la joven está sentada en un elegante sillón y enseña la carta que juega a su compañero, que apoyado en una mano, inclina el busto hacia adelante y esconde una carta a la espalda. El gesto del juego, la muchacha que desliza la carta tras el debido razonamiento, la atrevida apuesta entre la certeza del movimiento a realizar y el riesgo de la derrota: estos gestos suspendidos, la disposición de los personajes, la atmósfera y los colores tienen un aire de ritual. Hay una vela, pero sin encender; la luz viene de la derecha, y es la iluminación natural del día. Realza las nalgas del tramposo, hasta el punto de hacerle parecer casi desnudo. La pierna elegantemente extendida no logra evitarlo: el sexo de esta figura resulta ambiguo. Los bonitos verdes que presiden el mobiliario, el vestido de la víctima, el tono dorado de la pared y el tono claro de los pantalones del tramposo (si es que lo son), crean una armonía de color a la antigua usanza.

El análisis que Nicholas Fox Weber hace de la tela se centra sobre todo en los personajes, a los que atribuye su posición por un celo narcisista. La expresión de sus rostros denota misterio y distancia porque «son conspiradores que esconden sus planes, como asimismo lo hace el

⁸⁹ Camus, Albert, “Nageur patient...”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 76-77.

pintor. La chica no sería que una variación de Balthus, con la misma cara y la misma sonrisa de su *Autorretrato* de 1943. Con su pose encantadora y felina, exceptuando los cabellos, ella es el doble del artista»⁹⁰.

La ambigüedad sexual –que también vislumbra el crítico Mieke Bal– se hace asimismo patente en el personaje de azul que aparece en el cuadro *Los jugadores de cartas*. Apoyado en una silla sobre su rodilla –apropiándose de la posición de Hubert Blanchard en *Les Enfants*– convence de su presencia por el volumen, aunque Balthus, como de costumbre, dobla los cuerpos a su voluntad: el pecho y la espalda son exageradamente anchos. La cabeza de la izquierda tiene forma triangular y la de la derecha es cuadrada: las dos semejan recortables. El muchacho surge con la fuerza de un ángel de la Anunciación y está dotado de un rostro lunar, plano como una máscara, que hace la expresión totalmente artificial: «Los rostros de los jugadores de cartas parecen máscaras demoníacas y la violencia está implícita en la serenidad visual de las formas. Se piensa al *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, donde la malicia era exquisita»⁹¹. La figura femenina con los cabellos largos es aún más inquietante que la del joven. Su androginia es otro ejemplo más del gusto del artista por representar la ambigüedad sexual, que ya desde sus inicios –como apuntaba John Russell– es la esencia de todo lo que concierne a Balthus. Con su incipiente seno femenino y su rostro masculino, de rasgos muy parecidos a los de su creador Balthus, esta jugadora de cartas es, para Fox Weber, el retrato del mismo pintor –como también lo sería en *La partie de cartes*– que contemporáneamente se nos muestra joven y viejo, masculino y femenino⁹².

Los hombres de Balthus son más femeninos que sus mujeres masculinas, pero la ambigüedad está siempre allí. Las edades también se entremezclan como los sexos, y las niñas parecen poseer la sabiduría de los ancianos: «*Fruits de l'amour de Balthus, les plus enfantines de ses adolescentes nubiles paraissent avoir l'âge de l'homme nettement plus âgé qui les a peintes. Et les effrontées, parmi ses femmes plus âgées et surtout celles des années trente, ressemblent à des jeunes guerriers*»⁹³. Quizás fuera Rainer Maria Rilke quien transmitiera al joven Balthus la convicción de que la androginia es un estado natural. En las *Cartas a un joven poeta*, Rilke escribe: «Los sexos están más emparentados de lo que se piensa, y la gran renovación del mundo quizás consista en que el hombre y la muchacha, liberados de todos los sentires erróneos y las desganadas, no se buscarán como opuestos, sino como hermanos y vecinos, y se reunirán como personas, para llevar simplemente en común, serios y pacientes, el pesado sexo que les está impuesto»⁹⁴.

Balthus trabajó durante siete años en esta obra a partir de la técnica de los *glacis* o veladuras. Tras preparar la superficie de la tela con capas de *crazzé arte* –una mezcla de yeso, caseína y óleo– se aplica la pintura al temple. El artista adopta mayoritariamente esta técnica durante los años en los que dirige Villa Médicis; la restauración completa del prestigioso edificio influye directamente en su pintura, a la que Balthus quiere otorgar la monumentalidad, consistencia y opacidad del fresco. Este método había caído en desuso tras la aparición de los impresionistas

⁹⁰ Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 502.

⁹¹ *Ibid.*, p. 640.

La especialista Mieke Bal también se muestra en acuerdo con este argumento en Bal, Mieke, *Op. Cit.*, p. 65.

⁹² *Ibid.*, p. 636.

⁹³ *Ibid.*, p. 638.

⁹⁴ Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Madrid: Alianza, 2003, pp. 47- 48.

seguramente por la lentitud del procedimiento y el peso considerable que el lienzo adquiere, pero aunque se tratara de una técnica *démodée*, a Balthus le fascinaba por las cualidades estéticas que ofrecía: un espesor y a la vez una transparencia de la textura pictórica. El uso de caseína y témpera en *Les Joueurs de cartes* brinda al lienzo esa pátina de antigüedad que otorga a la amplia pared del fondo, de un verde oscuro, el aspecto de un fresco clásico.

«Los *Jugadores de cartas* de Balthus están más cercanos a Giotto que a Cézanne. Entre ellos hay relaciones cuya tensión los vincula a los protagonistas de los frescos de la capilla Brancacci. Pero el chico y la chica de Balthus no tienen la posibilidad de vivir el destino del mundo como los personajes evangélicos de Masaccio. La pintura de Balthus no deja de representar una felicidad a la vez perdida y desconocida»⁹⁵.

Las variaciones de la superficie, las texturas representadas, los ritmos, el juego de colores y el movimiento del espacio, hacen de esta tela una de las creaciones más fascinantes de Balthus; representa un logro técnico destacable, particularmente en el contexto del arte del siglo XX. Pero más que por su complejidad compositiva y visual, es por su capacidad de exhumar el universo revelado y liberado por Freud que este cuadro se distingue. Los temas de la malevolencia, la rivalidad, el secreto, la androginia y la lucha por el poder, que sostienen el cuadro *Les Joueurs de cartes*, se ejercitan a propósito. La violencia, la manipulación y el control, temas tratados más explícitamente por su hermano Pierre Klossowski, no son extraños a la obra de Balthus. Los niños que juegan a cartas tampoco son menos calculadores que la profesora de música de *La Leçon de guitare*, pero «si en *La Leçon* Balthus tomaba el control por la fuerza, treinta y cinco años más tarde éste se impone con el arte»⁹⁶. Estos personajes tienen un objetivo cuya naturaleza es enigmática, pero su ferocidad se manifiesta en cuanto que aspiran simultáneamente a retraerse del mundo y a provocarlo.

«Las figuras de Balthus sugieren la idea de una inocencia necesariamente vinculada a su antítesis, como lo consciente está sujeto al inconsciente, como la tentación se refuerza en lo prohibido: no viven en un paraíso sino que se complacen con un tipo de memoria olvidadiza y edénica, con un obsequio que sobrepasó las incidencias del tiempo, con un presente convertido en espacio prohibido, espacio que es distancia, como el sentido olvidado de la culpa y de la inocencia juntas»⁹⁷.

La obra *Les Joueurs de cartes* es en sí misma una “puesta en escena”, y sus personajes son actores. Con sus grandes cabezas, las frentes aplanadas, los ojos rasgados y sus expresiones salvajes, los jugadores son casi inhumanos y «la expresión de la chica, que parece tener la carta ganadora, hace temer por el destino del perdedor»⁹⁸. El drama oculto, la tensión y el presentimiento conviven en tantos espacios interiores que Balthus ha pintado. En *La Toilette de Cathy*, *La Leçon de guitare* y *La Chambre*, los interiores se convierten en escenarios donde

⁹⁵ Foucart, Bruno, “Balthus. Artiste-peintre figuratif”, en *Beaux-Arts* (París), n° 7, noviembre de 1983, pp. 34-36.

⁹⁶ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 644.

⁹⁷ Bigongiari, Piero, “Balthus entre la transparence et l'intransparence”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 310.

⁹⁸ Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 150.

el drama entre los personajes se acrecienta por la luz y la progresiva eliminación de detalles. Y el juego de cartas no es más que un pretexto que señala el drama que amenaza con estallar: «Raramente Balthus nos habrá conducido tan cerca del acto definitivo, tal vez irreparable, al atiesar las figuras juveniles, con el fin de que se vuelva transparente la violenta y subterránea pasión que las dispone una contra la otra, retorciendo sus miradas y precipitándolas hacia otros enfrentamientos aún más ambiguos»⁹⁹.



Fig.247. Balthus
Los jugadores de cartas, 1966-1973, caseína y témpera sobre tela



Fig. 248. Balthus
Los jugadores de cartas, estudio de Balthus en Villa Médicis, Roma

⁹⁹ Rodari, Florian, "Balthus l'énigmatique", en *La Revue de Belles-Lettres* (París), n  3-4, abril 1973 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 113].

CAPÍTULO OCTAVO

EL ESPEJO DE BALTHUS Y LAS FIGURAS DE LA VISIBILIDAD

8.1. Los retratos de Balthus: del sujeto representado al sujeto que ve

«En esos años pinté muchos retratos, que a menudo eran de encargo, trabajos alimenticios pero que de todos modos me apasionaban, porque me permitían hacer mis indagaciones, ahondar en lo que me preocupaba. Pintar no es representar, sino penetrar. Ir al fondo del secreto. Ser capaz de sacar la imagen interior. De modo que el pintor también es un espejo. Refleja el espíritu, el rasgo de luz interior. Tienes que concentrar la mirada, la mano, en ese núcleo oscuro, casi impenetrable, oculto en el interior del modelo, proyectarse en él y extraer la verdadera identidad del retratado. Tenía que ser capaz de obtener la condensación del ser, su misterio. Un retrato es un fragmento de alma que se atrapa, una incursión en lo desconocido»

– Balthus¹

En el curso de los años treinta, Balthus teoriza su aproximación al género del retrato, a través de dos puntos determinantes: la tarea de rehabilitación del género, que Balthus reivindica, y las reflexiones de dos escritores –Artaud y Jouve– sobre las relaciones del retrato balthusiano con la historia y la vida. El artista recurre a diferentes instrumentos cuya elección misma traicionan su enfoque heterogéneo: los mitos ligados al retrato –reivindicados por la literatura del siglo XIX– las enseñanzas de los grandes maestros, y la influencia del arte popular. En cuanto a Artaud y Jouve, ambos marcarán con sus escritos la exégesis de los retratos de Balthus de una manera decisiva. Recordemos que desde 1934, Antonin Artaud se apasiona por la obra del pintor, y con sus reflexiones fulgurantes y densas alimenta nuestra mirada sobre estos retratos. Hasta su muerte, el escritor no cesó de estudiar la obra de su amigo, asociándole temas de su propio interés: el doble, el rostro, las ciencias ocultas, el recurso a los primitivos y la recuperación de una identidad en fuga.

También Pierre Jean Jouve consagró un número destacado de textos a Balthus, integrando directamente en su escritura –a la vez ensayos críticos y poesía– algunos retratos del artista. En su obra literaria, centrada en lo femenino, el erotismo y el inconsciente, Jouve encuentra, sobre todo antes de la guerra, una afinidad muy estrecha con el pintor. Como para Artaud, los

¹ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, p. 78.

retratos de Balthus revelan también para Jouve una estética figural sobrecogedora, y a propósito de la figura y del retrato, en sus textos subraya dos elementos esenciales, que en su opinión van estrechamente ligados: la “verdad” profunda y la formidable “existencia” pictórica que presentan sus modelos.

En su correspondencia con Antoinette, y en las entrevistas concedidas al final de su vida, Balthus destacó algunas aproximaciones teóricas al retrato que favorecen la comprensión de su trabajo. Su concepción está marcada por un deseo esencial: restablecer un género pictórico que, según él, sus contemporáneos han dinamitado; en 1935, escribe en referencia a ello: «*J'ai moi, une conception très précise et très spéciale du portrait qui a cessé d'exister depuis plus de cinquante ans –et pourtant quoi de plus émouvant que la représentation de la figure humaine! Eh bien je réhabilite le portrait!*»². Como sucedía habitualmente en esa época, un Balthus no falto de narcisismo se considera, en lo que tiene un valor de manifiesto, el único retratista auténtico de su tiempo. Expresándose con crudeza respecto a sus contemporáneos, tal vez ignorase la extraordinaria proliferación del retrato que se detectó entre las dos guerras, pero si tenemos en cuenta que, para Balthus, los últimos grandes pintores de retrato fueron Gustave Courbet y Édouard Manet –que fallecieron en 1877 y 1883, respectivamente– tal vez su hastío pueda comprenderse. Recordemos también que tanto el padre de Balthus como su tío, ambos pintores, dieron una gran importancia a la figura humana, y el retrato fue uno de sus géneros preferidos. Ocupando un lugar muy importante en su obra, Balthus pintó muchos retratos individuales o en grupo, que reunidos, han dejado una galería humana y socialmente variada de nuestra época. Las soluciones que el artista propone en el marco del retrato íntimo, mundano, intelectual y seguramente del autorretrato, son factores que reclaman una reflexión y un estudio precisos³.

La crisis de identidad del hombre moderno, y la crisis de confianza del arte en la verdad de su imagen, influyeron de forma especial en el desarrollo del retrato contemporáneo. Por otro lado, y dado que la fotografía asumió el papel de captar el fiel parecido de sus modelos y, de forma simultánea, los artistas pusieron en entredicho la continuidad de las antiguas relaciones con sus patronos, podríamos pensar que el retrato era un género con los días contados. A pesar de ello ha sido –y continúa siendo– una fuerza vital para el arte moderno, con el que experimentaron la mayoría de los artistas del siglo XX, e incluso muchos de ellos lo convirtieron en el tema primordial de su obra. Tradicionalmente, el retrato es el género que suscita la cuestión de la individualidad y de la semejanza, con la presunción de que el modelo que hay “detrás” de la pintura es una persona en concreto: reconocemos al modelo ¿pero logramos realmente saber algo de él, o nos enfrentamos tal vez a una imagen sin más? A veces sabemos quién es ese modelo y otras no, pero en cualquier caso tenemos la impresión de que el artista nos lo está presentando. En el caso de Balthus, éste no obedece a las normas generales del retratismo sino que se vale de nuestras expectativas para trastocar el género. Por su independencia –real e imaginaria– y su voluntad de reinención de la tradición más que por

² Carta de Balthus a Antoinette, nº 138, París, 9 de febrero de 1935, en Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoniette de Watteville (1928-1937)*, Stanislas y Thadée Klossowski de Rola (ed.) París: Buchet-Chastel, 2001, p. 323.

³ Véase Viéville, Camille, *Balthus et le portrait*, París: Flammarion, 2011.

La historiadora del arte francesa Camille Viéville, especialista en el retrato del siglo XX, considera que hace falta escribir una historia del retrato en Balthus. Su libro *Balthus et le portrait*, es por ahora la única publicación específica sobre este género artístico que tanto ejercitó Balthus.

conservadurismo, el artista sienta su originalidad y «otorga a sus retratos un gusto por la desfiguración que constituye una gran parte de su originalidad: inspirándose al arte del pasado, Balthus corrompe el género aplicando su estilo»⁴. Este proceso pictórico o «malestar del género» permite al artista escapar de todo academicismo y concretar su apogeo en el curso de los años treinta. Según Estrella de Diego, los retratos que pinta Balthus cuentan siempre una historia, pero como sucede también en los sueños, su significación última será privada, ambigua, imposible de universalizar: «Balthus tiene un dominio inusitado sobre sus criaturas. Se refleja en ellas como en un espejo transparente y las muestra asombrosas en su esencia»⁵. Por la senda del retrato, el pintor se encuentra a sí mismo y también al espectador, y es Artaud quien mejor reflexiona sobre sus conexiones con lo que pinta y la manera en la que se transfigura en sus modelos; parece que discernir Balthus del “otro” sea a veces imposible, pues el artista necesita, o convertirse en las personas que lo obsesionan, o de algún modo “poseerlas”.

«Como el hombre me pareció tan desvalido, tan «dejado en el mundo», como decía Saint-Exupéry, cultivé el arte del retrato. Pasé mucho tiempo observando, admirando y copiando los retratos del Museo Histórico de Berna, los de Holbein, Cranach y los hermanos Le Nain. Yo también quise, dedicándome al retrato, entregar a quienes posaban para mí su verdad simbólica, especular, icónica... Los retratos no son documentos sociológicos, sino trozos de alma, frágiles y sin embargo poderosos, por haber tenido la fuerza de permanecer vivos, aunque ocultos. Y el cuadro les devuelve luz y pujanza, poder heráldico, podríamos decir»⁶.

Entre las dos guerras europeas se produjo lo que los críticos contemporáneos denominan el «retorno al retrato». El origen de ello está en el «Retorno al orden», movimiento que a finales de los años diez y en el curso de los años veinte, permite la recuperación de la figura humana en el marco de la tradición; un «Retorno al orden» que en su misma terminología suponía la noción de un «desorden» precedente, representado por las vanguardias artísticas⁷. Desde los planteamientos clásicos de los retratos de Olga realizados por Picasso y de artistas como Jacques Lipchitz o Salvador Dalí, al realismo de los pintores alemanes Otto Dix, Christian Schad, George Grosz y Max Beckmann, hasta los retratos de Balthus, Lucian Freud y Stanley Spencer, el denominado «Retorno al orden» supuso la recuperación de la representación veraz del retratado. En esta época, el valor de un retrato se pondera en gran medida a su psicología, o la idea de que el rostro humano traiciona la personalidad, y que las emociones conllevan manifestaciones físicas que sutilmente el retratista tiene la capacidad de captar. Sin embargo, en el decurso de los años veinte y treinta, distintas voces en Francia proponen aproximaciones disonantes sobre la noción misma del retrato, a partir de una reflexión activa, innovadora y de deconstrucción del género. Entre ellas, destacaron el surrealismo y la revista *Documents*, y sobre todo su principal colaborador, Georges Bataille, quien contribuye con fuerza a la cuestión del retrato y la figura, proyectando en el corazón del debate una concepción del sujeto en

⁴ Viéville, Camille, *Balthus et le portrait*, París: Flammarion, 2011, p. 18.

⁵ De Diego, Estrella, “Balthus: La luz es tiempo que se piensa”, en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, p. 171.

⁶ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 127-128.

⁷ Véase Nochlin, Linda, “Return to Order”, en *Art in America* (Nueva York), septiembre de 1981, pp. 75-83 y 211.

su otredad y alteridad⁸. Como bien apunta el historiador y filósofo Georges Didi-Huberman, *Documents* instauró en el centro de su pensamiento el quebrantamiento de la representación de la figura y el sujeto, porque «la identidad será convulsiva o no será», estipulaba Max Ernst en *Más allá de la pintura* (1937). La ambición de Bataille, aunque jamás deseara la desaparición de la figura o su renuncia, fue la de transgredirla, agitarla violentamente. El concepto batailliano de «lo informe» llegó para desestabilizar el sujeto y trastornar la imagen identificatoria relacionada con el modelo, con el objetivo de explorar otras maneras de percibir la



Fig.249. Balthus
Roger y su hijo
1936, óleo sobre tabla

realidad. Por la desfiguración, el sujeto «sale de sí mismo», se descompone como tal, y la imagen es capaz de liberar las “presencias” reales aunque invisibles que se hallan bajo las apariencias, propiciando la alteridad y la desemejanza. Balthus pondrá en práctica estos conceptos en el cuadro *Roger et son fils* [Roger y su hijo, 1936] pues ciertamente, no se trataría de una imagen identitaria de los retratados. Observándola con detenimiento, la tela deviene incómoda e incluso funesta. El padre adopta una expresión adusta sin llegar a la severidad, y en comparación con su tez saludable, la cara del niño es un retrato esquemático, enfermizo, gris: una pálida máscara. En seguida nos damos cuenta de que la mano paterna parece atenazarlo, y ello nos causa malestar. El puño del niño, levantado hacia el padre, con una mano cadavérica y espectral, denota súplica o protesta. El chico tiene los pies demasiado pequeños para sostener el resto del cuerpo, y las piernas, separadas y en forma de “x”, con un calcetín caído, no son muy tranquilizadoras. El retrato empieza a fluctuar, y en esa fluctuación nos mueve a tejer historias alrededor de estos personajes.

La concepción que tiene Balthus del retrato se nutre de fuentes extramadramáticamente variadas. En la elaboración de la figura, Balthus se inspiró a los grandes maestros, pero como hemos visto, no duda en aplicar el arte popular a su obra. El rol importante de los retratos del suizo Joseph Reinhardt que Balthus copió durante su formación en la pintura, así como el imaginario de los libros ilustrados infantiles que hemos ido analizando, enriquecen de manera considerable su concepción de la composición, la figura y el retrato. Todo ello destila, en el seno de una obra muy intelectual, un esquema arcaico y según sus propias palabras, universal. En resumen, Balthus procede a un doble retorno a «la infancia del arte»⁹: el retorno hacia las imágenes que han mecido su juventud y el retorno a una expresión artesanal. Paradójicamente, la heterogeneidad es la que permite al pintor crear parentescos entre distintas fuentes. O más todavía, de la heterogeneidad de las influencias nace la homogeneidad de una estética; entre 1932 y 1933, Balthus consigue impregnarse profundamente de todas ellas, y haciéndolas suyas, crea su propio estilo. La asimilación de dichas influencias da lugar no a una adición de estilos, sino a una estética de la madurez que, retomando la perspectiva de Bataille en su ensayo sobre Manet, es un acto o «un proceso de despojamiento»: la eliminación progresiva de todo efecto

⁸ Véanse dos publicaciones sobre el tema: Clair, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, París: Gallimard, 1989; Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

⁹ Una terminología prestada por Serge Bismuth, *L'Enfance de l'art ou l'Agnomie de l'art moderne. Notes sur le réalisme de Courbet*, París: l'Harmattan, 2001.

retórico o de elocuencia, en búsqueda de un silencio pictórico sustantivo¹⁰. Confirmando una relación singular con el pasado, Balthus escoge referencias en parte heredadas de otro siglo, y de hecho, esta “transgresión de los límites”, que implica la síntesis heterogénea que el artista practica, se encuentra manifiestamente atenuada. Una sensibilidad pictórica marcada por los valores del exceso, la instantaneidad, la intensidad y el carácter libre y sorprendente de los cuadros, es aquello que en el curso de los años treinta Balthus rehabilita en el ámbito del retrato. Un género que según él mismo «ha de reanimar», nutriéndolo de las tradiciones –en el campo pictórico pero también en el del mito –populares e intelectuales.



Fig. 250. Balthus
Lady Schuster
1936, óleo sobre arpillera

«Il y a dans un portrait de Balthus ce principe de synthèse qui l'apparente à l'antique calligraphie chinoise et à certains tableaux de primitifs. Au travers de son portrait peint par Balthus, le personnage rejoint son modèle historique. Et tout cela n'est pas obtenu par surcharge, mais parce qu'on pourrait appeler une mise à nu. La tête se dresse à l'écart du temps, dans une ambiance lumineuse, dans une exposition à la lumière qui donne du premier coup sa raison d'être et la clef de son destin. Avec son dessin anguleux et étraglé, sa couleur de tremblement de terre, Balthus, qui a de tout temps peint des hydrocéphales aux jambes décharnées et aux longs pieds –preuve que lui-même supporte mal sa tête – Balthus, quand il en aura fini de digérer ses sciences, s'affirmera comme le Paolo Ucello ou le Piero della Francesca de cette époque ou, mieux encore, comme un Greco qui s'y serait égaré»¹¹.

Balthus es un retratista que capta en las personas algo que va más allá de lo visible, y que no obstante, él expone a nuestra vista. A la edad de veintiocho años pintó un retrato individual femenino que tiene una gran profundidad psicológica, el *Portrait de femme au violon (Lady Schuster)* [Retrato de mujer con un violín (Lady Schuster), 1936] que sorprende por la tristeza que emana los ojos de la figura y que casi hace del violín, tan meticulosamente representado, una acotación al enigma del rostro humano. Nos preguntamos si esta mujer de mediana edad sufre una honda aflicción, pero los factores del cuadro se abstienen de contestar a la pregunta. La tela verde oscuro de la chaquetilla y el tartán de cuadros escoceses verdes y rojos no se encuentran simplemente entre los detalles magistrales de este cuadro, portentosos en un pintor tan joven, sino que son también recursos compositivos y estandartes del estado de ánimo. ¿Indica enfermedad o invalidez la manta escocesa que cubre la mitad inferior de su cuerpo?

¹⁰ Bataille, Georges, *Manet*, Murcia: Arquitectura, 2004, p. 48. El texto, en su edición original, apareció en 1955.

¹¹ Artaud, Antonin, “La jeune peinture française et la tradition”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 44.

Nunca lo sabremos, o no tendríamos que saberlo, mas por un fugaz instante quizás entremos en la órbita de la vida de esta mujer y rompamos la soledad. Sin un asomo de la temporalidad de los acontecimientos humanos, este retrato se parecería, por dicha característica, al *Portrait de la Vicomtesse de Noailles* [Retrato de la vizcondesa de Noailles, 1936] aunque en realidad sean muy diferentes. La que fuera mecenas de Balthus y musa de muchos de sus amigos, además de una auténtica vizcondesa¹², aparece como una criatura melancólica, vestida con austeridad e incómodamente sentada en una dura silla de madera, frente a una mesa de cocina desprovista de adornos, cuyo decorado no es otro que el espacio sobrio de la cour de Rohan.

Estas piezas cumplen varias funciones a un tiempo. En primer lugar, ofrecen a Balthus la habitual oportunidad de lucirse hermanando el oficio de la carpintería con el arte de pintar. La paleta general de tono amarillento no logra enmascarar el refinamiento en la pintura de los muebles, las sobrias molduras de la pared, el zócalo y la paja del asiento. En segundo lugar, los citados elementos también sitúan a esta celebridad parisina en un espacio que mal podríamos asociar con las dependencias de su casa. ¿Pretende el artista castigarla por ser más rica que él y demostrar que, pese a su modesta posición económica, continúa siendo el “amo y señor”? El tercer efecto que producen es el de hacer que la composición circundante devalúe a la dama, convirtiéndola en una simple imagen accesoria, plana y superpuesta.



Fig.251. Balthus
Retrato de la vizcondesa de Noailles
1936, óleo sobre tela

Drásticamente distinto al retrato de Lady Schuster, este cuadro no deja traslucir nada de la psique de la modelo. En opinión de Mieke Bal, no recrearía ni su individualidad ni sus condiciones sociales (a no ser por antífrasis), sino que más bien nos dice que no es esa la intención. Nicholas Fox Weber coincide con la interpretación de Mieke Bal: el retrato de la vizcondesa de Noailles acaba transformando a la flamante y extravagante aristócrata en el mismísimo Balthus. La admirable anfitriona y mecenas nos parece confusa, y describiéndola así, «Balthus ejerce un poder sobre ella, extrayendo a la rica heredera de su mundo para hacerla sucumbir en el rigor y la ambigüedad del suyo»¹³. La oscura vestimenta que luce Marie-Laure se parece a un uniforme propio de una funcionaria o de una guardia de prisiones, tan sobria y masculina. Pero aun en la reclusión de esta escena, ella conserva un toque de su famosa energía. Balthus la representa como una mujer emancipada, una artista, y no como «la leonesa de la sociedad», afirma Sabine Rewald¹⁴.

¹² Entre 1925 y 1960, Marie-Laure de Noailles (1903-1970) fue una de las anfitrionas más importantes de París. Patrona de las artes, financió las películas de Jean Cocteau *Sang du poète* (1925) y *L'Age d'or* (1930) de Dalí-Buñuel. Por su abuela, estaba emparentada con el marqués de Sade, de quien compró el manuscrito de los *120 Jours de Sodome*. Para un aprofundimiento en la biografía de los vizcondes de Noailles, su implicación en el desarrollo del arte parisino de vanguardia y la relación con Balthus, véase Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, pp. 436-443.

¹³ Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 443.

¹⁴ Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 76.

Según Weber, también los zapatos serían otro elemento clave del lienzo, pues tal y como el pintor demuestra en *La Toilette de Cathy* y en demás obras, concede mucha importancia a esta prenda, sea como vehículo de la coquetería, sea como símbolo de confianza y fuerza de espíritu: «Los tacones de terciopelo negro nos recuerdan que ella es una gran dama, y aunque su postura sea extraña y su mirada difusa, ella sigue siendo una mujer de mundo»¹⁵.

«Siempre he puesto mis retratos en situación de entrar en el «Crac», como me pedía Rilke. Situación expectante de lady Abdy en el retrato que le hice en 1935, o en el de la vizcondesa de Noailles, pintado en 1936, a la que puede ocurrirle cualquier cosa, pues con su postura distendida se la ve dispuesta a penetrar en el misterio. Esta disposición natural de asombro o de sorpresa, lista para rasgar las grandes cortinas, también la he aplicado a mi pintura: debe estar preparada para aceptar el encantamiento»¹⁶.

Entre 1932 y 1938, Balthus pinta una serie de retratos dobles, entre los que destacan dos de los más impresionantes que realizó, representando otros artistas y amigos: Joan Miró y André Derain. Son retratos de cuerpo entero, frontales, «que se remontan al origen mágico de las esfinges, a sus funciones de doble y de celebración» –escribe André Parinaud– «que levantan la máscara a partir del rostro y más allá de la semejanza, fijan la identidad»¹⁷. Para su retrato, Joan Miró –quien se refugia en Francia durante la guerra civil española– posó unas cuarenta veces junto a su hija Dolores, en el estudio de cour de Rohan. El cuadro fue un encargo del galerista Pierre Loeb para celebrar los cuarenta y cinco años del pintor catalán. Con toda seguridad, Balthus sentía una fuerte admiración por Miró: «La ligereza, el humor, el tomarse a broma la condición humana y su grandeza lúdica, me gustaban mucho. Miró inventó mucho, hay en él una inocencia, una juventud, una verdad del hombre a través de sus figuras y sus formas»¹⁸. La atención generada por este retrato fue un fenómeno inhabitual para un artista todavía desconocido por el gran público como lo era Balthus. Tras su envío al galerista Pierre Matisse en Nueva York, el retrato de Miró fue expuesto en 1938 y adquirido por el Museo de Arte Moderno (MoMa); ese mismo año apareció en la portada del número de abril de *ART News* y en el *New York Herald Tribune*. No hay duda de que fue este cuadro el que promocionó a Balthus en Norteamérica, y precisamente será el público americano el que por muchos años le asegure los medios para vivir¹⁹.

¹⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 443.

¹⁶ Declaraciones de Balthus a Alain Vircolendet, *Op.Cit.*, pp. 79-80.

¹⁷ Parinaud, André, «Clés pour Balthus ou les voies de l'ésoterisme de la peinture», en *Galérie des Arts* (París), nº 219, noviembre de 1983, p. 11.

¹⁸ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 84.

¹⁹ La primera exposición americana de Balthus se organiza en 1938, en la galería novayorkesa de Pierre Matisse. Al lado del retrato de Joan Miró y su hija Dolores, se expuso el retrato de André Derain, y las obras *Les Enfants*, *La Rue* y *La Toilette de Cathy*. Dos cuadros importantes faltaron: *Alice* y *La Leçon de guitare*, por entonces en posesión de Pierre Jean Jouve y de James Thrall Soby, respectivamente. Pierre Matisse consideró una mala idea mostrar estas últimas al público americano, pues según el galerista, no estaba preparado para comprenderlas. Alfred Frankfurter editor de *ARTnews*, decidió reproducir el retrato a color de Miró en la portada de la revista, un gesto capital para la notoriedad futura del artista. Frankfurter escribió la crítica de la exposición, y la tituló: «The Important Premiere of Balthus: Nouveau Sachlichkeit à la Celine»; un título que, a la vez provocador y obtuso, se acompaña en cambio de una introducción muy clara: «Podéis estar o no de acuerdo, pero no podéis ignorar el impacto de Balthus en los cuadros que os miran – o mejor aún, que os fijan con la mirada– desde las paredes de

A propósito de la muestra en Nueva York, Alfred Frankfurter —el editor de *ARTnews*— escribió sobre los retratos expuestos: «El retrato del pintor Miró y de su hija se burla de una Nueva Objetividad afrancesada y naif, y se proclama como la mejor obra de la exposición. Aunque Mme. la vizcondesa de Noailles, al mando de la *intelligentsia* parisina más original y alocada, mecenas de Salvador Dalí, no se sale con la suya: se convierte en una de las criaturas villanas de Balthus, cuyos sueños desgarbados de la adolescencia se han transformado en una libido totalmente imperturbable»²⁰.

¿Cómo representó entonces a Joan Miró, alguien a quien Balthus considera «indescriptible»?²¹ Balthus estaba fascinado con la personalidad curiosa y tímida del pintor catalán, su expresividad infantil y sus silencios elocuentes: «*Il était charmant; je l'amais beaucoup; et pourtant il n'a jamais dit un mot...Ce qui était étrange avec Miró, c'était qu'il ne disait jamais un mot et que pourtant vous ne vous sentiez jamais embarrassé par son silence*»²². Si miramos con atención este doble retrato, con su precisión y fuerza de icona, percibimos que la estructura formal recuerda a la de las vírgenes románicas con el niño, y a su resonancia verídica y sagrada²³. Miró parece tener la fuerza interior de un santo, y el cuadro está bañado por una extraña religiosidad. Se aprecia como Balthus tiene a su modelo en alta estima y el retrato de padre e hija transmite ternura y dignidad. Empero también sabemos que en la pintura de Balthus todo cuanto vemos se inserta en el marco de unas expectativas. El pintor es tan perspicaz en su observación psicológica, como original en su manera de captar la belleza en la tela, y evoca la complejidad de las emociones a través de un doble sentimiento: el vínculo filial y la angustiosa soledad. Con gran elocuencia artística y pintando a través del realismo, Balthus distorsiona y exagera las contorsiones del cuerpo y del ánimo de sus modelos, conduciéndonos a reflexiones sobre el poder y el deseo, que están en la imaginación y los sueños de todos: tal es el secreto de su reconocimiento futuro²⁴.

En *Portrait de Joan Miró et sa fille Dolores* [Retrato de Joan Miró y su hija Dolores, 1937-1938] Miró aparece extraño y Dolores como ansiosa, nerviosa. La firme sujeción del padre,

la galería Pierre Matisse que presenta su debut americano [...] Será difícil prescindir del joven francés, que se apruebe o no, cuando será cuestión del futuro de la pintura», en Frankfurter, Alfred, “The Important Premiere of Balthus: Nouveau Sachlichkeit à la Celine”, en *ARTnews* (Nueva York), n° 36, 2 de abril de 1938.

²⁰ Frankfurter, Alfred, “The Important Premiere of Balthus: Nouveau Sachlichkeit à la Celine”, en *ARTnews* (Nueva York), n° 36, 2 de abril de 1938.

Según Nicholas Fox Weber, las niñas villanas de Balthus y la libido que se adivina en la vizcondesa de Noailles, son la primera cosa que atrajo al público, es decir, el efecto liberador que producen las obras: «Los espectadores se sintieron reconfortados por la franqueza del pintor y su rechazo de las inhibiciones, en la escena artística americana de la época, dominada por los impresionistas más académicos» [en Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 432]

²¹ Balthus admiraba la capacidad de asombrarse por las pequeñas cosas de Miró y sobre todo por el rigor con que abordaba la búsqueda de una pintura universal. Para un estudio exhaustivo sobre la pintura del catalán en los años treinta, véase Balsach, María José, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo imaginario (1919-1939)*, Barcelona: Gutenberg, 2007.

²² Declaraciones de Balthus a Nicholas Fox Weber, *Op.Cit.*, p. 417.

²³ Cfr. Russell, John, “Balthus”, en *Balthus*, Tate Gallery, Londres, 1968, p. 18; Rewald, Sabine, *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007, p. 66.

Ambos especialistas de la obra balthusiana comparan la composición del retrato de Miró con una escultura de la Virgen y el niño.

²⁴ Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: Le minuit, 2004, p. 38.

La autora escribe: «El cuerpo es el sujeto de movimientos infinitos de creación-decreación, perpetuamente e indisociablemente en gestación como en agonía; el cuerpo es la pluralidad de las formas inestables, que lo figuran y desfiguran».

como en *Roger et son fils*— hace que la pequeña parezca flaquear, y sus piernas dan de nuevo la impresión de no poder aguantar el peso del cuerpo. La temporalidad de las largas sesiones se torna visible. Su sombría expresión y las manitas, que buscan apoyo en la rodilla y la mano paternas, confieren a la niña la apariencia de estar extrañamente fuera de lugar. Para Fox Weber, Balthus representa a Miró y a su hija con un aire como de refugiados o desplazados. Dolores parece no solamente estar a disgusto sino en huida, y Balthus exagera este malestar achatando su rostro y dándole un carácter grotesco. Cuando Dolores parecería estar en el punto de resbalar —las rodillas dobladas son una pose muy familiar al pintor— como tratando de escapar de la escena, se encuentra como retenida: es cautiva de su padre y del pintor.



Fig.252. Balthus
Retrato de Joan Miró y su hija Dolores
1937-1938, óleo sobre tela

Una vez más, el virtuosismo de la paleta monocromática que emplea Balthus enmarca y conjuga la sencilla idea de que éstas no son sino dos personas individuales, que podemos ver y conocer. Las condiciones sociales intervienen, pero tan solo bajo el umbral del significado narrativo. Pese a la armonía visual y la triunfante belleza de la tela, Balthus los deshumaniza, los aminora; parecen estar bajo hipnosis. Joan y Dolores son como dos muñecos de porcelana:

son emblemas más que personas. Confiendo a Miró un carácter un poco felino, Balthus le transfiere los rasgos reservados normalmente para él, transformando el sujeto representado para mejor poseerlo: «Por el espejo mi afuera se completa, todo lo que tengo de más secreto pasa en esa *cara*, ese ser plano y cerrado que ya me hacía sospechar mi reflejo en el agua. El fantasma del espejo prolonga mi carne hacia afuera y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo»²⁵.

Balthus, quien no se interesa a la verdad de los hechos, prefiere mezclar la realidad y la ficción para servir a su causa artística. ¿Por qué el artista distorsiona de manera invariable el mundo? Evelyne Grossman teoriza sobre ello a partir del concepto de «desfiguración», o el movimiento que desestabiliza y problematiza la figura en Balthus. Un movimiento no necesariamente violento o de ruptura, sino que se propone como salida a la confrontación categórica de las oposiciones. La autora detecta en ella dos rasgos fundamentales: ante todo, una «puesta en cuestión» incansable de las formas de la verdad y del sentido; y también, una «pasión de la interpretación». La desfiguración que anima las formas es un movimiento erótico, amoroso que deshace sin cesar las figuras convencionales del otro, interrogándolo, inventándolo de nuevo, reinventándolo al infinito: «*La défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer*»²⁶.

En cuanto al retrato de André Derain, el biógrafo del pintor, Pierre Cabanne, afirma que éste concedió al joven Balthus largas sesiones de posado; una predisposición que no habría manifestado anteriormente con nadie, y que conllevó un tipo de relación casi filial entre ambos. El compromiso de Derain fue por lo tanto considerable, y Balthus «era el único con el que se relacionó de verdad»²⁷ Entonces, ¿de qué manera pinta Balthus a un artista que admira, y que a su vez, éste tanto aprecia?; ¿qué imagen otorga Balthus al hombre que consideraba extraordinariamente inteligente, al que comparaba con una nube, y que demostraba sentimientos paternales hacia él? Ante todo, el retrato de Derain se nos muestra excesivamente pequeño comparado con la imponente presencia de su figura central. Para Mieke Bal, el cuadro en sí es despiadadamente crítico con Derain. Balthus le adjudica un rostro demacrado, ceniciento, con ojos de pura máscara, una cabeza descomunal y las manos empequeñecidas. Frente a esa mirada perdida y el gesto de la mano, Fox Weber se pregunta si Balthus no pintó a Derain como un cadáver. En el momento en que Balthus lo representa, la obra del maestro se encontraba en el punto de mira, entre los debates de sus defensores y detractores sobre la cuestión de su tradicionalismo pictórico. Con este retrato, Balthus mostraría como la tenacidad controvertida de André Derain se trataba casi de una forma de suicidio²⁸.

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 26.

²⁶ Grossman, Evelyne, *Op.Cit.*, p. 9.

²⁷ Cabanne, Pierre, *André Derain*, París: Gallimard, 1990, p. 190.

²⁸ André Derain fue un artista de éxito durante las vanguardias fauvista y cubista. A mediados de los veinte, recupera la figura con el “retorno al oficio”, después de un viaje de estudios a Italia, que lo acerca a la tradición de la pintura. El maestro francés fue el primero en iniciar una reflexión crítica sobre el arte de vanguardia recuperando los valores clásicos y arcaicos de la pintura. Derain decía: «Cada vez que se coge un pincel hay que plantearse al mismo tiempo todos los problemas de la pintura». Balthus le pedía consejos técnicos y estilísticos, y en 1937, se alojó en su estudio para acabar la obra *La Montagne*. El retrato de André Derain se realiza en el estudio de Balthus en Cour de Rohan, pero contextualiza al pintor como en uno de sus cuadros; también Derain pintaba en modo similar al retrato que le hace Balthus, con una paleta de colores muy reducida.



Fig.253. Balthus
Retrato de André Derain
1936, óleo sobre tabla



Fig.254. Fotografías de André Derain

La integridad y el compromiso de André Derain con los valores tradicionales del arte figurativo lo aislaron de sus contemporáneos; Weber se pregunta si tal vez Balthus no se estaría identificando también con esta posición desesperada²⁹. Balthus sitúa al pintor muy cerca del plano del cuadro, macizo como una columna, erguido a cierta distancia de la modelo con el pecho desnudo y sonrojo en las mejillas. Según Weber, Balthus lo estaría pintando como a un tirano sórdido y despótico: «*L'artiste veillissant apparaît en effet dans ce portrait sous les traits d'un être brutal et impérieux, manifestement souffrant –et légèrement ridicule*»³⁰. Derain entonces, no es Derain, sino que ha sido transformado por Balthus, y ello lo confirma Pierre Cabanne cuando escribe: «*Cette œuvre admirable est un double portrait, celui de Derain peint par Balthus et de Balthus peignant Derain tel qu'il se reconnaît en lui*»³¹. Sabemos que Balthus no podía pintar un sujeto externo sin inyectarle un poco de narcisismo; en el retrato, no ha descrito a Derain ni lo ha instrumentalizado en un autorretrato camuflado, sino más bien imagina el “Derain” que él mismo habría sido. Balthus se mezcla inextricablemente al sujeto representado, de quien admira su integridad, independencia e intuición, y el cuadro «equivaldría a una forma compleja de envidia, complicada por la identificación, del pintor superior al amante superior»³².

²⁹ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 394.

³⁰ *Ibid.*, p. 387.

³¹ Cabanne, Pierre, *Op.Cit.*, p. 190.

³² Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 82.

Como en los retratos descritos anteriormente, Balthus manifiesta una vez más su voluntad de convertirse en el sujeto que tiene ante sus ojos, y simultáneamente, procura ser él mismo el sujeto del cuadro; no que Derain se parezca físicamente a Balthus, pues más bien, son dos físicos opuestos, sino que el retrato de Derain se parece a un autorretrato imaginario. Da la impresión de haber sido pintado mirándose en un espejo, y dicha impresión proviene en parte de la pose acentuada por la superficie lisa y brillante del panel de madera. También se subraya por la citación del estilo pictórico de Derain, ya que Balthus adopta su paleta de la época y la singular luminosidad de la escena³³.

Los marcos vacíos amontonados junto a la pared sugieren, además, que Derain está ocupado en quehaceres ajenos a su oficio. Asimismo indican, no sólo que la cuestión de la autoría se suprime, sino que hay muchas cosas que no se nos dan a ver. Fox Weber plantea que los cuadros apilados son como las ventanas ciegas en las escenas urbanas balthusianas: un secreto deliberado. Balthus insiste en hacer invisible una parte de lo visible: ante sus obras probamos el deseo de ver los rostros, las superficies y los objetos que nos son vetados a la mirada. Quizá porque la imagen balthusiana trata de alcanzar esa especularidad que atiza el deseo actoniano del espectador: «*Balthus est celui qui décide, et qui décide seul, de ce qui nous sera donné à voir et de ce qui nous sera interdit*»³⁴. Como en *La Leçon de guitare*, también aquí plasma a la perfección el parquet y capta el reflejo de los zapatos de Derain, y con gran talento, concede un poder totémico, irreal e inquietante a la figura en bata del maestro. Pero la bata es sin duda una pura invención, y funciona como un disfraz que nos conduce al decorado de un teatro, añadiendo misterio al significado del lienzo³⁵.

La modelo está pintada a grandes rasgos, pero la silla que le sirve de asiento tiene más detalle incluso que la figura principal. Este contraste entre la mujer y la silla es toda una declaración sobre el grado de realidad de lo que vemos. Fox Weber apunta a la cualidad de estrella cinematográfica de la modelo, sentada en un espacio luminoso difuso, totalmente diferente del que ocupa el hombretón del primer plano. El crítico destaca el carácter ilusorio del personaje, y su imagen onírica, cuando escribe: «La etérea neblina que la envuelve –muy similar a la recreación en el cine de las secuencias oníricas, ligeramente desenfocadas en contraste con la lumi-

³³ Aunque los cuadros de Derain y Balthus no podrían confundirse, sin embargo algunos detalles de Balthus toman inspiración del pintor más veterano. Los gestos amplios y los movimientos vivaces de las extremidades de los personajes, en las telas de 1935, se corresponden a ciertos cuadros de Derain realizados veinte años antes. Balthus retoma la manera en la que Derain coloca un tono cálido sobre el encarnado iluminado contra un fondo oscuro. La paleta del joven artista, a partir de la mitad de los años treinta, es muy parecida a la de Derain en su profundidad y austeridad, y también por el predominio de tonalidades que ambos toman prestadas de los maestros antiguos. Según Nicholas Fox Weber, es posible que Balthus adopte de Derain la determinación a escoger los colores tradicionales y las superficies densas para diferenciarse de los avatares del fauvismo, así como también del cubismo y el surrealismo que prevalecen en la época. En algunos casos, Balthus parece citar explícitamente a Derain: la pose de *Lady Abdy* sería una versión dramatizada de algunas figuras del viejo pintor; varios retratos de Balthus se afilian a la *Blonde italienne* pintada por Derain hacia 1930; también las naturalezas muertas de Balthus presentan por lo demás similitudes con las que Derain pintó anteriormente [véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 399].

³⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 397.

³⁵ Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 74.

André Derain era famoso por su apetito de placeres sensuales. Según Rewald, Balthus, consciente de ello, los exagera en su retrato. Su bata recordaría la vestimenta medieval de los santos, y los monjes de Piero della Francesca y el San Francisco de Bellini. Para la autora, esta iconografía es una alusión irónica que Balthus hace a la vida poco casta que seguía Derain.

nosidad utilizada para los episodios cotidianos– consolida la impresión que tenemos de ella como una fantasía»³⁶. Mieke Bal sugiere, por otra parte, como este desdoblamiento de la imagen en una competición entre rivales, y la complacencia en una sexualidad fantaseada por la presencia de la modelo, transforman el cuadro en algo que su etiqueta genérica podría desdibujar. Si el género híbrido que mayor fama ha dado a Balthus –por un lado las escenas que mezclan la domesticidad de la pintura de género con el retratismo, y por otro, el desnudo, que tan restrictivamente ha definido la reputación del pintor– el resultado aquí sería un género de cosecha propia, marcado por la contradicción y la tensión.

El detallado estudio que Nicholas Fox Weber destina al retrato de André Derain se concluye con la convicción que Balthus habría pintado nuevamente a su pareja favorita: la víctima y el verdugo. Si como legítimo descendiente de Courbet o Renoir, «Derain se convierte en el representante entusiasta de la feminidad, reaccionando con devoción ante el sexo opuesto», y si con cura y lentitud, «el pincel de Derain parece acariciar la tela como si el verdadero cuerpo reposara allí, para ser despertado por el toque del artista»³⁷, en el joven Balthus, al contrario, «el pincel se usa para atacar»³⁸.

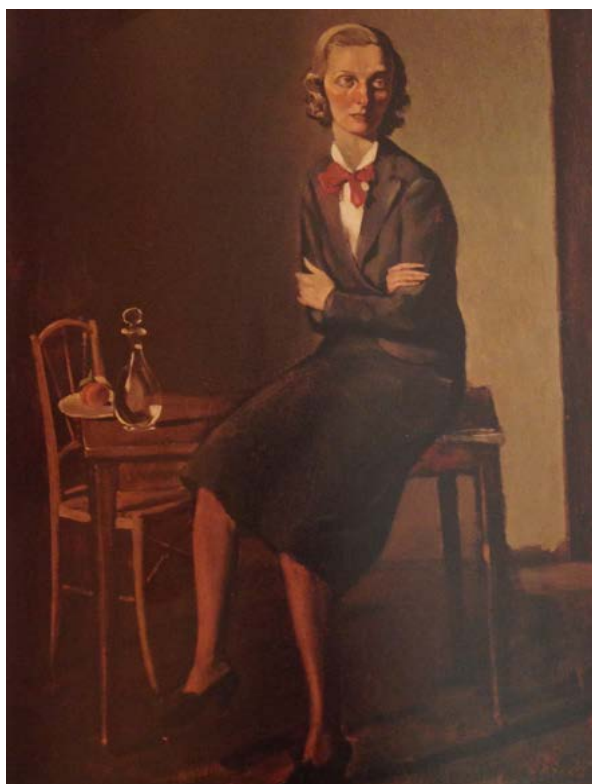


Fig.255. Balthus
Retrato de Jane Cooley
1937, óleo sobre tela

³⁶ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 395.

Para la interpretación del autor sobre este cuadro, véanse pp. 387- 410.

³⁷ Denys Sutton citado en Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 391.

Denys Sutton publicó su obra *André Derain* en 1959.

³⁸ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 392.

8.2. Visiones de egotismo o los autorretratos de Balthus

«A menudo los pintores han soñado con los espejos pues reconocen la metamorfosis de lo vidente y lo visible, que es la definición de nuestra carne y de su vocación. He aquí porque los pintores han amado frecuentemente representarse a sí mismos en tren de pintar, agregando a lo que veían entonces lo que las cosas veían de ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mismos»

– Maurice Merleau-Ponty³⁹

El gesto narcisista de autoexploración frente al espejo se convierte en un medio esencial de experimentación durante el siglo XX. De la tensión permanente entre percepción y reflexión, entre exterioridad e interioridad, realidad e idealidad, nace toda la paradoja de Narciso. Los artistas y escritores se preguntan cómo desprenderse de las formas petrificadas de lo identitario, aun conservando la permanencia de sí, y cómo inventar formas plásticas plurales, aun en la resistencia de la imagen. Ya en los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke, espejo, pintura y Narciso forman un todo. Narciso, símbolo de lo identitario, será aquí la figura de una superación en el cambio y la metamorfosis porque, como afirma Balthus, sobrevive en el otro: «Gracias a Rilke descubrí lo que él llamaba «lo diverso», que era enriquecerse profusamente con todo el universo. Los secretos más recónditos hay que buscarlos en el fondo de las cosas, en su alteridad»⁴⁰. Fue el poeta Paul Célán quien pronunciara ese «*Ich bin du, wenn ich ich bin*»⁴¹ [«Yo soy tú, cuando yo soy yo»] y es en este acto de mostrarse –en el que yo vivo en el otro, me creo en el otro y creo el otro– donde reside una nueva significación. También Artaud se preguntará qué forma inventar para representar la carne viva de un cuerpo sin petrificarla, pues el cuerpo «a la vez Uno y multiplicado de una tela a otra, va más allá de la Historia»⁴².

A Balthus siempre le gustaron las transformaciones, y la fluctuación de sus propios fantasmas le convinieron más que cualquier dependencia de la realidad. Al abordar en su obra la relación entre lo visible y lo invisible, el artista se inventa en una brecha entre narcisismo y melancolía, entre el amor a la forma y la fascinación por una disolución del sentido. El autorretrato, espacio en el que aflora el fantasma narcisista, ocupará un lugar importante en la producción pictórica de Balthus. Éste nos ofrecerá una imagen proteiforme y densa, también retrospectiva del pintor, donde la desfiguración –o el proceso de reinención de las formas que Balthus

³⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Op.Cit.*, p. 27.

⁴⁰ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 132.

⁴¹ Paul Célán citado en Rella, Franco, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Milán: Feltrinelli, 1998, p. 41.

⁴² N.A. Apuntamos a la tesina predoctoral de la autora en la que se dedica un capítulo al análisis de las nociones de identidad, el mito de Narciso y la relación entre arte y narcisismo a partir del estadio del espejo en la cultura artística de la modernidad, y en la pintura de Balthus [Véase Cornejo, Laura, “La inestabilitat moderna de la identitat. Narcís i la pintura. El mirall revelador”, en *El debat entre modernitat i tradició en A.Modigliani, G.de Chirico i Balthus*, Universitat de Girona, 2006, pp. 133-173].

Un estudio muy clarificador sobre todas estas cuestiones es Tagliapietra, Andrea, *La metafora dello specchio*, Turín: Bollati Boringhieri, 2008.

práctica en su pintura— convive con la identificación narcisista; la invención de figuras múltiples, provisionales y fluctuantes compone, en los autorretratos balthusianos, no una identidad, sino identidades. Balthus adoptará —con una organización sorprendente— una sucesión de identidades ocultas, vistiendo a su vez los hábitos del monarca, el artista, el hombre atractivo y el amante maldito, como si fuera un hábil actor. La acumulación de máscaras, sobre todo hasta finales de los años cuarenta, es asombrosa, y juntas conforman una parte importante de su imagen artística, social e íntima, restituyéndonos, en lo que él decide desvelar, la complejidad, la alteridad y las ambigüedades de su personalidad⁴³.

El artista al que Rilke dedicara su poesía «*Narcisse*» se autorrepresenta, según la mayoría de críticos de su obra, en casi todos sus cuadros. Los gatos tunantes, las niñas ensimismadas, los personajes diabólicos y las personalidades altivas y graciosas serían otras tantas encarnaciones del mismo artista: «Balthus se representa también en un fuego crepitante o en un cuchillo afilado; estos objetos inanimados son una parte de su psique. Y lo que principalmente representa al artista en su pintura, son las niñas»⁴⁴. Nicholas Fox Weber argumenta que estas preadolescentes serían una metamorfosis de su creador⁴⁵, aunque Balthus también estaría presente en la obra como espectador invisible: «Balthus emerge como un ser cuyos ojos nos son ofrecidos para mirar estas composiciones únicas, sin los cuales no podríamos de alguna manera considerarlas»⁴⁶; por lo tanto, cada imagen, así como la visión que la anima, fluye directamente de su propia psique. Como artífice visionario de todas las imágenes que realizaba, Balthus continuaba siendo un niño, y de ahí su interés por la infancia. Para Mieke Bal, todas sus criaturas son autorretratos en la misma medida que retratos de su deseo —los cuerpos pintados por Balthus no serían otra cosa que su mismo cuerpo— y no meramente un deseo de poseer, sino el deseo de ser (como) los niños que tanto admira: «En cada preadolescente que Balthus representa, hay tanto narcisismo como celebración de la belleza a punto de florecer. En los dibujos infantiles de *Mitsou*, el artista no era únicamente el niño que experimentaba el amor y la pérdida; era también el gato»⁴⁷.

Durante su primera exposición en la galería Pierre, a más de un visitante seguramente no se le escapó que el pintor se immortaliza en los rasgos de la profesora de *La Leçon de guitare*, se encarna en Heathcliff para *La Toilette de Cathy*, o disimulado en el ataque de tormentos que se autoinflinge, juega en *La Rue* el papel del niño en brazos de su cuidadora. De igual modo, Antoinette de Watteville aparece en varias ocasiones y bajo diferentes máscaras: Antoinette es decente en su pequeño retrato *Jeune fille en costume d'amazone*, es la duende con los bucles dorados en *La Rue*, y está presente toda desnuda en *La Toilette de Cathy*, como encarnación

⁴³ Véase Clair, Jean, *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895/1995* [catálogo de la exposición], Venecia, Palazzo Grassi, 1995. Este catálogo pertenece a una importante exposición comisariada por Jean Clair sobre el tema del cuerpo, el rostro y la máscara en la pintura del siglo XX, celebrada durante la 46^a Bienal de Arte de Venecia.

⁴⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 216.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 217.

Fox Weber relaciona este proceso de metamorfosis con la biografía de Balthus. Estas niñas tienen la misma edad que Balthus en el momento en que su existencia fue sin duda tumultuosa; aún admirando mucho a Rilke, el artista habría sufrido por la relación compleja del poeta con su madre Baladine, situación que lo apartó de su madre. Según el autor, las dificultades económicas que marcaron su juventud, impidieron a Balthus de disfrutar de la serenidad necesaria para alcanzar una plena adolescencia. En cuanto a los otros tipos femeninos que Balthus pinta —las “víctimas” y las soñadoras más adultas— aparentemente inmersas en sus emociones, serían para Weber trasposiciones de su propia madre, o imágenes de Baladine a quien Balthus se parecía e identificaba.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 141.

de Cathy o el sueño de un Heathcliff/Balthus desesperado. El historiador Jean Starobinski señala que este tipo de autorrepresentación, de autoexhibición bajo una máscara, invoca un estado de poder superior, que influye en el espectador seduciéndolo, aunque sin ser alcanzado por la mirada del público. En las ilustraciones de *Cumbres borrascosas*, el retrato encriptado de Balthus se caracteriza, según la historiadora Camille Viéville, por la asociación de una apropiación de tipo subjetivo y un autorretrato⁴⁸. Practicado con frecuencia por los artistas del Renacimiento, este tipo de autorretrato permite, por un lado, mostrar el propio rostro, y por el otro, atribuirse cualidades admiradas pero no necesariamente poseídas. Balthus, dotando al personaje de Heathcliff con sus propios rasgos, tanto en los dibujos como en *La Toilette de Cathy*, se inventa una mitología personal paralela a la de *Le Roi des chats*; interrelaciona el trágico destino de Cathy y Heathcliff con su propia historia privada, debido a las dificultades para seducir a Antoinette de Watteville y ser aceptado por su familia. Balthus concibe sus rostros como retratos de Antoinette y de él mismo, mezclando intensamente la ficción con la realidad; esforzándose por representar la fiereza de los personajes en su relación con el mundo, también nos suministra la imagen de un Heathcliff enamorado, cruel e infeliz, en una proyección novelada de sí mismo. De hecho, sus dos trabajos de ilustración más destacados, *Mitsou* y *Cumbres borrascosas*, contienen una parte fundamental de autorretrato.

Simultáneamente, Balthus pinta *La Toilette de Cathy*, libremente inspirado a un pasaje del libro. La superposición de la ilustración a la pintura se opera por el pasaje de una escena descriptiva (Heathcliff reprochando a Cathy), a la expresión de una visión (Heathcliff, siniestro y saturnino soñando con su amada). La desnudez de Cathy, la representación de Heathcliff bajo forma de autorretrato, y el préstamo a la joven de los rasgos de Antoinette, aseguran el acceso al símbolo. En este sentido, Balthus conserva la parte fundamental de autobiografía presente en las ilustraciones, aunque lo íntimo toma un giro menos literal por la figuración del soñador (Balthus-Heathcliff) y la representación de su sueño (el recuerdo de la inalcanzable Antoinette Cathy), con lo que Balthus eleva así sus asuntos personales al rango de la alegoría. El recurso a un retrato encriptado para los personajes de Cathy y Heathcliff permite a Balthus de proceder al desvío subjetivo del romance de Brönte, aportándole una dimensión privada, visceral y amorosa.

El primer autorretrato pictórico de Balthus verdaderamente independiente es *Le Roi des chats* [El Rey de los gatos, 1935]. Hasta la fecha, Balthus había atravesado un período difícil –como manifiestan sus cartas– donde se alternan fases de entusiasmo y desesperación, problemas económicos e inseguridad sobre su futuro, y su relación amorosa con Antoinette. A mediados de 1935, el ritmo de su vida parece placarse; recibe varios encargos para pintar retratos que le garantizan su manutención, realiza los decorados y vestuario para *Les Cenci* de Artaud, y la revista *Minotaure* publica ocho de sus ilustraciones para *Cumbres borrascosas*. La conquista de su lucha se proyecta perfectamente en la imagen que Balthus quiere dar de sí mismo en esta tela: la silueta de dandi que se exhibe en una habitación vacía es la de un hombre orgulloso, seguro de sí mismo, que reivindica su perfecto derecho de existir. Consumido por un tumulto interior y por la experiencia del mundo que lleva consigo, Balthus, lejos del joven contrariado que aparece en *La Toilette de Cathy*, es aquí «tan altivo como Delacroix»⁴⁹.

⁴⁸ Véase Viéville, Camille, “Visions d'égotisme. L'autoportrait chez Balthus”, en *Balthus: 100è anniversaire* [catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 31-36.

⁴⁹ Declaración de Baladine Klossowska, citada en Monnier, Virginie, “Le Roi des chats”, ficha nº 49, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 244.

Su único compañero es el gato, animal enigmático e inquietante, libre en sus travesuras como de los sentimientos, y tras *Mitsou*, es la primera aparición del emblemático felino con el que Balthus se identifica. A pesar de sus reducidas dimensiones, esta obra es de una gran monumentalidad. El artista aplica el tratamiento de un sujeto menor –o que depende de su sola temática personal– por el rodeo de un género noble que sigue los cánones clásicos de la pintura. Con una mano apoyada en el costado y la otra cerrada, tensa sobre el dobladillo de la chaqueta, Balthus nos mira fijamente; este rostro afirma la soberbia, pero también deja entrever una lucha. Ante el taburete, en el que se apoya un largo látigo de domador –que expresa una idea de dominación– Balthus coloca una tela del aspecto mármóreo, incisa como una antigua estela. La inscripción en inglés «A portrait of H. M. The King of Cats painted by himself MCMXXXV» revela que es el retrato de un rey-pintor, a la cabeza de un reinado felino, oscilando entre la referencia a un mundo imaginario y a un retrato de realeza.



Fig.256. Balthus
El rey de los gatos, 1935, óleo sobre tela



Fig.257. Balthus y su gato en Beatenberg, 1923, fotografía

Balthus acentúa el aspecto felino de sus propios rasgos para que de ambas figuras emane la misma seguridad altiva, impenetrabilidad y obstinación. En torno al gato, Balthus creará una verdadera mitología sobre todo en el ámbito del autorretrato. Sabemos que desde *Mitsou*, el artista se asocia a él, y que desde 1935 empieza a firmar las cartas a Antoinette como «The King of Cats». Si el niño Balthus se angustiaba por su incapacidad de controlar al gato en *Mitsou*, el joven artista de *Le Roi des chats* se pega a él con alevosía. Yves Bonnefoy afirma que, en realidad, Balthus/rey y el gato están unidos en una única existencia. Si el rey parece estar de pie mirándose ante un espejo, en seguida nos damos cuenta que, a través del espejo, es la mirada del gato lo que él mira, en el momento quizás más íntimo de la conciencia de sí. Mientras la figura de Balthus está representada de forma analítica, el gato es de una forma y una sustancia inciertas, y opone al rey, que es claridad y concepto, la opacidad de la materia. Atribuyéndose un nuevo nombre, Balthus se otorga no sólo un nuevo rostro, sino también un

nuevo destino, un nuevo rango social, una nueva patria. Asistimos también a un fenómeno de *metempsicosis* –o transmigración del alma– tan tratado por Pierre Klossowski especialmente en la novela *Le Baphomet*⁵⁰. Las cabezas desproporcionadas de Balthus y del gato dramatizan la escena; el rostro del pintor y la faz del gato se agrandan como máscaras, y la luz que ilumina ciertas zonas y deja otras en la oscuridad hace que el retrato parezca un acto teatral.

Esta mitología podía quedarse en algo anecdótico si Balthus no la hubiera encarnada en pintura: «El rey, no es verdaderamente el rey, es decir, el monarca, más que en sus imágenes»⁵¹. La especialista Camille Viéville identifica la fuente iconográfica del cuadro *Le Roi des chats* en las representaciones de hombres poderosos que aparecen de pie, acompañados de animales salvajes aunque sumisos a sus amos, procedentes del Renacimiento. Con la intención de fortificar la autoridad de un personaje importante, el animal salvaje es un atributo viril de poder social, nobleza y respeto. En *Le Roi des chats*, el tono agresivo se olvida en beneficio de una atmósfera dandi, a la que el gato sonriendo (como el gato Cheshire de Lewis Carroll), aporta un tono canalla. Sin embargo, el felino –que recuerda un gato doméstico pero con el aspecto salvaje– parece que haya sido dominado gracias al látigo, y no sin masoquismo –apunta Viéville– conserva hacia su soberano un sentimiento de reconocimiento y afecto. Balthus ya no es alguien que mostrará sus lágrimas o a quien se le escapará un animal. El niño triste de *Mitsou* es hoy un déspota que ha encontrado el medio ideal para tomar el control. Él mismo se ha convertido en un gato, en una esfinge, y en alguien que hace lo que quiere. Él es el rey de su especie: el maestro y no más la víctima de la criatura a cuatro patas que ronronea en su pierna⁵².



Fig.258. Salvator Rosa
Autorretrato
1645, óleo sobre tela



Fig.259. James Abbott McNeill Whistler
Conde Robert de Montesquiou-Fezensac
1891, óleo sobre tela



Fig.260. John Singer Sargent
Walford Graham Robertson
1894, óleo sobre tela

⁵⁰ Klossowski, Pierre, *El baphomet*, Madrid: Las Cuarenta, 2008.

⁵¹ Marin, Louis, *Le Portrait du roi*, París: Les Editions de Minuit, 1981, p. 12.

⁵² Viéville, Camille, *Balthus et le portrait*, *Op.Cit.*, p. 150.

En la elaboración estética de *Roi des chats* también interviene un modelo de origen británico, el *swagger portrait*⁵³, que se caracteriza por la puesta en escena –imbuida de ostentación, lujo, elegancia, prestancia y superioridad social– de un modelo teatralizado. John Singer Sargent realizó varios *swagger portraits* con los que el autorretrato de Balthus presenta interesantes similitudes. Se cierne también sobre el cuadro el espíritu del conde de Montesquiou de James Whistler, verdadero arquetipo del retrato de finales del siglo XIX. Asimismo, Balthus se representa inactivo –como buen dandi– cuya única preocupación es la de revelar al mundo su independencia y superioridad. Su rostro, desafiante y de una expresión como de enfado, evoca otro autorretrato célebre, el del extravagante artista italiano Salvator Rosa (1645). Si para Baudelaire, la religión del arte es aristocrática, también Balthus se incluye en ese dandismo que cultiva el arte de desagradar, al que pertenecían Barbery d’Aureville, Paul Válerly, Rainer Maria Rilke y Pierre Jean Jouve. Ir a contracorriente de las modas de su época les pareció a todos ellos una garantía de su independencia, y es aquí donde reside una modernidad a la que Balthus desea afiliarse⁵⁴. Baudelaire consideraba que el verdadero artista, lo era por su condición de doble, es decir, no debía ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza; de aquí la secreta violencia del dandismo, o ese culto al yo convertido en ritual, que no es sino la versión elegante y pública de la melancolía finisecular.

A través del autorretrato *Le Roi des chats*, Balthus no podía expresar mejor su voluntad de tomar distancia, hecho que confirman las palabras en inglés de la estela, y que ratifica el gran poeta Yves Bonnefoy en su ensayo sobre Balthus: «Lengua extranjera que revela una soledad, lengua segunda como deseo de librarse de sí mismo...La elección de la lengua inglesa también puede interpretarse como el signo de una adhesión a la religión del dandismo, en su aspecto baudelairiano, que define el mismo estilo de la obra –ascética, despojada de sensibilidad y próxima al gusto del romanticismo francés»⁵⁵. Para Bonnefoy, este autorretrato es un ejemplo del compromiso de Balthus con el arte, en la forma de un rechazo sobre todo moral hacia la existencia sensible. El dominio de las reacciones instintivas o afectivas se convertiría en el fin perseguido, pues un anhelo de «insensibilidad vengativa» tienta de tener bajo control el espacio de la imagen, aunque no sin que en ésta se revele una nueva ambigüedad, dado que el interés de Balthus por la realidad objetiva no es otro que un estado camuflado de su relación consigo mismo.

«Pintar es salir de tí mismo, olvidarte, preferir el anonimato y correr el riesgo, a veces, de no estar de acuerdo con tu siglo y con los tuyos. Es preciso evitar las modas, atenerse por encima de todo a lo que crees bueno para tí, e incluso cultivar lo que siempre he llamado, como los dandis del siglo XIX, «el gusto aristocrático de no gustar». Conocer el placer exquisito de la diferencia que, de todos modos, te impone tareas muy insólitas, asombrosas. El pintor, como yo lo entiendo, está al margen de las modas»⁵⁶.

⁵³ El *swagger portrait* es una expresión difícil de traducir al español; *swagger* significa a la vez arrogante, presumido, fanfarrón y pavonearse.

⁵⁴ Kopp, Robert, “Mantener à jamais ce qui disparaît déjà. Sur Balthus et Rilke”, en *Balthus: 100è anniversaire* [catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, p. 42.

⁵⁵ Bonnefoy, Yves, “L’invenzione di Balthus”, en *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull’arte del Novecento*, Florencia: Le Lettere, 2000, p. 88.

⁵⁶ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 237.

La idealización será la característica principal de un grupo de autorretratos de ambición más modesta que en *Le Rois des chats* y los retratos de Balthus como pintor. Esta idealización se cristaliza sobre todo en la belleza física, pues «los tormentos interiores, las dificultades psíquicas e incluso la imagen social, manifiestos en los demás autorretratos, aquí desaparecen»⁵⁷. Desde finales de los años veinte, Balthus toma esta dirección en un vigoroso dibujo a lápiz de 1928. Al comparar este autorretrato con un estudio más verista de la cabeza del artista, fechado en 1933, observamos con facilidad la dimensión idealizada del primer dibujo; en el segundo, Balthus respeta la fisionomía, con su nariz aguileña y sus labios finos.



Fig.261. Balthus
Autorretrato, 1928-1929
lápiz sobre papel



Fig.262. Balthus
Autorretrato, 1933-1935
tinta sobre papel

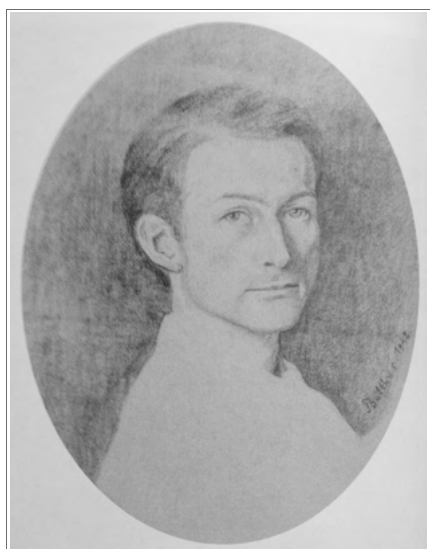


Fig.263. Balthus
Autorretrato, 1942
carboncillo

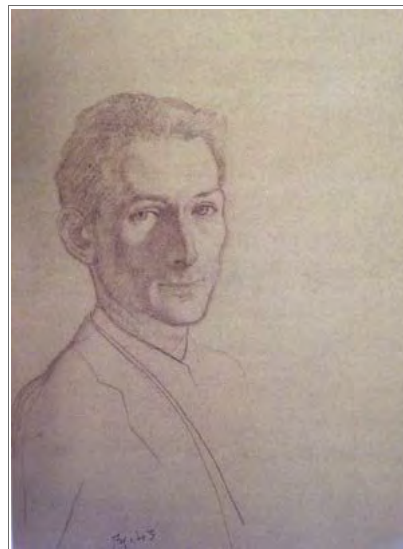


Fig.264. Balthus
Autorretrato, 1943
carboncillo

⁵⁷ Viéville, Camille, “Visions d'égotisme. L'autoportrait chez Balthus”, *Op.Cit.*, p. 35.

Durante los años cuarenta, Balthus retoma dicha idealización, optando por un recurso historicista más complejo cuando recurre al retrato oval de clara referencia a Ingres. Este formato, heredero de las artes decorativas y del grabado, conoció su gloria en la Francia de finales del siglo XVIII. El marco oval dota al autorretrato de 1942 de un aire secular, pues enfatizando la cabeza del pintor, contribuye a resaltar sus facciones serias, sus mejillas excavadas y unos rasgos equilibrados. En el autorretrato de 1947, en cambio, Balthus pasa de la idealización a la citación estilística. A la manera de Ingres, el rostro está dibujado con gran atención y delicadeza, se trabajan sutilmente las sombras, y el busto y el vestido están hechos al trazo. Entre finales de 1910 e inicios de 1920, el retrato “a la Ingres” era el modelo a seguir para el retrato gráfico en Francia, y tras el rastro de Picasso, muchos artistas lo aplicaron; todavía, el escenario artístico de 1940 era muy distinto, y el interés por Ingres había decaído. En dicho contexto Balthus, optando por este tipo de autorretrato idealizado, se convierte en su heredero.

L'Autoportrait [Autorretrato] pintado en 1940, presenta otro cariz respecto a *Le Roi des chats*, al revelar la concepción balthusiana sobre el autorretrato de artista en su componente reflexiva hacia la pintura y el pintor. Balthus aparece sentado en una silla aunque no está visiblemente en el acto de pintar, sino que principalmente mira su propia imagen reflejada en el espejo. La boca apretada ya no denota contrariedad, como sucede al ponerla en contacto con la figura de Heath en *La Toilette de Cathy*. En el entrecejo se aprecia ese profundo surco de preocupación, aunque no hay nada en este bonito rostro que delate ninguno de los talentos balthusianos de deseo, ansia, ingenio o ambición. Su elegancia recuerda al *Autorretrato pintando* (1879) de Édouard Manet, como pintor «gentleman»⁵⁸: la figura del dandi absorbe indudablemente esta obra y mantiene el cuadro bajo el umbral del orgullo y la motivación.



Fig.265. Balthus
Autorretrato
1940, óleo sobre tela



Fig.266. Edouard Manet
Autorretrato pintando
1879, óleo sobre tela

⁵⁸ Para el concepto de «gentleman painter» véase Galligan, Gregory, “The Self Pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of Realist Painting”, en *The Art Bulletin* (Nueva York), LXXX/1, marzo de 1998, p. 139.

En la mano derecha Balthus tiene un pañuelo, y en su mano izquierda, como suspendido, un pincel. El pañuelo es más que una muestra de virtuosismo en la plasmación de la carne, los músculos y la piel en conjunción con una tela arrugada. Es también un atributo relativamente raro; asimismo, es el complemento imprescindible del pincel, porque permite eliminar la pintura, y «diríase que intensifica la fe en el arte, expresada tanto en el propio sujeto como en su empeño por alcanzar la perfección artística»⁵⁹. Sabemos que Balthus es esencialmente un pintor de la lentitud; existen numerosas anécdotas relativas a su propensión por destrozarse una composición tras semanas de trabajo en ella. Según Viéville, en este cuadro «Balthus sostiene, en una realización simbólica, el instrumento de la aparición y el de la desaparición»⁶⁰. En sus autorretratos, Balthus se esforzará por representar el oficio, tan pronto a través de lo efímero y lo inalcanzable –por el vértigo espectral que provoca la perpetua y vacilante duda entre el lienzo y el espejo– tan pronto por la instauración de una perennidad de la imagen gracias a la pintura –a la vez como médium y como objeto– en lo que tiene de durable y secular. Al pintarse pintando, Balthus parece convertir el fondo de la tela en un lienzo donde no hay figuras sino fondo, sólo fondo, como en el sueño de Pollock⁶¹.

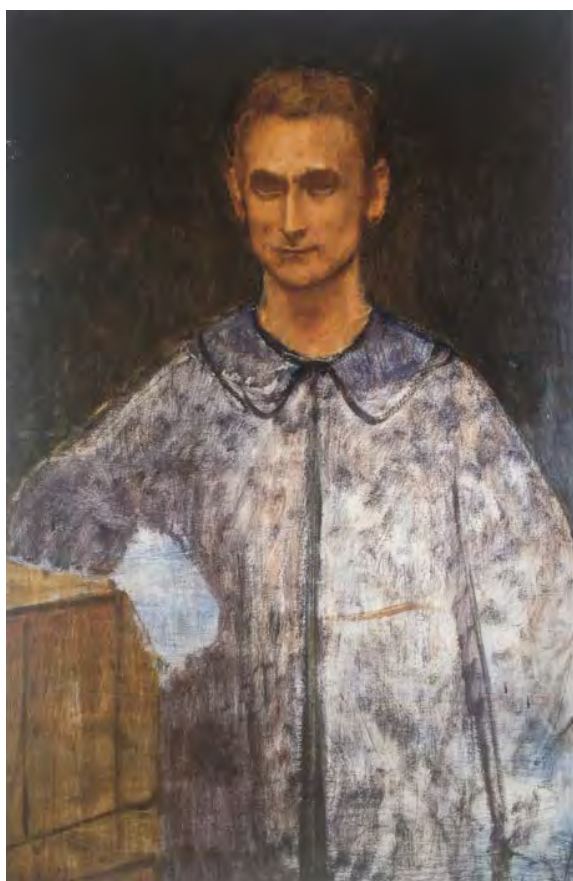


Fig.267. Balthus
Autorretrato
1949, óleo sobre tela



Fig.268. Irving Penn
Balthus
1948, fotografía

⁵⁹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 125.

⁶⁰ Viéville, Camille, “Visions d’égotisme. L’autoportrait chez Balthus”, *Op.Cit.*, p. 34.

⁶¹ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 173.

En 1949, Balthus realiza el que fuera su último *Autorretrato*. De nuevo, una figura enigmática se coloca ante el espectador, y es el mismo pintor quien la encarna; al verla, hay varias cosas que nos chocan. Su rostro está definido con pocos trazos, y con rasgos puntiagudos: la nariz imponente, las cejas arqueadas, los ojos escondidos por la rápidas pinceladas, que desvelan la esquivez al representar su propia imagen. El autorretrato es sí constituye una representación ascética, en la que Balthus se exhibe con un rictus felino en los labios; envejeciendo, el artista continúa aliando su imagen a la del gato. El colorido también es singular: la bata azul, típica del pintor, está cubierta casi íntegramente de blanco, la mano informe es un simple borrón blanco, y tanto la bata como la mano presentan multitud de arañazos. Asimismo, sorprende la superficie: la cómoda en la que se apoya el pintor es visible a través de su cuerpo. Y también sorprenden los ojos: Balthus tiene los ojos vacíos, ciegos o cerrados, como en los retratos de Modigliani.

Esta figura es sin duda muy distinta del pintor altanero, aunque atormentado, del autorretrato de 1940. Allí era una criatura “viva” y aquí es una imagen plana, que se ha como evaporado. Como deja entrever el autorretrato de 1940, y también por numerosos testigos y fotografías, el Balthus adulto era excepcionalmente apuesto; al Balthus artista Rilke le decía, desde una edad temprana, que era un genio; y sus cuadros se pueden equiparar a los de los pintores más consagrados de la tradición clásica de Occidente. Con todo, no resulta aventurado suponer que Balthus tenía una elevada opinión de sí mismo. Entre sus amigos, hubo dos personajes ilustres que se parecían físicamente a él: si comparamos, por ejemplo, el *Portrait d'Antonin Artaud* [Retrato de Antonin Artaud, 1935] con el *Autorretrato* de Balthus de 1943, u observamos el *Portrait d'Alberto Giacometti* [Retrato de Alberto Giacometti, ca. 1950] y lo comparamos con el *Autorretrato* de 1933, podemos sugerir que tanto Balthus como el sentido de su propia valía no podían estar muy lejos cuando pintaba.



Fig. 269. Balthus camina hacia su estudio Grand Chalet de Rossinière, años noventa

Pero su egolatría y la ambición de pintar para la eternidad parecen contradecirse con las metamorfosis de su propia imagen en las escenas que representaba, como si el mismo nombre de Balthus fuera una especie de pseudónimo, y su identidad sólo se mostrara a partir de máscaras soberbias. Esta afirmación de presencia y ausencia, que notamos en el *Autorretrato* de 1949, es equiparable a sus autorretratos de espaldas, cuando el pintor decide figurar en las escenas, y que Klossowski describió como los «*tableaux vivants*» de Balthus: el hombre que se aleja en *La montaña*, el hombre que atiza el fuego de espaldas en *Los días felices*, o ese *flâneur* de *Le Passage*... Parece como si Balthus deseara ser únicamente una cosa dentro de su pintura, y al exhibirse en marcha pero alejándose, desdibujado por la distancia y ausentándose del grupo de personajes, quizás simbolizaría la figura alegórica del Errante, o aquél que no se detiene ante ninguna compañía.

8.3. *Los días felices: la metáfora del espejo o la imagen interior*

«El espejo, que como es sabido, representa tanto la vanidad como la más alta elevación, es uno de los asuntos principales de mi pintura. Para mí, como podría decir Platón, representa también una idea del alma, un eco de sus variaciones más profundas»

– Balthus⁶²

El espejo tiene un rol privilegiado entre las obras maestras de la pintura, y Balthus se hace heredero de una larga tradición de artistas que, fascinados por el misterio de su superficie, se cuestionan sobre las posibilidades estéticas del espejo, o un dispositivo que evoca nociones esenciales como la identidad y el carácter real e ilusorio de las imágenes⁶³. Su proliferación en el arte se debe seguramente a que el espejo es un instrumento doble, que revela y señala la identidad de las imágenes: «*speculum*» significa “especular” sobre el sentido de la realidad, y también «*specio*» (“mirar”), que junto al sufijo instrumental «*culum*», significa “instrumento de la mirada”. En su pintura, Balthus utilizará ampliamente el espejo como figura y símbolo; como forma de un objeto de especulación sobre las imágenes (y operador de ambigüedad por su doble orientación hacia lo objetivo y lo subjetivo, hacia lo exterior e interior); como símbolo de meditación pictórica (capaz de revelar el intrincado de la producción de la imagen, de la representación y la ilusión); y como método de apropiación del espacio pictórico. A través del motivo que, con más frecuencia, atraviesa la obra balthusiana –la representación del bino-
mio niña/espejo– Balthus, como hiciera Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*, penetra en la infancia, en su fantasía y rebelión, solicitando una suspensión de lo real. La representación de la muchacha ante el espejo inscribe a Balthus en una larga tradición del arte que inicia con la *Gran prostituta* de Babilonia (siglo XIV), contemplándose ante el espejo; un motivo que muy pronto se convierte en profano, y que de Giovanni Bellini a Gustave Courbet, de Ingres a Manet, obsesiona la imaginación de los pintores, que ven en él «una exaltación del misterio de la carne, gloriosa y melancólica porque se sabe vulnerable –y al mismo tiempo– la imagen misma del arte, o el reflejo efímero del mundo inalterable y puro de la belleza»⁶⁴.

Sin embargo, el espejo balthusiano pone en juego mucho más, y algo distinto a un simple gesto de coquetería. Más bien hace referencia a toda una moral, y a una estética que deriva de la modernidad cuando el espejo se cargará de significados alusivos en relación a la feminidad. El espejo como un instrumento de autoconocimiento y pasaje a una búsqueda interior, y a la vez, metáfora de lo ilusorio y fuente de turbamientos violentos, muchas veces de carácter erótico⁶⁵. La ceremonia del espejo –apunta Jean Clair– «a veces es purificante y a veces diabólica; puede ser un maleficio o un encantamiento»⁶⁶.

⁶² Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 182.

⁶³ Véase Nourissier, François, *A travers le miroir: de Bonnard a Buren* [catálogo de la exposición], Museo de Bellas Artes de Rouen, 2000.

Este interesante catálogo presenta nueve ensayos sobre la relación del espejo con la pintura y su influencia en otras disciplinas artísticas del siglo XX.

⁶⁴ Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999, p. 49.

⁶⁵ Véase Bussagli, Marco, *Arte e Erotismo*, Milán: Electa, 2001, p. 191.

⁶⁶ Clair, Jean, *Op.Cit.*, p. 49.



Fig.270. J. de Bandol y N. Bataille
La gran prostituta sobre las aguas
1375-1381, tapiz



Fig.271. Giovanni Bellini
Mujer joven en su tocador
1515, óleo sobre tela



Fig.272. Gustave Courbet
Mujer frente al espejo
1860, óleo sobre tela

Atributo de Venus, símbolo de la vanidad e instrumento oracular, el espejo puede inducir a la contemplación de la belleza o conducir a la manifestación furtiva de lo deforme y lo inquietante. Si las niñas de Balthus usan tanto el espejo no es para contemplarse —«lo cual indicaría frivolidad y ellas no son Lolitas desvergonzadas»— sino para «ahondar al máximo en lo más profundo de su ser»⁶⁷. Ellas contemplan su reflejo ante un espejo porque el Ser en Balthus está lleno de incertezas respecto a su verdadera identidad; no ha alcanzado aún el estadio de su realización ni ha dado el paso hacia la edad adulta, sino que fluctua en la metamorfosis. Las muchachas del pintor representan el tránsito —el “estado del espejo”— entre la pérdida de la inocencia infantil y la inconsciencia de sus potencialidades, y lo viven a la vez como un pasaje violento —a través de contorsiones y juegos de azar— e indiferenciado —buscándose en los libros y espejos, o aislándose en el sueño. Desde *Alice dans le miroir*, Balthus representará ese estado de indistinción sexual y social en el que las niñas no indagan el tiempo futuro sino que se miran en busca de su identidad. Están en el estadio de la metamorfosis y se autointerrogan, explorando con curiosidad lo que sucede en el espejo. Es este pasaje de lo virtual a la madurez que Balthus espía al concebir un espejo, nunca como simple objeto sino como “necesidad interior”, y como instrumento que ayuda las niñas a realizar el “viaje interior”. Además, el espejo le aporta múltiples niveles de comprensión, pues es la línea de fuga que desdobra la historia, aunque su reflejo, en Balthus, no anula ni deforma la realidad, sino que la confirma: «El espejo se coloca en la superficie del cuadro como un ojo aún más puro»⁶⁸.

«Se han practicado muchas técnicas para ofuscar el enigma del cuerpo, para hacer opaca su evidencia, pero es posible que exista un momento en que el cuerpo se revela más directamente que en la imagen reflejada. Es el momento de la comparación del cuerpo y el espacio externo, cuando ambos, cuerpo y espacio, no han sido todavía dominados por las fuerzas simplificadoras de la costumbre, momento que pertenece primordialmente a la experiencia infantil...instante de extrañamiento absoluto»⁶⁹.

⁶⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 182.

⁶⁸ Clair, Jean, *Op.Cit.*, p. 53.

⁶⁹ Rella, Franco, *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 95-98.

En septiembre de 1945, Balthus, Antoinette y sus dos hijos se instalan en Ginebra, en la Villa Diodati⁷⁰, donde Balthus terminará el cuadro más significativo de esta época, *Les Beaux Jours* [Los días felices, 1944-1946]. También en Villa Diodati, Balthus dibuja un retrato de Balzac para la portada de una edición especial de *Les Marana: Vengeance d'artiste*, publicado por Albert Skira. En la primavera de 1946, el pintor colabora con este editor y con el embajador francés en Suiza, Henri Hoppenot, para organizar una colectiva titulada «École de Paris» en la Kunsthalle de Berna. Se conserva una carta de Balthus dirigida al conservador del museo, donde le cuenta su intención de mostrar obras de «los grandes precursores» –Cézanne, Seurat, Manet, Renoir y Van Gogh– y también un grupo importante de pinturas recientes de Bonnard, Braque, Picasso y Matisse, y de algún artista contemporáneo⁷¹. En esta exposición se incluyó *Les Beaux Jours*, siendo la primera vez que un cuadro de Balthus se exhibía en una institución museística. Además, Pierre Jean Jouve dedicó a *Les Beaux Jours* un texto del mismo título:

«Comme ce sont les beaux jours, la brume bleue revient partout au rêve originel, quand tout grâce baignait l'univers en innocence. Un peintre, à la touche énergique et profonde, a posé ces groupes de chênes, ces ifs solitaires, ces marronniers en grappes, ces platanes au tourment viril, dans le dernier des beaux jours, et les conserve par des vastes lignes, des lisières attendries; le soleil fin caresse les seins de l'espace multiplié, où même la ville définitivement dérobée ne pourrait sembler méchante; toute la chose de cette minute est marquée de l'éternité. Et à l'intérieur d'une chambre de même peinture, une fille fait allumer le premier feu, sa jambe ouvrant hardiment sa robe»⁷².



Fig.273. Balthus, *Los días felices*, 1944-1946, óleo sobre tela



Fig.274. Balthus
Estudio para Los días felices, 1944
óleo sobre papel aplicado a la tela

⁷⁰ En 1816, Lord Byron reside en la Villa Diodati pues se encontraba cerca de la casa de campo de Mary y Percy Shelley; junto a sus vecinos y John Polidori, Lord Byron concibe en la casa las ideas para las novelas *Frankenstein* y *El vampiro*.

⁷¹ Esta carta de Balthus escrita desde villa Diodati, fechada el 6 de octubre de 1945, se conserva en los archivos del Kunsthalle de Berna.

⁷² Jouve, Pierre Jean, “Les Beaux Jours”, en *Proses*, París: Mercure de France, 1960.

En la imagen vemos a una bella adolescente mirándose al espejo, mientras un hombre aviva el fuego en la chimenea; todo el cuadro revela ambigüedad y misterio. Odile Bugnon, la modelo de catorce años, aparece torpe cogiendo el espejo con la izquierda, y por su postura, impone al cuadro una tensión erótica y dramática. El impacto de esta obra proviene principalmente de su tonalidad y el logro de su ilusionismo. En *Les Beaux Jours* la luminosidad se origina en el interior de las llamas que arden en la chimenea. Nicholas Fox Weber las compara con las del cuadro de Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1629-1630), pues también la maestría de Balthus consigue representar la misteriosa sustancia del fuego en una pintura, del modo que tan bien definió Antonin Artaud: «Hay algo de espantosamente energético y perturbador en la manera que el pintor representa ese fuego, como un elemento aún activo y móvil en una expresión inmovilizada. Poco importa cómo ha alcanzado ese efecto, es real. De cualquier modo ese fuego, del que se desprende innegablemente una impresión de inteligencia y maldad, sirve, por su misma violencia, de contrapeso en el espíritu a la pesada estabilidad material del resto del cuadro»⁷³.



Fig.275. Diego Velázquez
Venus del espejo, 1647-1651, óleo sobre lienzo



Fig.276. Diego Velázquez
La fragua de Vulcano, 1629, óleo sobre lienzo

Junto al espejo, son las llamas de este cuadro las que han suscitado más comentarios críticos e interpretativos en busca de significados, pues este lienzo abunda en rupturas y tensiones. Nicholas Fox Weber es quien le ha dedicado más imaginación, identificando en las llamas una evocación de la sexualidad de la muchacha, y en el hombre que aviva el fuego –un posible autorretrato de Balthus como Heathcliff– la incorporación, con su gesto y con las pinzas fálicas, del acto que él desearía hacer realidad. Mirándose al espejo, ella sería Narciso, lo que la transforma en una especie de retrato femenino de Balthus, a quien Rilke le dedicó su poesía *Narcisse*. Heathcliff/Balthus encarnaría la masculinidad, en contraste con la feminidad de esta diosa moderna con la falda levantada. Sólo se nos enseña la espalda del hombre, hecho que añade más misterio a la escena evitando lo anecdótico. No podemos ver su rostro, pero su torso desnudo –hipótesis cuestionada por Mieke Bal, que lo considera vestido de naranja– y su pose activa sugieren gran virilidad: «*Il semble également terriblement désireux de ce qu'il ne peut obtenir. On image chacun de ces personnages dans un univers sexuel privé: aussi conscients de soi que de l'autre, plus évahis par l'attente que par la satisfaction*»⁷⁴. Las pinzas para el fuego parecen un instrumento de tortura, y la esfinge y los morillos reenvían a secretos y

⁷³ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001, p. 39.

⁷⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 493.

simbolismos: «La alusión no es sólo sexual, el fuego también puede representar la guerra»⁷⁵. En una sociedad como la nuestra, que aprecia la publicidad de Calvin Klein, *Les Beaux Jours* ejerce una seducción comparable porque es a la vez una imagen intensamente masculina y femenina. El erotismo de la obra es más sugerido que explícito, y por ello atrapa nuestra mirada: «Lo que domina este cuadro es insondable: ardiente, inconciliable e inalcanzable»⁷⁶. Ante dicha catalogación sexual de la obra, Mieke Bal⁷⁷ se muestra en desacuerdo, pues no considera la expectación erótica de ella, sino que se limitaría a mirar en un espejo de mano. Además, lo que ve la joven no es lo que vemos nosotros y lo único que sabemos es que lo estudia atentamente, que está absorta en su laxitud adolescente.

La joven está ensimismada en su propio reflejo, pero por como empuña el espejo, Fox Weber sugiere que la muchacha es hábil y dueña de sí misma. Su cabeza inclinada hacia el espectador insinúa que es consciente de su público, pero inconsciente del hecho que exhibe su seno y sus muslos; sin embargo, sus ojos sólo miran al espejo, la muchacha sólo existe para ella misma, jugando con su vanidad. El orden geométrico del decorado (la molduras, el péndulo, el vaso sobre la chimenea y el marco dorado del espejo), aporta tal impresión de realismo que hace que el desorden (esa indecisión entre la inocencia y la crueldad), y el artificio (la cabeza de ella es más grande que su cuerpo), nos afecten progresivamente. Parece que algo ha sucedido o va a suceder. Una posibilidad, cumplida o inminente, alumbra los cuerpos, y esta cualidad de «acontecimiento» –definida por Jean Starobinski⁷⁸– se apodera de los cuadros balthusianos donde se reúnen varios personajes. Balthus deja la interpretación de este acontecimiento a nuestro poder de ensoñación y a nuestra capacidad de visualizar este mundo fantasmático, pero no así dicha cualidad de «acontecimiento» –apunta Starobinski– ya que no está vinculada a las ficciones del deseo o a la intriga que estamos tentados a imaginar.

Algo acontece en esta pintura, en su mismo presente, de manera fundamental y casi abstracta. Jean Clair opina que a este fragmento de vida costumbrista, de ambiente íntimo reflejado en el sillón de curvas elegantes, Balthus le restituye una gravedad que lo acaba transformando en una ceremonia sagrada: «Este episodio laico el artista lo convierte, como en un ritual primitivo, en el ambiente hermético de un hierofanía»⁷⁹ ¿No es tal vez éste el momento que Balthus nos enseña, con las adolescentes que se buscan en el espejo, en el ambiente íntimo y privado de la habitación, rodeadas de los utensilios del ritual y siendo portadoras de misterio? En el «acontecimiento» que se desarrolla en la tela, el acto de visión desempeñaría un papel esencial, sin que Balthus tuviera que acentuar la incursión del ojo; más bien es el sistema general de las relaciones que se establecen en el cuadro, lo que acaba provocando el juego de las miradas. Las variaciones que realiza el pintor al respecto son asombrosas: una vez opta por la frontalidad –como en *Alice dans le miroir*– donde los ojos del personaje van a nuestro encuentro, pero como ignorándonos; otra vez, sigue la postura inversa o el personaje es visto de espaldas, pero adivinamos que mira intensamente, y nosotros miramos con él, el fondo de la escena, como sucede en *Le Passage*; también ciertas telas están atravesadas por la mirada del

⁷⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 494.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 494.

⁷⁷ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 95.

⁷⁸ Sobre la noción de “acontecimiento” en la pintura de Balthus, que teoriza Jean Starobinski, véanse dos de sus ensayos más destacados: Starobinski, Jean, “Dramaturgie de Balthus”, en *Balthus*, Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1993, pp. 71-83; “D’où venait l’enchantement”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 330-33.

⁷⁹ Clair, Jean, *Op.Cit.*, p. 53.

gato, que a partir de otra posición dobla la mirada del pintor. Y este despliegue u orden de la mirada incluye por supuesto todos los ojos cerrados, toda la opacidad del sueño que toma posesión de las chicas adormecidas, mientras su cuerpo se ofrece a la luz. La carne iluminada es transitada por una ausencia profunda, y somos nosotros quienes nos sentimos turbados por estar en la posición de espectadores. Los ojos de *Alice dans le miroir*, con su iris de color lechoso, no miran al espectador sino que su mirada más bien se desliza hacia un exterior indeterminado como «a través del espectador»⁸⁰ y hacia un espejo imaginario. En *Les Beaux Jours* es la heroína quien se mira en el espejo, pero sabemos inmediatamente que la imagen, aunque reflejada furtivamente, «ha provocado la conmoción interior, rompiendo una inocencia y acentuando de repente la percepción del sí-mismo»⁸¹. Ya que el motivo del narcisismo es indisoluble del espejo, no podemos entender la obra de Balthus sin valorar el inmenso narcisismo que es proyectado, inyectado, en la representación de niñas púberes. Si nos atendemos a sus cuadros, Balthus no tiene, única o simplemente, un interés erótico hacia la jovencita, sino que él también lo es.



Fig.277. Balthus, *Desnudo frente al espejo* 1981-1983, óleo sobre tela



Fig.278. *Balthus frente al espejo*, Rossinière años noventa, fotografía

Otro interesante comentario nos lo ofrece un pasaje del «*Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*», en el que Pierre Klossowski explica el significado del espejo y la chimenea en *Les Beaux Jours*. Klossowski ve en ambas figuras residuos visuales de reminiscencias o recuerdos de la infancia: «*La structure de la cheminée, de cet ensemble que forment la glace, le manteau de cheminée et le foyer, me paraît l'un de ceux qui ont subsisté en tant que schèmes formés dans l'imagination infantile*»⁸². El espejo, a la vez celeste y acuático, es símbolo de la mujer y la madre; la chimenea, infernal y terrestre, es símbolo de la violencia viril. Pero según Klossowski, el conjunto de ambos símbolos podría representar una misma figura, a la vez

⁸⁰ A diferencia del *Amor victorioso* de Caravaggio –cuya famosa pose recorre, según Jean Clair, toda la obra de Balthus, y que *Alice dans le miroir* en el fondo retoma– el aire de desafío de Alice observaría con sus ojos, de un pálido inquietante, un espacio indefinido fuera del cuadro.

⁸¹ Starobinski, Jean, “D’où venait l’enchantement”, en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 332.

⁸² Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 83.

masculina y femenina, parecida a la esfinge, y el agujero tenebroso del hogar de la chimenea, con su ráfaga de llamas, evocaría más bien «*l'inquiétant mystère vaginal du monstre à face de miroir*»⁸³. Para el escritor, de todo este conjunto simbólico y ambiguo puede ser que nazcan ciertas criaturas de Balthus; que el carácter arquitectónico de este conjunto de espejo, hogar y chimenea haya jugado el mismo rol, en su sensibilidad, que su óptica de las fachadas de las casas, o de las ventanas abiertas y cerradas que aparecen en sus cuadros, retomando la función de ese «hogar tenebroso». De este modo, la predilección de Balthus por el pasaje parisino, por el «afuera» sentido como un «adentro», denotaría una familiarización con la caverna, que Klossowski relaciona con las regiones montañosas y alpinas donde el pintor vivió largamente, y que protagonizan algunos de sus paisajes. De allí pudo albergarse en su visión «el contraste entre lo vegetal y lo macizo, entre las cavidades y las fuentes, que tendrían el mismo valor simbólico que el conjunto de espejo y chimenea». Sería este sentido arquitectónico paradójico el que explicaría la propensión de Balthus por el estatismo, que denota para su hermano Pierre una experiencia del tiempo, una nostalgia de lo eterno, cuya imposibilidad de realización evoca perfectamente un fragmento poético de Rilke, escrito en 1897:

«Ésta es la nostalgia: morar en la onda
y no tener patria en el tiempo.
Y éstos son los deseos: quedos diálogos
de las horas cotidianas con la eternidad»⁸⁴



Fig.279. Balthus
Desnudo frente a la chimenea, 1955, óleo sobre tela



Fig.280. Joan Miró
Mujer frente a un espejo, 1919
óleo sobre tela

⁸³ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, *Op. Cit.*, p. 83.

⁸⁴ Rilke, Rainer Maria, “De los poemas tempranos” (1899), en *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 73.

Les Beaux Jours establece un agudo contraste con un cuadro de espejo mucho más gráfico, el *Nu devant la cheminée* [Desnudo frente a la chimenea, 1955], realizado en Chassy. En éste vemos a la muchacha sola, recogiendo su pesada cabellera negra –símbolo de sensualidad femenina– después del baño. La gama cromática es fría, y la figura bastante escultórica; posee volumen, pero no vida, como una figura de friso egipcia. Este monumental desnudo al espejo, que descansa sobre una chimenea decorada de mármol gris, también recuerda, por su postura, a las primeras esculturas de Giacometti. Toda la pintura se ha trazado muy finamente, como si, a título excepcional, el dibujo fuese la herramienta prioritaria incluso por encima del color y la composición.

Nu devant la cheminée está habitado por una cierta lontananza, notamos un vacío alrededor de la modelo. Su perfil aparece sobre un fondo de escena teatral más que de habitación. El peso del personaje es tangible, las luces y sombras sobre su carne y en la chimenea son a la vez verídicas y apacibles y confieren densidad y volumen a esta figura de estatuaría desnuda. Sabemos que Balthus toma el gusto a este artificio deliberado en Arezzo, donde aprendió a formular esa belleza distante pero inmediata, y a retener la elocuencia de la emoción. Además, el espejo de superficie negra en el que la muchacha no se refleja proyecta el cuadro hacia una atmósfera si cabe más misteriosa.

Para hallar un sentido a la combinación de muchachas y espejos, más allá del prosaico *Nu devant la cheminée* o de la ensoñación de *Les Beaux jours*, Mieke Bal se remite a las anotaciones de Pierre Klossowski a propósito de *La Chambre* (1952-1954), aunque a decir verdad, de la obra de Balthus en general:

«Este cuadro representa exactamente la habitación en la que me alojo...Vuelvo a casa y ya no está el cuadro, sino que allí ahora hay un espejo...Abstracción hecha de su uso, el espejo en el mobiliario es un medio ilusorio de capturar el ambiente para sacarlo de su centro... El prolongamiento ficticio de un interior por el espejo responde a nuestro oscuro deseo de pasar a una realidad “imperecedera”. Pero, en ese aspecto, es un simulacro imperfecto que viene a suplir nuestra divagación verbal; entre la imagen reflejada y la imagen de mi ensoñación la palabra se insinúa indefinidamente»⁸⁵.

El hecho anecdótico de que la tela *La Chambre* reproduzca la habitación en la que continúa viviendo Klossowski le brinda la oportunidad de meditar sobre la relación entre el pasado y el presente, la pintura y el sueño, la imagen y el lenguaje. Según Mieke Bal, «la última palabra “indefinidamente”, asimila el silencio al tiempo, pese a que el tiempo es inmensurable. Para el hermano de Balthus, tiempo, egocentrismo y crecimiento se unen en la imagen del espejo como sustitutos de la imagen que concibiera el artista de la muchacha, cuya desnudez es (va a ser), puesta al descubierto por la luz del sol»⁸⁶. Esta intensa imagen del espejo –imagen reflejada– ya no se explica elocuentemente con referencia a unos antecedentes iconográficos, por muy numerosos que puedan ser. Entre los hermanos Klossowski salta al primer plano la significación específica del espejo para Balthus: sería un elemento que tiene que ver con el ego, el tiempo y el espacio.

⁸⁵ Klossowski, Pierre, “Du tableau vivant dans la peinture de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 81.

⁸⁶ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 95.

A este propósito, cabe recordar que una de las telas inaugurales del artista fue una copia hoy perdida del *Narcisse* de Poussin, personaje que reconocemos en la figura reclinada del cuadro *La Montagne* (1937), aunque en éste no haya rastro de reflejos acuáticos, la joven sea de sexo femenino y la muerte se haya transformado en sueño. Pero la identificación con el *Narcisse* de Poussin es programática. Las tres figuras del primer plano de *La Montagne*, una obra tantas veces estudiada que combina paisaje y escena, adoptan tres poses (Klossowski diría «poses excesivas»), que denotan formas de estar, física y simbólicamente: una acostada, otra en el acto de incorporarse y la tercera erguida y desperezándose. Sólo la erguida recibe los rayos solares.

En la imagen no se ve nada que recuerde a un espejo. Sin embargo, como en otras ocasiones, las figuras adolecen de una falta de comunicación tan ostensible que la abrupta delimitación entre sombra y luz –o la noche del descanso y de los sueños en contraposición al día y su realidad– viene a redefinir el paisaje mismo como un espejo. Esta aventura de la reflexión no incumbe a los turistas del segundo plano; minúsculos en este cuadro colosal, no son conscientes del drama de “autorrevelación” que se está desarrollando. Como sucede con el joven con la barra de pan en *Le Passage du Commerce-Saint-André*, a quien no le afecta en lo más mínimo el mundo que acaba de atravesar, también la figura solitaria de *La Montagne*, encarnación característica del pintor, deja que nosotros procesemos las poses frontales de los protagonistas. Relajado, como si no estuviera ascendiendo una empinada cuesta, tiene un brazo en la espalda y lo agarra con la otra mano. Sustancialmente, el pintor deja tras de sí lo que acaba de crear, y también a nosotros, para coronar la cumbre solo.

El hombre medio arrodillado y con el traje tradicional de montañero mira en dirección del espectador, como también la muchacha rubia que estira los brazos. Pero ninguno de los dos posa directamente la mirada ni en el público ni en su acompañante. Cubierta por una sombra misteriosa, la figura de Narciso, con las inconfundibles rodillas descubiertas, y que sostiene el bastón bajo el brazo, podría estar soñando a los otros dos. Duerme en el paisaje montañoso pese a llevar zapatos de salón. Existe asimismo la posibilidad de que los dos personajes de la izquierda ofrezcan alternativas al espectador para su identificación. En este sentido, la brusca división del plano pictórico en luminosidad y penumbra podría ser una representación plana de los dos lados de un espejo⁸⁷, aunque esta circunstancia sea difícil de apreciar como todo lo que constituye un reflejo. Por lo tanto, ¿cómo y de qué concretamente son reflexiones las imágenes de espejo? Sin duda lo son del ego, lo que significa que todo cuanto vemos en los espejos es una versión de nosotros mismos, seguramente rectificadas, transformadas. Y aunque sea algo difícil de ver, esto explicaría las miradas fijas, idas, ensimismadas de muchas figuras de Balthus; la ausencia de contacto visual; el acceso burlesco que dan las figuras a su alma. Al parecer, los espejos de Balthus no son herramientas sino motivos que apuntan, aunque no logran proporcionarla, a la visibilidad y su cuestionamiento. Y la joven que en *La Montagne* extiende los brazos hacia arriba personifica, antes que nada, la temporalidad del yo, la existencia cara al futuro del deseo y la ambición; así lo expresaba también Rilke, en los poemas del ciclo *Espejismos*, escritos desde Muzot en 1924⁸⁸:

⁸⁷ Sabemos que la mujer rubia es Antoinette de Watteville, a la que había cortejado durante tanto tiempo antes de casarse con ella, en el mismo año en el que Balthus concluye esta obra. Esto no hace sino conformar el maridaje de deseo e identificación que se ha analizado en capítulos anteriores.

⁸⁸ Rilke, Rainer Maria, “Espejismos I”, en *Op.Cit.*, p. 385.

¡Oh, hermoso esplendor de la tímida imagen reflejada!
Cómo le es dado a brillar, porque no dura en parte alguna.
Apaga la sed que las mujeres tienen de sí mismas.
Cómo está tapiado el mundo con espejos para ellas.

Nosotros caemos en el destello de los espejos
como si fuera el desagüe secreto de nuestro ser
pero ellas encuentran allí lo suyo: lo leen.
Tienen que duplicarse, luego están por completo.

Ponte, oh amada, para ser ante el claro
cristal. Para que entre tú y tu doble
se renueve la tensión y la norma
por lo inefable que viene de ti.

Acrescentando en tu imagen: cuán rica te ostentas.
Tú sí lo afirman pelo y mejillas,
y sobrecargada de tu propia recepción
tu mirar vacila y se ensombrece al comparar.



Fig.281. Duane Michals
Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty
1998, fotografía ©Duane Michals

8.4. Niña y gato frente al espejo: la metamorfosis de lo visible

«El espejo es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otros, y a otros en mí»

– Maurice Merleau-Ponty⁸⁹

Gatos y espejos abundan en la obra de Balthus, y el pintor los ha representado tanto juntos como por separado. Los unos y los otros parecen llevar a cabo la misma función y obedecer a un mismo ritual: reflejar en el fondo de su pupila o de su superficie –en Balthus, elíptica y dorada– una muchacha en la *toilette*. Balthus sigue, por identificación con su mentor Rilke, esta convivencia entre niña, gato y espejo. Compañero de juego o testigo vigilante de la infancia, el gato –precisa Jean Clair– es para el pintor lo que el espejo es a la pintura: una especie de emblema, un signo distintivo que se refuerza todavía más con el aumento de su enigma⁹⁰. Gato y espejo representan el vínculo con el mundo secreto que el artista acierta a entrever por medio de la pintura, o esa «teoría mágica de la visión» que, según Merleau Ponty, el pintor ejerce pintando. No obstante, la mirada del gato no es la de la contemplación estética; se insiste siempre en la característica de sus ojos penetrantes y profundos, en sus pupilas capaces de ver en la oscuridad, pero el ojo del gato no es un órgano teórico o estético; sus dones de clarividencia se asocian más a la magia y sus espejismos, más a sus oscuridades que a sus esclarecimientos. Ya en su prefacio a *Mitsou*, Rilke se preguntaba si los gatos logran alojarse en el fondo de su retina nuestra fútil imagen.

Desde los dibujos infantiles en los que Balthus ilustraba la historia del gato Mitsou, hasta el autorretrato de 1935, cuya inscripción en inglés –repleta de sarcasmo y dandismo– lo proclamaba «el Rey de los gatos», el impenetrable felino de los poderes ocultos se convierte en su emblema. Más aún, *Mitsou*, obra que el artista realiza entre los ocho y los diez años, y que constituye algo más que los primeros balbuceos creativos de un niño prodigio, tiene al gato como principal protagonista. Mieke Bal aporta una interesante lectura sobre la esencia programática de *Mitsou*; tanto el niño Balthus, atónito en las primeras imágenes tras encontrar el gato –cuya alegría se ve empeñada por el sentido de la responsabilidad– como el Balthus profundamente costernado de la imagen final –que ha conocido lo que significa perder a alguien– ambos, nunca estuvieron ausentes de la obra que el pintor desarrolló hasta una edad muy avanzada. A través del gato, el artista visionario –que querrá ser toda su vida un niño– introduce una constelación particular: el reencuentro con el enigma de la “esfinge” y el juego lúdico, es decir, todo lo que participa del salvajismo inocente e indómito sin ser furiosamente amenazador; lo felino visto como una alianza contradictoria entre la familiaridad sedentaria y la inquietante crudeza, entre la dulzura serena y la predación imprevisible y brusca, entre los confines del mundo indómito y el lindero de la domesticación, o en definitiva, como metáfora sobre el fin de la infancia⁹¹.

⁸⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Op.Cit.*, pp. 26-27.

⁹⁰ Clair, Jean, *Op.Cit.*, p. 58.

⁹¹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 140-141.

Según la ley de la metamorfosis, identificamos al felino con el pintor Balthus escondiéndose tras los rasgos familiares del animal. Pero un gato nunca es un gato. Su larga historia, su rechazo por ser domesticado, los roles que ha interpretado en relación al hombre y los poderes secretos que le han sido atribuidos hasta hoy, lo convierten en un animal cuya presencia a nuestro lado es siempre un enigma. En cuanto al espejo, éste se asocia al agua, al reflejo y a sus deformaciones, y posee propiedades oraculares. El espejo y el gato van a la par: el gato, con su pupila redonda, emite una luz dorada; el espejo la refleja y la difunde. Quien la contempla puede perderse en ella, en el «ojo redondo del espejo», o esa mirada prehumana emblema del que pinta, como escribiera Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*.

En Balthus los reflejos del espejo –símbolo de la pintura– liberan la corporeidad y abren la mente a la ligereza del sueño; la presencia del gato –símbolo del pintor– ratifica este sueño, pues el gato balthusiano parece, o sumido en algún sueño infinito o al acecho, confiéndole un orden e incluyéndolo en el espacio. Como apunta Jean Clair, espejo y gato «son dos ilusiones que, al desdoblarse la persona o favoreciendo su metamorfosis, permiten alcanzar el simbolismo de las figuras»⁹². Mero plagiaro que desvía lo propio del otro para su provecho, el gato asume tal o cual característica solamente en referencia a una escena humana, mientras ésta se realiza y de la que él es testigo, incluso a veces como único testigo. En *La Chambre* (1952-1954), el gato asume una postura de vigilante del sueño; asiste asombrado, ofuscado, al sacrilegio que lleva a cabo ese personaje ambiguo (¿el enano-pintor?), que descorre la cortina y hace la luz como para descubrir, en flagrante delito, a la adolescente del cuerpo desnudo entregada y exhibida a los ojos del espectador que se transforma, a su pesar, en un *voyeur*. El animal parece negarse a ser cómplice de un gesto que deja librado el cuadro al consumo animal del espectador. La presencia del gato desenmascara la animalidad latente del espectador-*voyeur*, que no puede sino sentirse turbado por ese cuerpo expuesto, abierto al deseo más que a la contemplación estética, pero también negado, prohibido por el deseo –y por ello plenamente erótico– puesto que es ofrecido solamente en una pintura.



Fig. 283. Anónimo francés, *La vista, en La dama y el unicornio*, siglo XV, tapiz

Fig. 282. Balthus, *Gato frente al espejo I* 1977-1980, caseína y témpera sobre tela

⁹² Clair, Jean, *Op. Cit.*, p. 63.

El autor repasa la historia de la imagen del gato en la iconografía popular en las pp. 58-63.

En sus *Memorias*, Balthus aportó interesantes consideraciones sobre los espejos y pistas sobre su significación en la obra, aunque jamás revelara el significado recóndito del gato y del espejo, y se limitara a sugerir que ambos ayudaban a alcanzar «otra dimensión». Tal vez fuera la misma que le proporcionaba la hendidura o «Crac» del que hablaba Rilke, o ese lugar donde también se manifestaba el «Ángel» del que hablan las Elegías duinesas. Una dimensión en la que gracias al gato, o mediante la lógica del gato, la pérdida no sería pérdida, sino expresión de lo que un tiempo ha dado nombre a una suma de inabarcable potencialidad o posibilidad de ser. El gato, como símbolo del umbral, es entonces la figura-símbolo de lo inverosímil y lo irreal, que Balthus busca alcanzar en sus imágenes pictóricas.

«Para mí el espejo nunca ha sido un objeto esencialmente simbólico...Pintar pertenece a un ámbito tan secreto que si incluyes un objeto muy cargado de significado como el gato o el espejo corres el riesgo de quedarte en lo patente de la pintura, en lo explícito. Un espejo sería entonces el símbolo del tragaluz abierto al sueño, a la imaginación. Yo no he querido hacer eso [...] El espejo se ha impuesto, en cierto modo, como un elemento inherente al cuadro. Algunas de mis niñas tienen un espejo, lo atraviesan con su mirada y el cuadro se va, no sé adónde. Lo único que puedo decir es que el espejo y el gato ayudan a hacer la travesía interior. Los gatos y los espejos no son objetos colocados donde yo quiero, sino una necesidad interior»⁹³.

El último ciclo de cuadros que Balthus pintó se concentra en el tema del «gato frente al espejo». La unión de los tres elementos que lo acompañaron toda su vida –la niña, el gato y el espejo– llegó tarde a su obra: sólo entre 1977 y 1994 el pintor elabora tres versiones, donde una adolescente tiende un espejo hacia un gato; estamos ante la unificación de las criaturas que él ama, sin que ningún abismo amenazador venga a separarlos. Los rostros y las miradas irónicas de los personajes son elementos que sin duda nos introducen al tema del juego, y esta expresividad que contradistingue los tres cuadros los convierte, no en simples variantes, sino en reinterpretaciones: antes del resultado final, recuerda su colaborador Jean Leymarie, cada uno de ellos sufrió «incesantes metamorfosis». La joven parece provocar y atraer al felino en un ritual de reglas misteriosas, y aquí el gato también aparece como presencia simbólica del artista: el gato Balthus entregaría al espectador su facultad de ver más allá del umbral de la imagen pintada. Es el gato el que mira en el espejo, y por ello el biógrafo de Balthus se cuestiona sobre el hecho que si el gato representa Balthus –algo más que probable vistas las identificaciones recurrentes del pintor con el felino– entonces el cuadro entero, ¿no sería el reflejo de un gato en el espejo?; ¿Narciso pintando Narciso?⁹⁴.

⁹³ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 183.

⁹⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 659.

El biógrafo de Balthus considera que esta producción de obras de madurez es esencialmente un caricatura de su producción anterior. Cuadros demasiado reconocibles como “cuadros Balthus” destinados al neofita: «Sus ingredientes principales se resumen en la representación de una adolescente desnuda, acompañada de un gato “a la Hogarth”, provista de un espejo y rodeada de un aparato complejo de tejidos y ropajes. Demasiado estilizados, manieristas, estos cuadros desprenden un olor a caricatura». Fox Weber lo defiende en la técnica, en la que ve que es siempre él mismo, pero considera que estas obras tardías serían más bien como ejercicios de traducción de sus primeras obras, en los que agotaría todas las posibilidades para ser identificado, reconocido «aunque estos atavíos estilísticos, no lo consiguen, y la pintura pierde su poder. Simultáneamente, el artista es también capaz de regalarnos trozos de pintura excelsos» [Véase también Fox Weber, p. 656]

En *Chat au miroir I* [Gato frente al espejo I, 1977-1980], el único elemento que parece real es el gato, y se diría que es casi una citación explícita a los gatos del pintor inglés Hogarth, de quien Balthus, ya desde pequeño, admiraba la vena cómica y el verismo penetrante⁹⁵. La niña desnuda –o sujeto central del cuadro– presenta una postura antinatural, y es prácticamente inconsistente, como si flotara en el espacio sin acceder a su presencia física. Si en cuadros como *Thérèse révant*, Balthus conseguía dar a la postura física del sujeto una importancia considerable en la que se sentía el peso del cuerpo, la joven de *Chat au miroir I* pertenece, en cambio, al mundo de lo imaginario. La extraña criatura es con todo inverosímil, provista de un cuerpo de niña y un rostro de adulta. Es además, andrógina; predomina en ella lo femenino pero sus rasgos tienen algo de masculino, y exhiben una sabiduría prematura, que recuerda los rostros místicos y sin tiempo de Simone Martini. En la peculiar contorsión de su cuerpo bien perfilado, la figura no se parece a nada de lo que hemos visto antes: sus hombros están desequilibrados, su torso plano tiene la consistencia del yeso, el brazo izquierdo es demasiado largo, y la cabeza se proyecta demasiado hacia adelante respecto al torso. Un rastro de luz atraviesa la escena y la insólita criatura se convierte en una figura de cera: el tono grisáceo de su piel la sustrae aún más de la idea de lo vivo.



Fig.285. William Hogarth
Retrato de los niños Graham
detalle del gato, 1742, óleo sobre tela

Fig.284. Balthus, *Gato frente al espejo II*
1986-1989, óleo sobre tela

Chat au miroir I consigue retener nuestra mirada por el equilibrio preciso de su composición, a pesar de lo complicada que es. Cada color de la paleta ha sido cuidadosamente trabajada para alcanzar la misma intensidad tonal y luminosa que las demás. El fondo de tono violáceo posee la textura moteada y la luminosidad armoniosa de un fresco. La ropa de cama, símbolo de disimulación, y los motivos de las sábanas, sinónimo de decoro, son excelentes; las dobladuras y el cubrecama son totalmente plausibles, la toallita de baño perfectamente representada y los accesorios téxtiles resplandecen, aunque el peine y el espejo sean incluso más brillantes. Estos símbolos eclatantes de la vanidad –de la conciencia de la apariencia que tenemos, y de

⁹⁵ Uno de los mejores estudios sobre Hogarth fue realizado por Julius Meier-Graefe, histórico del arte y pintor, quien fuera gran amigo del padre de Balthus y próximo a la familia Klossowski. Su volumen *William Hogarth*, fue editado en Alemania por R. Piper & Co. Verlag en 1907.

la percepción que tiene el mundo— dominan toda la composición. En cuanto a *Chat au miroir II* [Gato frente al espejo II, 1986-1989], éste incluye otro elemento preferido de Balthus: el libro. En las dos últimas versiones del mismo asunto, realizadas en los años ochenta, Balthus nos muestra a la muchacha vestida a la moda extravagante de la época —con los *fusseau*, un cinturón turquesa y fucsia, y una camiseta rosa— anulando totalmente las connotaciones eróticas. La niña sostiene un libro amarillo semiabierto «como si se tratara de un texto de magia secreta», apunta Jean Leymarie. Los objetos, el cofre y el taburete de la primera versión han desaparecido, dejando espacio a unos excéntricos tejidos, que ejercen una función más estructural y cromática que decorativa, y exaltan todavía más el hieratismo de la postura y los gestos.



Fig.286. Balthus, *Gato frente al espejo III*, 1989-1994, óleo sobre tela

Chat au miroir III [Gato frente al espejo III, 1989-1994], es la tercera versión del tema *Chat au miroir* en la que aparece Ana, la vecina del anciano pintor en Rossinière. Esta tela, que sufrió retoques constantes, se expuso por primera vez en 1993, y en el Museo de Bellas Artes de Lausana. Ana también aparece aquí vestida con colores abigarrados y chillones, y el gato, tras el espejo, parece asombrado. Balthus ha capturado la expresión de candor y sorpresa de la joven frente al comportamiento del gato; inmóvil, y con las pupilas dilatadas, fosforescentes, el felino se mira a sí mismo en la superficie del espejo que ella inclina hacia él, aunque lo que vemos en realidad es el reverso oscuro del espejo. Para Jean Leymarie, Balthus nunca habría alcanzado niveles tan altos en lo que se refiere al triunfo del color como en esta tela, y entre la pared oscura y la luminosidad púrpura del suelo, hace destacar con aún más resonancia la sinfonía de tejidos lisos, con dibujos geométricos, arabescos y con serpentina⁹⁶.

⁹⁶ Leymarie, Jean, “Il gatto allo specchio”, en *Omaggio a Balthus*, Accademia Valentino, Roma, 1996, Milán: Skira, 1996, p. 32.

Entre 1996 y 1997, las tres versiones de *Chat au miroir* se reunieron en una exposición en la Academia Valentino⁹⁷ de Roma, en la que la hija de Balthus, Harumi, ejerce de comisaria adjunta. Las tres telas juntas demuestran de manera clara el juego que establecen con la opacidad del espejo, en un tono humorístico –un humor menoscabado por la muy seria actitud del artista respecto a los gatos. En la primera versión de la serie –*Le Chat au miroir I* (1977-1980)– la muchacha desnuda no se regodea, como la Venus tradicional, en su propia belleza, sino que parece del todo indiferente al efecto de su cuerpo desnudo, levantando el espejo hacia el pequeño felino del extremo opuesto de la cama; dicho movimiento desvía la atención de su desnudez.

Algo parecido ocurre con el color, irreal en los tres cuadros. La primera versión está pintada en los tonos pastel, a modo de fresco, típicos del artista; la última versión –*Le Chat au miroir III* (1989-1994)– tiene un colorido tan vivo que casi semeja una parodia de sí mismo. En un entorno de llamativos rojos y verdes, las incandescentes mejillas de la figura andrógina se conjugan con el amarillo incandescente de los ojos del gato. En el espacio intermedio, el espejito de mano con matices marrones y dorados establece la conexión visual entre las dos figuras y el obstáculo de la mutua visibilidad. Porque el espejo –y el mito de Narciso del que procede– no es sólo una parábola de la adoración a sí mismo, sino que también evoca la fuga constitutiva de la visión, en los planos óptico y psicológico. El esfuerzo trágico de Narciso por abrazar su imagen en el agua nos hace pensar a los esfuerzos del pequeño Balthus por retener a su gatito Mitsou, y a las tentativas más tardías del artista por fijar el mundo visible sobre la tela.

«Se podría buscar en los cuadros mismos una filosofía figurada de la visión. Más completamente que las luces, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de visión. El espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. El espejo aparece porque soy vidente-visible; porque hay una reflexibilidad de lo sensible, él la traduce y la redobla»⁹⁸.

La herramienta más obvia para dirigir los distintos modos de mirar es el espejo, aunque en Balthus, otros objetos ejerzan funciones análogas a éste, convirtiéndose en figuras de la visibilidad. En su estudio sobre el pintor, la profesora Mieke Bal sugiere algunos motivos que hacen referencia directa a la acción de mirar y a sus condiciones: espejos, ventanas y figuras representadas en plena observación; objetos transparentes como vasos o copas, indicios de cómo se proyecta y cómo cambia la luz, y detalles que ponen de relieve unas formas específicas de mirar⁹⁹. En el ámbito figurativo, por ejemplo, detectamos como Balthus ama los cristales opacos u oscurecidos, las ventanas ciegas, los paneles sobre los cuales se abren cortinas o velos. Él alza deliberadamente puntos ciegos, como barreras que subsisten en su pintura. El espejo es visible, pero está vacío, o bien es reemplazado por otra cosa. En las tres obras tardías con espejo (*Chat au miroir I, II, III*), el espejo como entrada a la subjetividad y al conocimiento de uno mismo parece haberse desenfocado extrañamente; el gato, como bien indica el brillo de sus ojos, se puede autorreflejar mejor que sus contrafiguras humanas. En las dos

⁹⁷ Véase *Omaggio a Balthus* [catálogo de la exposición], Accademia Valentino de Roma (24 de octubre de 1996-31 de enero de 1997), Milán: Skira, 1996.

⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Op.Cit.*, p. 26.

⁹⁹ Véase Bal, Mieke, “Las figuras de la visibilidad”, en *Op.Cit.*, pp. 92-108.

versiones curiosamente achatadas y pueriles de *Le Poisson rouge* [Pez de colores, 1948] y *Les Poissons rouges* [Peces de colores, 1948], la faz redonda que reconocemos en *La Rue* y *Le Passage du Commerce-Saint-André* ve su forma reflejada en la pecera, mientras un gato muy humano mira al espectador. Redondos (aquí) u ovalados (*Chambre turque*, *Les Beaux Jours*) rostros, espejos o recipientes de cristal son todas formas que parecen remitirnos a un motivo que es más visual que semántico, mejor definido por la forma y por la cantidad que por lo que representa.



Fig.287. Balthus
El pez de colores, 1948, óleo sobre tela



Fig.288. Balthus
La ventana, patio de Rohan, 1951, óleo sobre tela

Las ventanas también suelen ser motivos que caracterizan la visibilidad, si bien en Balthus no ejercen sistemáticamente esta función. Algunas ventanas lo hacen y otras no. Quizás el cuadro con ventana más apasionante –el que mejor sintetiza el juego de Balthus con los motivos de visibilidad– es la vista desde la ventana de su estudio en *La Fênetre, cour de Rohan* [La ventana, patio de Rohan, 1951]. Una alianza de color y luz da consistencia a la composición de planos oblicuos y verticales. El tono asalmonado de los muros de las casas que hay enfrente de la ventana –pero al lado mismo– se desdobra en la tabla de la mesa del interior –al lado mismo de la ventana. Parece tratarse de una imagen muy simple, y sin embargo, a pesar de su armonía, no lo es.

El núcleo de la pintura es la naturaleza muerta situada sobre la mesa, en el extremo derecho de la tela. Se vislumbra un recipiente oscuro que ha sido cortado, la jarra metálica captura la luz del sol, el cuchillo apunta hacia el exterior. Junto a él, un frasco de cristal da la impresión de retener esa luz, de haberla atrapado y aprisionado. El cristal es uno de esos indicios que guían la mirada. Su transparencia ha sido obviada; no es opaco en su calidad de vidrio, sino en la imagen que se da de él. Concentra el color que unifica el mundo de afuera con el de dentro. En este aspecto es un “espejo” al estilo de Balthus; un objeto nimio que nos enseña a mirar. Y más importante aún, lo que hagamos a partir de aquí con esa mirada –la visión de las concomitancias entre interior y exterior– dependerá de nosotros: «El frasco de cristal me ratifica que la aparente transparencia atribuida al realismo se vuelve opaca cuando, al reparar en un

detalle y revisar luego las connotaciones, penetramos en el espejo. Para unos es como entrar en *Alice dans le miroir* y, para otros, en esa encrucijada donde se funden la luz y el color»¹⁰⁰.

La tela *La Semaine des quatre jeudis* [La semana de los cuatro jueves, 1949] retoma un tema fundamental de la pintura de finales del siglo XIX: el desnudo femenino en un espacio doméstico. Es una obra que sorprende por sus afinidades con *La Chambre* de 1952, aunque es mucho menos inquietante; tiene como figura sobresaliente un cuerpo de jovencita vestida con un albornoz, que sentada en un sillón juega con un gato detrás de ella, creando con su actitud plástica una extraña diagonal rectilínea. Junto a la ventana hay otra muchacha, con una falda que guarda reminiscencias de la que lleva la enana híbrida de *La Chambre*. No podemos ver si abre o cierra la ventana, pero en cambio distinguimos los contornos de las casas de la calle. El suscinto mobiliario de la sala se ha pintado tan minuciosamente como de costumbre: Balthus ofrece una búsqueda innovadora en la distribución de los elementos en el interior del espacio pintado. Los colores y la luz son sutiles, y la composición a través del color se basa en el uso alternativo del ocre y el amarillo por una parte, y del gris azulado por la otra. Para llamar la atención sobre esta alternancia, el resplado de la silla, eje central de la imagen, contiene ambas combinaciones. En tonalidades más neutras, la situación se repite en los edificios de fuera, de tal modo que el interior y el exterior están interrelacionados, quizás en un efecto de espejo. Por encima de todo lo expuesto, el episodio dominante es aquél en el que la joven sedente estira la mano para acariciar el gato. Tiene la cara redonda, y los ojos del felino son humanos: bien podrían mirarse en un espejo.



Fig.289. Balthus, *La semana de los cuatro jueves* 1949, óleo sobre tela



Fig.290. Balthus, *La habitación* 1952-1954, óleo sobre tela

Pese a que la ventana tiene un interés propio, ya que en Balthus es un elemento de una serie, el interés de este cuadro va mucho más lejos, pues hay otros elementos que convierten esta tela en un hito de la obra balthusiana. En primer lugar, el parentesco con *La Chambre* y con el incuestionable tema erótico que permite matizar su contenido. *La Chambre* es un cuadro que pone la visibilidad sobre el tapete, esencialmente por la ventana y la redondez de la joven; ella es externamente hipervisible en su desnudez pero no tan visible, de hecho, en los aspectos cruciales. No sólo quedan ocultos sus genitales femeninos desde la óptica del espectador, sino que, además, su cuerpo es tan irreal y poco desarrollado, que lo que algunos habían conside-

¹⁰⁰ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 106.

rado la plasmación de una agresión sexual a una niña, se convierte en la resistencia de esa misma niña a la apropiación visual, ya sea por parte del enano/enana o del público. Habida cuenta la idea de que la reflexión en el espejo para Balthus funde sujeto y objeto de deseo, o ego y muchacha adolescente, la criatura enana adquiere ahora mayor claridad: la androginia de la figura lo dice todo.



Fig.291. Marco Sanges
Homage to Balthus, 2012
fotografía ©Marco Sanges

En segundo lugar, la faz redonda de la joven la vincula a todos esos lienzos en los que espejo y rostro se colocan frente a frente, por así decir, sin que se haga visible ningún reflejo. El felino, en su interacción con la muchacha, hermana *La semana de los cuatro jueves* a las tres versiones de *Chat au miroir*, y los ojos cerrados de la modelo invocan a todas las jóvenes durmientes que pueblan las ociosas tardes balthusianas. Por último, el mobiliario –su sobria sencillez de mesas de cocina, de los cantos gastados y la lata amarilla sobre el aparador– encuentran una resonancia en las múltiples imágenes en las que matan el tiempo uno o más niños como en *Les Enfants* y *La Patience*. Todas estas estrategias que priman y después obstaculizan la visibilidad, que complican la visión y aplican las artes más consumadas de la pintura realista para desustanciarla, nos conducen, según Mieke Bal, a una órbita donde la visión es trascendental, pero inaccesible¹⁰¹.



Fig.292. Balthus
Las tres hermanas, 1964, óleo sobre tela

De manera burlona Balthus nos niega el acceso a un mundo diagético; esto queda patente en la colección de motivos pictóricos tradicionales como son el espejo, la ventana, o los objetos de cristal, es decir, elementos que simbolizan la transparencia y que, por consiguiente, también pueden emplearse para significar su ausencia. Además, las poses de las niñas en *La Semaine des quatre jeudis* y *La Chambre* son artificiales, pues la manera en la que se estiran para formar una línea recta, por así decirlo, las desnaturalizan. Asimismo, en la serie de cuadros de *Les Trois sœurs* (1954-1964), y sobre todo en su última versión de 1964, las tres hermanas asemejan unos torpes amasijos de extremidades y no logramos imaginarlas inmersas en las actividades que parecen simbolizar más que ejercer. Una mirada simultánea a las tres variaciones sobre el mismo tema, que el pintor lleva a cabo en *Chat au miroir* y *Les Trois sœurs*, nos da una idea de la serialidad que se despliega tan a menudo en la obra de Balthus; como si nunca quedara satisfecho, nunca convencido, como si el resultado no respondiera a sus aspiraciones; o como si su fantasía no se hiciera lo bastante visible.

¹⁰¹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 108.

8.5. El espejo opaco de la pintura: mirar otras realidades

«El mito de Narciso no debería considerarse únicamente a través de las categorías del reflejo, del espejo: porque también en las simples reverberaciones (brillos parciales y evanescentes), el ojo se absorbe, se ahoga, se abisma. Las reverberaciones no son más que efectos superficiales, parciales, inauditos, destellos, instantes de brillos y desapariciones. Pero donde se insinúa una profundidad. Porque lo que nos perturba y nos atrae es precisamente la reverberación de esta acuática profundidad. En cierto modo, la piel suscita una dialéctica análoga, en las escansiones de su palidez, de su brillantez, de sus tránsitos encarnados. Arrocamiento del destello, fantasma del todo»

– Georges Didi-Huberman¹⁰²

En las pinturas en las que Balthus representa a sus muchachas narcisistas convergen varias miradas –o varios espejos: las niñas que se miran a sí mismas por voluntad del pintor; la mirada de Balthus que concibe la pintura y hace mirar a las niñas en un espejo; y la mirada del espectador, que usa las miradas de las niñas que ofrece Balthus para observarse a sí mismo. Balthus ejerce una proyección en sus modelos: no es al modelo a quien revela el pintor, sino más bien el pintor quien se revela sobre la tela. Es Balthus, utilizando niñas en tránsito hacia la adultez, quien se desvela a sí mismo en su anhelo de una infancia eterna. Y en el embrollo de las miradas, Balthus es el maestro de ceremonias, pues sólo a través de él se puede encontrar sentido a unas impúberes que existen exclusivamente en el lienzo.

En 1966, el crítico de arte Gaëtan Picon, contrario a la afiliación de la pintura balthusiana con la figuración naif y onírica de los surrealistas, se preguntaba por algo que el pintor seguramente compartía con todos ellos: ese halo de irrealidad que emana de su obra. Aunque esta misma irrealidad fuera para Picon de otro tipo, si Balthus era un pintor figurativo, conforme a las apariencias de la realidad y de lo posible, de dónde surgía lo insólito de su pintura?; ¿por qué incluso la representación más literal parece siempre como filtrada, como tras un cristal, como una imagen inalcanzable en el fondo de un espejo?¹⁰³

Balthus, el pintor clasicista indiferente a la moda del momento, que sólo aspiraba a ser un nuevo Piero della Francesca, utilizó astutamente los géneros clásicos para dinamitarlos, convirtiendo las expectativas genéricas en engañosas. Si los géneros ya no son unos medios fiables para acceder a las imágenes, si ya no son las pautas que nos dicen cómo mirar y qué ver, con Balthus hay que atenerse incluso a otros parámetros. Que se trate de un paisaje o de una composición, «todos los objetos y todos los seres son extrañas alusiones a las realidades del alma», declara Jean Starobinski¹⁰⁴. Algo sucede bajo las apariencias, y de este acontecimiento

¹⁰² Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-Textos Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 106-107.

¹⁰³ Picon, Gaëtan, “Les dalles de Venise”, en *Balthus*, Musée des Arts décoratifs, París, 1966, p. 10.

¹⁰⁴ Starobinski, Jean, “Des peintures de Balthus à la Galerie Moos à Geneve”, en *Le Curieux* (Ginebra), nº 13, 13 de noviembre de 1943 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 69].

interior emana una luz ambrada o pálida, siempre intensa, siempre sobrenatural. Pero también hay que decir que en Balthus lo sobrenatural está dotado de una elegancia singular, y que el drama subyacente resulta aún más violento cuando se expresa bajo las formas más normalizadas; el poder de convicción de lo fantástico se ve aumentado mediante una visión perspicaz y precisa, donde cada objeto está implacablemente confinado a su perfil y color reales.

Ante obras como *Le Peintre et son modèle* [El pintor y su modelo, 1980-1981] o *La Chambre* [La habitación, 1952-1954] tanto los personajes del pintor como del enano apartan una cortina para que penetre la luz y nos sintamos movidos a examinar la distribución de la escena. Por otra parte, hemos visto que las cintas rojas que adornan el sombrero de la mujer en *La Rue* encajan milimétricamente en un marco también rojo, que en el mundo así recreado, debería encontrarse por lo menos a diez metros de distancia. Asimismo, éstas forman una cruz o cuadrícula que tiene una réplica en la ventana de *Le Peintre et son modèle*. Estos detalles, una vez captados, hacen que observemos primeramente la composición en sí misma y como una estructura construida por medio del color, antes de considerar las imágenes como representaciones de una escena real. Se trata de elementos metapictóricos, o factores a través de los cuales el pintor decreta su programa artístico –su manifiesto– porque en el caso de la técnica pictórica balthusiana, con su superficie mate y sus colores frecuentemente fríos, su pintura no es en absoluto transparente. Por consiguiente, al invitarnos a evaluar la pintura de Balthus “como un espejo”, si las telas nos convencen no es nunca gracias a la seducción del reflejo físico, sino que se debe al hecho de ver algo que solamente podemos discernir al dejarnos llevar por ellas, sin apelar a la realidad.



Fig.293. Balthus
La calle, detalle
1933, óleo sobre tela



Fig. 294. Balthus
El pintor y su modelo, detalle
1980-1981, caseína y témpera sobre tela

Ha sido Mieke Bal quien más ha insistido en que en Balthus, el color es la principal herramienta para otorgar verosimilitud a fantasías que hacen caso omiso de la realidad, y que éste es un parámetro fundamental de la temática balthusiana¹⁰⁵. El uso que el artista hace del color es el resultado de un maestro de la pintura; un uso casi minimalista, monocromo y mayor-

¹⁰⁵ Véase Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 29 y sigs.

mente frío, con muy pocos colores principales, todos ellos sutiles y mortecinos por un lado, y por otro, dotados apenas de unos escuetos acentos para infundir a la tela armonía y realce. Para el escritor Yves Bonnefoy, la singular predilección de Balthus por los tonos fríos ejerce en su pintura una función de censura introduciendo en la pretendida literalidad un elemento de extrañeza y distancia. Sin embargo, son unos colores vibrantes, casi en movimiento, y hacen la superficie viva, diversa. En definitiva, Balthus busca más que un predominio de estos tonos en la tela, su acorde con los tonos cálidos, su íntima fusión con éstos; en ello estaría cerca de Piero della Francesca, uno de los pintores que especialmente en los frescos de San Francesco, estudió mejor dicha combinación.

La profesora Mieke Bal centra su análisis sobre el color en tres obras de la colección del Centre Georges Pompidou de París, que representan fantasías del tipo que ha dado la fama a Balthus: jóvenes exhibiendo su cuerpo. Además, en las tres hay un espejo opaco que complementa el sutil juego cromático, y a diferencia de la figuración, los colores tienen muy poco de realistas. Estos factores son visibles en la globalmente rosa *La Chambre turque* [La habitación turca, 1963-1966], la amarilla *La Toilette de Cathy* y el tercer cuadro en consonancia a este asunto, *Alice dans le miroir*. *La Chambre turque*, con su resplandeciente figura rosa, y la amarilla Cathy, forman una extraña pareja de «mujeres coloreadas». Adultas, pero ambas con el sexo infantil y una pose artificial, no miran nada en el espejo que evoque una larga tradición de imágenes iconográficamente relacionadas. Muy al contrario, ellas son los espejos, o como anuncia el título de *Alice dans le miroir* (*Alicia en el espejo*), están en el espejo. Al igual que esas dos obras, *Alice* tiene un color enigmático y desnaturalizador. Y como en *La Toilette Cathy*, el color predominante, no sólo de la figura sino de toda la obra, es el amarillo, de una tonalidad homogénea e insana.



Fig.295. Balthus, *La toilette de Cathy* 1933, óleo sobre tela



Fig.296. Balthus, *Alicia en el espejo* 1933, óleo sobre tela

En *La Toilette de Cathy* el método prioritario para dotar a la mujer de ese carácter de fantasía radica en el color; tanto su cuerpo como la bata que apenas lo cubre son amarillos. La prenda es, de hecho, blanca por dentro, tal vez una alusión al manto de armiño que vestía la realeza y que pintaron algunos maestros antiguos de alto rango. Pero los tonos coincidentes de bata y

cuerpo la convierten, irremediablemente, en una imagen muy alejada de la realidad. Esta cualidad fantástica de la figura como producto de la imaginación es auspiciada también por los elementos figurativos adherentes: los genitales de una niña y la cabeza y facciones de adulta, y la deformación de la escala de la figura por ser casi gigantesca. Cabe preguntarse de dónde viene la luz que ilumina a la figura femenina y la baña de amarillo, que no puede proceder de la ventana, sino que tal vez provenga de alguna fuente que imaginamos a un lado del espejo, si bien el espejo mismo, del cual sólo se percibe el reborde, es demasiado pequeño para irradiar una luz tan uniformemente frontal. De hecho se trata de una luminosidad enfática que le confiere visibilidad: «Todo sugiere que la exhibición va dirigida a quienquiera que la mire desde el espacio anterior al plano pictórico del que ella está tan cerca. No es a Heathcliff o a Balthus, sino al espectador, a quien se permite y se obliga al mismo tiempo a contemplar el cuerpo desnudo»¹⁰⁶. Consciente de sus discrepancias, el espectador es invitado a reflexionar sobre lo que ve: una imagen, una fantasía...¿de qué?, ¿de quién?

El color de *Alice dans le miroir* no es la única técnica utilizada para lograr la morbidez de la figura de pie. Como analizamos previamente, su cuerpo está monstruosamente deformado, con los pechos desiguales –uno enorme y el otro más bien pequeño– y una cintura no más ancha que el robusto muslo. El artista acentúa ambas anomalías, el seno grande dejándolo al descubierto y el talle por medio de una prenda de gasa totalmente transparente que cae a su alrededor. Alicia está peinando el cabello húmedo de una Ofelia ahogada, y sus ojos verdes, entelados y mortecinos, consuman la defunción. La pintura, incluido su título, se presta a fantasías, como por ejemplo la de Pierre Jean Jouve. La gama de color casi monócroma ofrece al observador, en colaboración con los elementos figurativos y el título, una pantalla opaca.

Una vez más, vemos como el realismo de Balthus no es más que una trampa, una entrada al universo de la fantasía, pero en *Alice dans le miroir* –debido a la pose de la figura, exacerbada por su ubicación– esa fantasía es a un tiempo más perturbadora y más difícil de eludir o de asimilar. Alicia está irrevocablemente en el espejo. Verse forzado a examinar la entrepierna de una figura femenina desnuda es una confrontación con los propios deseos y/o tabúes¹⁰⁷.

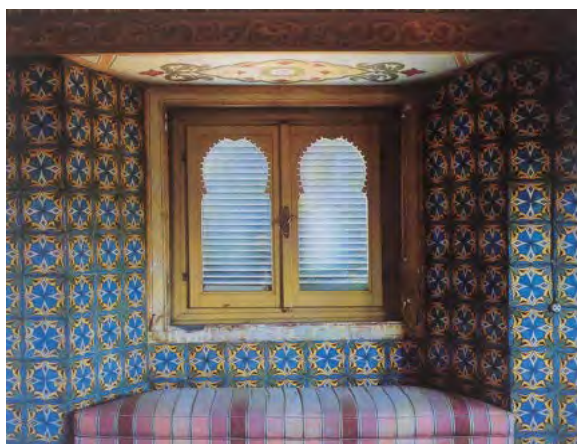


Fig.297. La habitación turca de Villa Médicis, Roma

Esta situación transformaría el lienzo en un espejo, y la imagen que contiene en una auto-imagen. La mayoría de los espejos de la obra balthusiana son igualmente opacos, y como a propósito de *La Chambre turque* y *La Toilette de Cathy*, nunca reflejan la figura, sino que son meras sugerencias del acto de reflejar, y a tal fin se proponen al espectador. Asimismo, la opacidad de un color sustancial es otro recurso paradójico de transmitir esta propiedad reflexiva. *La Chambre turque* fue elaborada mientras Balthus vivía en la Villa Médicis de Roma junto a su esposa Setsuko; la misma “habitación turca”, emplazada en el edificio,

¹⁰⁶ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ *Alice dans le miroir* también se halla entre los cuadros donde la figura femenina es mucho más madura que las presuntas adolescentes de Balthus, y es el único en toda su producción donde el personaje exhibe su vello púbico.

inspiró tan interesante combinación de dos elementos exóticos –el turco y el nipón– que se anulan mutuamente. La modelo japonesa se acomoda bien a la estancia oriental, pese a que no tiene ni mucho menos el estilo de su país de origen. Mujer y habitación ejemplifican la disparidad entre dos formas arquetípicas de orientalismo: la turca del siglo XVIII y la japonesa del siglo XIX. Para el estudio del color en su relación con la narrativa, la circunstancia de que una gama cromática global de suaves e improbables tonos pastel constituya el telón de fondo de una mirada en un espejo completamente opaco no puede ser más significativa. El espejo de mano, circular y de metal pulido –que simboliza el alma en la tradición japonesa– no nos deja ver el rostro de la mujer que se refleja en él, pero su forma oval se multiplica por todo el lienzo, y dialoga con otras formas circulares: la cabeza y el vientre femeninos, los arcos de las ventanas, el jarrón y la taza, la fuente de huevos y los huevos mismos, e incluso en la curva de las patas de la mesa y su tabla ovalada por la perspectiva. Para comprender cuán discretamente radical es *La Chambre turque* en su ocultación y dispersión de la imagen especular, basta recordar la *Venus del espejo* (1649-1651), de Diego Velázquez¹⁰⁸.



Fig. 298. Balthus, *La habitación turca*, 1963-1966, óleo sobre tela



Fig. 299. Karl Lagerfeld, *Dorian Gray* 2005, fotografía ©Karl Lagerfeld

Notamos como el espejo es un excelente ejemplo de la relación de Balthus con la tradición, que está siempre modulada por una sensibilidad moderna. Mieke Bal define los espejos como «útiles de trabajo para el pintor de autorretratos, símbolos de vanidad y, de ahí, tanto de mortalidad como de presunción para el iconógrafo, y puertas de entrada al ego en el psicoanálisis»¹⁰⁹. En referencia a los cuadros balthusianos, normalmente los espejos forman parte de la imagen, aunque son opacos con igual frecuencia. El espejo permite solicitar la cuestión de la imagen de sí mismo, traicionando una extrema consciencia de la mirada de los otros, en una situación que privilegia la superficie exterior contra la verdad interior. Esa complejidad los hace aún más significativos. Evidentemente, a Balthus le interesa este motivo tradicional, pero

¹⁰⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 92.

¹⁰⁹ Idem., p. 92.

también alterar el papel que desempeña. En *La Toilette de Cathy*, la figura de ella hace que el espejo pase de ser un objeto físico que devuelve la imagen a un recurso que lo transforma en una herramienta de visibilidad para el espectador. Y *Alice*, que debe su nombre al espejo “en” el que está, presenta el desnudo como si fuera un espejo –o alguien encerrado en él– para el espectador. Todo esto es una indicación de que debemos desplazar nuestra atención de los espejos concretos a la idea del espejo, como uno de los diversos mecanismos de visibilidad de los que se vale el artista para revelarnos los entresijos de su arte.

Más allá de las teorías de la profesora Bal, otras interpretaciones han visto en *La Chambre turque* y *La Toilette de Cathy* la mera descripción de la vanidad femenina: unas mujeres espléndidas, únicamente preocupadas por su apariencia, posan para que el mundo entero las admire; las ropas serían como telones abiertos para enmarcar la acción principal, y la composición de sus cuerpos en una serie de curvas sensuales las acercaría a las odaliscas de Ingres. En *La Chambre turque*, Balthus revelaría la constancia de su gusto y de sus fantasmas, pero escoge una representación distinta a *La Toilette*, tanto en los tonos como en las formas. El clima emocional sombrío de los años treinta se habría sustituido con una cierta delicadeza, un barniz brumoso y enigmático como el rostro de Setsuko, aquí idealizada. Este cuadro ejerce una fascinación por su artificio: la articulación de una naturaleza muerta sobre la mesa, la redondez de los huevos en el bol, y la asociación contraria de las curvas del cuerpo de Setsuko y de su pierna izquierda.



Fig.300. Giorgio Morandi
Naturaleza muerta, 1951, óleo sobre tela

Sabine Rewald y Nicholas Fox Weber coinciden en que la colocación de la taza y el jarrón sobre una mesa a la derecha de *La Chambre turque* es un tributo directo e intencionado al pintor Giorgio Morandi, que murió en 1964, cuando Balthus estaba realizando el cuadro¹¹⁰. Éste siempre negó la teoría aunque manifestara una profunda admiración por el italiano, quejándose de no haberlo conocido nunca. Morandi fue sin duda uno de los grandes pintores del siglo XX, de quien Balthus apreciaba su remarcable economía de medios, que no necesitaba «ni trucos ni recetas». Fox Weber va más allá, argumentando que desde su instalación en Roma en los años sesenta, Balthus habría empleado no sólo el cromatismo de Morandi, sino también su particular modo de encerrar los objetos en una bruma tamizada, difuminando sus límites a la vez que manifestando su presencia.

Si como vimos, el color es el que sustituye al reflejo transparente, y modula el motivo del espejo que no ofrece ningún reflejo visual, en consecuencia hace derivar el significado de ese reflejo de una cuestión física a un pensamiento intelectual. En otras telas, *Japonaise au miroir noir* [Japonesa ante un espejo negro, 1967-1976] y *Japonaise à la table rouge* [Japonesa con mesa roja, 1967-1976], se muestra a dos mujeres dispuestas simétricamente, medio reclinadas, que se acercan a un espejo en el que nada se ve. El primero es negro y el otro está fuera del alcance del espectador, aunque lo adivinamos rojo. Desde el 1967, Balthus empleará diez años en finalizar los dos cuadros, período en el que también contrae matrimonio con la joven

¹¹⁰ Cfr. Rewald, Sabine, *Op.Cit.*, p. 148; Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 171 y 629.

de veinticinco años Setsuko Idaeta¹¹¹, modelo de ambas pinturas. El brazo de Setsuko bien podría definir aquello que Antonin Artaud entendía por «arte gestual», cuando declaraba la superioridad del gesto sobre lo verbal; vemos como las extremidades cobran vida, expresan sus necesidades y afirman su voluntad. El brazo derecho se estira al máximo, revelando una cierta afirmación del yo; el otro, en cambio, se repliega, otro procura el equilibrio y el apoyo requeridos, y atestigua las posibilidades del cuerpo humano. Los miembros están pintados de manera simple, con el aplanamiento y la inconsistencia de una forma pintada, pero sin embargo son plausibles y enérgicos. *Japonaise au miroir noir* y *Japonaise à la table rouge* son dos cuadros magníficos, deliciosamente pintados y articulados, aunque algunos comentaristas han visto, más allá de su elegancia y sensualidad, algo de sadismo, de una violencia que flota en el aire; se trataría de esa famosa relación entre víctima y verdugo que Balthus hizo aparecer en la representación de la mujer desde los años treinta, y de la que su primera esposa Antoinette, posando para *La Toilette de Cathy*, encarnó el modelo original¹¹².



Fig.301. Balthus
Japonesa ante un espejo negro, 1967-1976
caseína y témpera sobre tela



Fig.302. Kusakabe Kimbei
Toilet, 1880
fotografía coloreada a mano

¹¹¹ Tras un año de su llegada como director de Villa Médicis en Roma, en 1962, el artista de cincuenta y cuatro años realiza por petición de Malraux un viaje a Japón, para organizar una gran exposición de arte popular japonés en París. Es en esta ocasión cuando el pintor conoce a Setsuko Idaeta, de veinte años. En ese momento, Setsuko, que provenía de una familia de samurais de Kyushu y originaria de Kyoto, era una estudiante universitaria y conocía muy bien tanto la cultura tradicional japonesa como la cultura occidental, por su formación inglesa y francesa. Durante el viaje, ejerció de traductora e intérprete durante las visitas de Balthus a los templos de Kyoto, donde el pintor tenía que seleccionar algunas piezas para la exposición francesa. Ese mismo año, la joven se traslada a Roma para estar con Balthus. Al cabo de cinco años, en 1967, y habiendo obtenido el divorcio de Antoinette de Wateville, Balthus y Setsuko se casan, el 3 de octubre de 1967 [Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 596-600].

¹¹² Hobhouse, Janet, *The Bride Stripped Bare*, Londres, Jonathan Cape, 1988, p. 220.

La autora escribe: «Balthus imagina el desastre, la violencia y la violación pero no los describe. En su lugar, sugiere de manera lacónica y elegante, conservando su sensibilidad refinada y la delicadeza de su arte, permitiéndonos interpretar estas vibraciones de la obra en el interior de nuestro propio miedo, para que se imponga (si insistimos) nuestra propia respuesta: lo que su pintura intenta negar está all  totalmente».

Balthus difunde siempre mensajes contradictorios; nada en su pintura es del todo íntegro ya que en ella los opuestos conviven visualmente. *Japonaise au miroir noir* y *Japonaise à la table rouge* se presentan de una manera y enseguida se transforman en otra cosa. Cuanto más observamos estos escenarios aparentemente serenos y directos, más nos parecen artificiales. Desde el punto de vista técnico, la caseína y la arena mezcladas a un color al óleo muy diluido confieren a las formas y los colores del fondo este efecto de absorción del pigmento cromático, y dan a las telas un aire antiguo y a la vez moderno. Como si fuera un fresco pompeyano, el color no sólo crece y se espesa sino que parece interiorizar la figura en su propia materia, haciéndola coincidir con el largo tiempo de observación y de postura, casi acorazándola en sus propios gestos, que por el contrario, son en realidad provisionarios, abiertos y esbozados respecto al trazo firme de los estudios preparatorios. Las proporciones de Setsuko son absurdas, sus brazos están mal dibujados y la mano es deforme. En un espacio rítmico compuesto por la intersección de largos planos, la criatura exótica es una sucesión de curvas luchando contra la geometría sincopada de las superficies. Nada funciona, y sin embargo, la imagen nos fascina.



Fig.303. Balthus
Japonesa con mesa roja, 1967-1976
caseína y témpera sobre tela

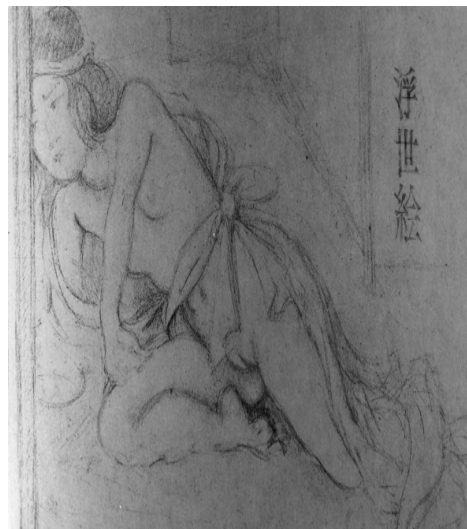


Fig.304. Balthus
Estudio para Japonaise con mesa roja, 1964
lápiz sobre papel

Gracias al estudio de la especialista Mieke Bal, se comprueba que el color es una técnica consistente que desnaturaliza lo que quiera que Balthus haya decidido representar, y que no se circunscribe en absoluto a las pinturas que recrean explícitamente imágenes de fantasía. En los cuadros que hemos analizado, el color es la principal herramienta para otorgar verosimilitud a fantasías que hacen caso omiso de la realidad, y éste es un parámetro muy importante de la temática balthusiana. El realismo de Balthus no es el primer principio de su arte, aunque constituya uno de sus vehículos; nos exige una mirada que considere la enfática superficie plana, producida por la contundencia del color, como una especie de espejo para el espectador a pesar de que finalmente sea un espejo opaco.

Tras la revisión formal y crítica de varias obras que contienen un espejo como *Alice dans le miroir*, *La Toilette de Cathy*, *Les Beaux Jours*, la serie de *Chat au miroir* y las *Japonaises au*

miroir, parecería lícito enunciar que en la obra de Balthus los espejos definitivamente no son instrumentos ni de vanidad ni de autocontemplación física. Los espejos balthusianos son más bien formas que obstruyen parcialmente nuestra visión de la escena, en los casos en los que no aparece el reflejo, de tal suerte que el acto de mirarse en el espejo resulta inútil. O bien, obstaculizan esa visión completamente, porque sólo es visible el reflejo; ésta sería la razón principal por la que la muchacha reflejada de *Alice dans le miroir* (Alicia en el espejo, y no frente al espejo), al igual que su homónima literaria, no pertenece ya a nuestro mundo.



Fig.305. Duane Michals, *Balthus y Setsuko*, 2000, fotografía ©Duane Michals



Fig.306. Tim Walker, *Women of style*, Setsuko y Kate Moss frente al espejo, reportaje fotográfico publicado en la revista *Vogue Italia*, septiembre 2015 ©Tim Walker/Vogue

CAPÍTULO NOVENO

LA IMAGINACIÓN DE BALTHUS DE LA VISIBILIDAD A LA INVISIBILIDAD

9.1. Los paisajes de Balthus: ficciones contra la angustia del tiempo

«Si me hubiera limitado a la belleza del paisaje ofrecido habría caído en la peor trampa de lo figurativo, lo pintoresco o el exotismo. Es imposible explicar con palabras el lento trabajo de alquimia que debe transformar el paisaje en su envés, en su agujero secreto. Es imposible explicar los movimientos del deseo que vuelven a llevar al lugar inicial, mítico por lo tanto opaco, tenebroso, al que sin embargo aspiramos»

– Balthus¹

Dejando a su esposa Antoinette y a su madre Baladine junto a André Derain, Balthus es convocado a filas en el frente francés el dos de septiembre de 1939. Según su biógrafo, la experiencia terrible de la guerra y el espectáculo de los caídos en los campos de batalla marcarán profundamente al pintor. La confrontación con la violencia –después que él mismo la relacionara inextricablemente al erotismo– y la cuestión sin resolver de su verdadera posición en el mundo moderno, dominaron la vida de Balthus tras el tumulto de 1939².

Algunos críticos han querido ver en esa impenetrabilidad de muchos cuadros de Balthus, la influencia de episodios angustiosos de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en ninguna muestra de su trabajo existen representaciones de acontecimientos relativos al conflicto bélico. Los tiempos turbulentos de la guerra pueden ofrecer, empero, una entrada excelente al estudio del vínculo ficción/realidad, tal y como lo expone Balthus. Según Mieke Bal, su incesante empeño por desnaturalizar el mundo visible y tergiversar su método primordial de lectura –el realismo– han imposibilitado la concepción de cualquier forma de representación de ese tipo de sufrimiento³. Pero al mismo tiempo, y debido justamente a la perseverancia de dicho empeño, el pintor no parece ser tan ajeno al reto de retratar un mundo de ansiedad y miedo. Existen algunos paisajes y naturalezas muertas, que en función de cada observador, pueden o no albergar y reprimir toda esa ansiedad. Visto así, cabe contemplar la posibilidad

¹ Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002, pp. 217-218.

² Fox Weber, Nicholas, *Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003, p. 485.

³ Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008, p. 24.

La autora añade: «Durante aquellos años traumáticos y de angustia extrema para toda Europa, Balthus pintó una gran cantidad de telas excepcionales, en las que hace falta ahondar en las relaciones entre un arte de carácter fantástico/onírico y la realidad en la que se realizó, en la que funcionó y que a su vez alimentó aquellos sueños».

de que en parte como reconocimiento, y en parte como esperada compensación de las atrocidades que se cometen diariamente, ciertas telas paisajísticas, como *Paysage du Champrovent* [Paisaje de Champrovent, 1941-1943], encarnan la doble exposición de una tierra suspendida entre la violencia desatada y un refugio pacífico, aunque siempre precario.

La *Nature morte* [Naturaleza muerta, 1937] se parece mucho a los cuadros que Derain realiza durante los años veinte, en los que trató el mismo tema. Balthus coloca los objetos sobre una mesa de madera rústica muy parecida a la representada por Derain en *La Table chargée* [La mesa de cocina, 1921-1922]. El joven Balthus sigue la dirección de su mentor trasladando el estilo de Chardin al siglo XX, y aportando al conjunto de la escena una gran cohesión aún articulando cada objeto. Balthus retoma la paleta en tonos oscuros de Derain, aunque también su método de iluminar sutilmente los objetos y la mesa sobre un fondo de tierra verde. Si bien existe una deuda con Derain, Balthus pinta aquí “un Balthus”. Y a pesar de que el artista elabora esta naturaleza muerta siguiendo la gran tradición francesa –una cesta de pan, una garrafa y un vaso con agua o vino– algo inédito y original surge de repente. En el centro de la composición, un martillo aparece sobre la mesa y los trozos de cristales rotos, ejecutados de manera excepcional, están derramados alrededor de la vajilla. El tenedor que perfora la patata, en realidad la empala. Y el afilado cuchillo que penetra en el trozo de pan ejerce más de arma de destrucción que de instrumento culinario.



Fig.307. André Derain, *La mesa de cocina* 1921-1922, óleo sobre tela



Fig.308. Balthus, *Naturaleza muerta* 1937, óleo sobre tela

Según Nicholas Fox Weber, cada detalle del cuadro habla de poder y dominación: «*Nature morte* parece comentar el caos social que comenzaba a invadir Europa en 1937. La perversión y el tumulto que evocan este cuadro lo afilian a la *Nature morte à la vieille chaussure* de Joan Miró (1937), una obra a propósito de la cual su creador no dejó lugar a equívocos: Miró expresó claramente su voluntad de pintar las fuerzas del mal»⁴. Las energías negativas de la

⁴ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 401.

El pintor catalán tenía su estudio justo encima de la galería Pierre. Es muy probable que Balthus lo viera trabajar en esta composición en la que un pedazo de pan parece un cuerpo desmembrado y donde un tenedor comparable a un brazo perfora una manzana para destrozarla. El procedimiento de Balthus es más sutil que el de Miró –los colores son más vivos, casi químicos, mientras que los tonos tierra de Balthus son más naturales y contenidos– pero la *Nature morte* de Balthus tiene sin duda algo del aspecto macabro y obsesivo de esta obra mironiana. Para

guerra están para Weber muy presentes en la composición de Balthus, que contrariamente a Derain, no se alejó jamás de los temas de la dominación, la derrota, el control y la persecución. Incluso los niños que pinta —representados en una supuesta edad de la inocencia— tienen un aire maligno e hipócrita: «Balthus no puede evitar ser siniestro. El mundo entero, incluso los objetos inanimados, son incapaces de resistirse al poder maléfico. La única salida que le queda es ejercerlo»⁵.

El paisaje de *Larchant* (1939), fue pintado poco antes de la guerra. Exhibe un panorama luminoso, de una horizontalidad persistente, con el horizonte por debajo del centro de la imagen, el cielo dividido a su vez en una sección azul y otra nublada, la mitad inferior encima de un grupo de edificios alrededor de la catedral en ruinas y, más abajo aún, una homogénea franja ocre sólo con matices refulgentes, sin figuración. Balthus quizás se inspirara en los paisajes realizados por Derain durante los años treinta, pues coinciden el sentido de la construcción y la disposición de los colores, dominados por tonos ocres. Desde 1938, Pierre Jean Jouve eligió *Larchant* como el símbolo de su protesta por la intervención bélica de Francia. Él y Balthus se sentían atraídos por la historia de la basílica de Saint-Mathurin, que hasta el siglo XVI, fue una meta importante de peregrinación para curar la locura. Jouve compuso un poema sobre este cuadro y lo asignó al ámbito de la memoria. *Larchant*, con sus campanarios y ruinas, símbolo de locura y destrucción, fue para muchos artistas una fuente de inspiración.

En 1943, el poeta francés comentaba de nuevo la obra de Balthus en los términos siguientes, particularmente adecuados al paisaje de *Larchant*:

*«Cet art, par sa force dissimulée, son mépris de tout “jeu”, le don de penser en assemblant des figures vraies, la simplicité de l'apparence qui recouvre d'inquiétantes complexités, fait apparaître, dans la substance même du tableau, une durable expression de surprise. La part très grande faite à l'angoisse métaphysique, le peintre la dissimule après un long travail sous des formes tranquilles, pesantes, mais vibrantes, de la réalité visuelle»*⁶.

Lo que sugiere Jouve en este párrafo es algo que parecen corroborar numerosos cuadros, y que podría explicar la lentitud con la que fueron hechos: «Tras una larga tarea, el pintor logra disimular esa parte esencial que corresponde a una angustia metafísica, bajo las formas tranquilas de la realidad visual». Balthus nunca dudaba en recomenzar un cuadro cuando creía haberlo acabado: «Mi lentitud no es perfeccionismo, sino un modo de estar lo más cerca posible de la verdad vislumbrada, sospechada, rastreada»⁷. Porque en la visión de Balthus —o como propone Jouve en su texto, subyacente a ella— hay un estado anímico que no puede permanecer ajeno al mundo tal y como lo vive, pues «la sencillez de las apariencias recubre complejidades inquietantes que ponen de manifiesto un efecto de sorpresa duradero». El encuentro —o el conflicto— entre el arte y la historia se produce en el espacio donde la imagen

un estudio detallado sobre esta obra de Joan Miró, véase Balsach, María José, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo imaginario (1919-1939)*, Barcelona: Gutenberg, 2007, pp. 191-204.

⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 402.

⁶ Jouve, Pierre Jean, “Œuvre peinte de Balthus”, en *Lettres I* (Ginebra), n° 1, enero 1943 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 55].

⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op. Cit.*, p. 200.

confluye con el espectador, y donde los efectos cruzan, en su fluctuación, la frontera invisible pero ontológicamente absoluta de la pintura como objeto y la contemplación del arte como proceso⁸.

*Te reverrai-je oh jamais dans ce monde
Cathédrale de l'air visage ruiné
Sur la perfection bleuâtre des forêts,
Où je vérifiais les accords de ma terre
La proportion verte et le courage né
Au jour de cristallin près des sylves profondes,
Vivante sur le ciel la race de Jehanne*



Fig.309. Balthus, *Larchant*, 1939, óleo sobre tela

*Tremblante d'abandon la sacrée majesté
Sous le vol précurseur des corneilles profanes!
Te reverrai-je nue souriant à l'auvent
Céleste de ta cloche alors que tes pieds frais
Essuieront le sang noir de barbares cervelles,
Mais d'or, et reprenant le rêve inachevé?⁹*

⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 121.

⁹ Jouve, Pierre Jean, "Mémoire de Larchant", en *La Vierge de Paris*, París: Egloff, 1945 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 49].

Durante el exilio en Ginebra, P.J. Jouve escribe "Le Bois des Pauvres" (1943), un largo poema evocando la agonia de la Francia ocupada [véase Rewald, Sabine, *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984, p. 96].

Dos críticos de la obra balthusiana, que vivieron el momento en el que se realizó el cuadro, intuyeron en él un cierto estado de ánimo, aunque no acabe de ser el mismo. Por un lado, Jean Starobinski –a quien se le atribuye el mérito de ahondar en el estudio de la «dramaturgia de Balthus»¹⁰– cataloga la tela *Larchant* como un «cuadro de recogimiento ante la prueba de la guerra»¹¹. El crítico suizo se centra primero en las ruinas de la catedral; la plácida atmósfera del paisaje sitúa estas ruinas en la temporalidad de «lo perdurable». En la ancha banda del cielo ve la unión de la tierra con su luz. La lejanía permite omitir las peculiaridades de la ajetreada y rutinaria vida de cada día, mientras que la representación hace gala de una fidelidad total a lo que es visible. El autor habla de cuadro «idealista», y puntualiza en una nota a pie de página que las ruinas de la catedral de Larchant constituyeron para muchos, incluido Balthus, «el símbolo de lo que estaba amenazado». Gaëtan Picon, por otra parte, expresa algo más sobre la materialidad del cuadro en «*Les dalles de Venise*», publicado en 1966. Sostiene que el artista Balthus «inscribe en lo infinito del horizonte la seguridad natal del pueblo. Sin embargo, al centro de este cruce de caminos, de piedras, de tejados y de campos de labranza, se levanta la ruina de la iglesia abandonada. Es allí donde habríamos podido vivir; pero no podemos más... Brillan los espejismos de la memoria mezclados a los escombros insumergibles del deseo»¹².

Dos años más tarde, el crítico John Russell propuso otra lectura de este lienzo, asociándolo a una naturaleza muerta¹³. El campo que aparece en primer plano sería como el mantel cayendo desde la parte superior de la mesa –cuyo borde estaría constituido por el límite horizontal de dicho campo– y el pueblo sustituiría entonces los objetos depositados sobre la mesa. También tilda al cuadro de abstracto, y en lo relativo al análisis del talante, «la oscilación de la escala entre paisaje lejano y naturaleza muerta denota una vacilación ontológica fundamental, que se decanta hacia lo ultramundano»¹⁴. Hay una nota angustiante que hace este paisaje, a la vez familiar («idealista», apuntaba Starobinski), y extraño («espejismos de la memoria», escribía Gaëtan Picon) –hasta el punto de resultar ultramundano– quizás un lugar de pesadilla, gracias al efecto de la luz, esplendente y definitoria. Junto al horizonte bajo y al mudable cielo, la luz nos trae reminiscencias de los paisajes holandeses del siglo XVII.

La cualidad única de *Larchant* estriba en la compleja dualidad ambiental, a la que contribuyen el extremado realismo en la representación de los edificios, así como el sutil colorido de los campos, aunque estos aciertos técnicos no determinan la escena por sí solos. Mieke Bal considera que «más allá de las habilidades artísticas se perfila una visión, digna de Casandra, de lo

¹⁰ Starobinski, Jean, “Dramaturgie de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo de Bellas artes Lausana, 1993, Ginebra: Skira, pp. 71-83.

El autor teoriza sobre lo que él define como una «dramaturgia en suspensión» que Balthus articula en su obra, un concepto afín a las nociones de la «pose en exceso» y la «inmovilidad» que defienden otros especialistas como Pierre Klossowski y Mieke Bal en los textos de referencia citados a lo largo de este trabajo.

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹² Picon, Gaëtan, “Les dalles de Venise”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo de las artes decorativas, París, 1966, pp. 13-14.

¹³ Russell, John, “Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Tate Gallery, Londres, 1968, pp. 17-18.

¹⁴ Bal, Mieke, *Op. Cit.*, p. 122.

La autora considera que la asociación que establece Nicholas Fox Weber –ya mencionada en capítulos anteriores– entre la obra *Grande composición con cuervo* de Balthus y la *Virgen de la Misericordia* de Piero della Francesca –para Bal fuera de lugar en dicho contexto– se ajustaría mejor a este caso de *Larchant*, donde las casas parecen buscar protección bajo la iglesia.

que no se puede ver pese a estar inexorablemente presente»¹⁵; por consiguiente, la tela no es simplemente la instantánea de un momento pasajero, sino un momento con su futuro, a la vez que una tentativa de mantener ese futuro a raya mediante un llamamiento al pasado. El estado anímico es pues ambivalente, fluctúa entre la esperanza y el fatalismo, convocando recuerdos de una devastación aún por venir.

Es en diciembre de 1939 cuando Balthus, herido, vuelve a París, tras luchar en la región de Saarbrücken. Al inicio de 1940 transcurre algunas semanas de convalecencia en Suiza con la familia de su esposa Antoinette. Si la amistad más fuerte e íntima entre Balthus y Pierre Jean Jouve se concentró en los años treinta, su frecuentación se interrumpe con la nueva guerra. Las cartas de Balthus y Jouve, unos documentos inéditos que el escritor y editor suizo Robert Kopp incluyó en el catálogo de la retrospectiva de Balthus en Venecia, ponen de manifiesto el sufrimiento y la angustia del pintor:

«Caro Pierre,

Quando emergo talvolta dalle mie brume, mi vedo circondato da un abisso di silenzio e privo di ogni contatto [...] Dopo il mio ritorno alla vita civile, sono crollato interiormente come se una delle loro bombe avesse attraversato tutto il mio essere e mi sfinisco in vani sforzi di ricostruzione. Ho vergogna di me stesso. Mi credevo più solido; ma forse avevo consumato già troppe forze per riuscire a vivere. Sento di nuovo una certa voglia di lavorare (benché finora ne sia stato del tutto incapace), che forse è soltanto il terrore davanti alla povertà dei risultati ottenuti fino a questo momento. Non ho ancora fatto nulla.

Oggi, il problema dell'artista legato alla materia ha mutato ancora aspetto. Mi chiedo persino se la sua posizione non sia diventata decisamente ridicola. Soltanto al poeta, credo, spetta oggi reggere la fiacola, ecco perchè mi auguro con tutto il cuore che tu, il grandissimo, il purissimo poeta, non smetta di far sentire la tua voce, ultimo rifugio di luce in questa notte, già consapevole dell'alba futura. Poiché è adesso, più che mai, che si sente appieno la tua efficacia»¹⁶.

Dificultad por pintar, insatisfacción, imposibilidad de servirse de la lengua para expresar la catástrofe: estos temas regresan en varias cartas de Balthus a Jouve. Sin hacer alusión directa a los eventos de la guerra, según Robert Kopp los cuadros de Balthus constituyen de todos modos una reflexión sobre los eventos, y así fueron vistos e interpretados no sólo por parte de P.J.Jouve sino también por J.Starobinski y los demás críticos de su pintura. Cuando Balthus regresa a París y es liberado, decide abandonar la capital francesa —el once de junio de 1940— contemporáneamente a Jouve. El pintor se retira a Champrovent, y vuelve a contactar con su amigo: *«In modo quasi miracoloso, mi è stata restituita la facoltà di lavorare in mezzo a*

¹⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 124.

¹⁶ Carta de Balthus a Pierre Jean Jouve, Sigriswil, 15 de febrero de 1940, en Kopp, Robert, “Balthus e Jouve. Documenti inediti”, *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 66.

N.T. Por tratarse de documentos inéditos, no se ha procedido a la traducción en español, manteniendo aquí la versión italiana presente en el catálogo.

queste cose orribili. Mi ci aggrappo disperatamente per non affondare: è l'ancora di salvezza che il cielo mi manda»¹⁷.

Balthus, al igual que Jouve, siente la aniquilación como una profunda humillación, y como una catástrofe que hay que combatir no con obras de circunstancia que cedan a un fácil simbolismo, no con obras “comprometidas” similares a las que Jouve había publicado durante la Primera Guerra Mundial, sino con una reflexión mucho más profunda y grave, y una creación que asegure la continuidad de los auténticos valores. Así, el paisaje pintado en Champrovent *Le Cerisier* [El cerezo, 1940] constituye a modo suyo una respuesta al desastre de la guerra. Jouve lo comprende enseguida: «El cuadro *Le Cerisier* presenta el sentimiento dramático de Balthus como en retirada, por amor de lo difícil. Una pintura que alcanza toques como de esmalte, y recobra también el misterio intenso y físico de Courbet, traduciendo en el movimiento de la cosecha un símbolo secreto, y da la impresión de lo fantástico en plena luz del día. La obra fue ejecutada en agosto de 1940 –al día siguiente del desastre, después de la guerra y el éxodo que Balthus había vivido– como una terapia y protesta interiores»¹⁸. Este primer nivel de lectura –confirmado también por el mismo Balthus¹⁹– no es el único. Jouve, más allá de las referencias a la historia de la pintura, interpreta también el simbolismo secreto de la recolección, el misterio físico de una escena que expone la fantasía en pleno día.

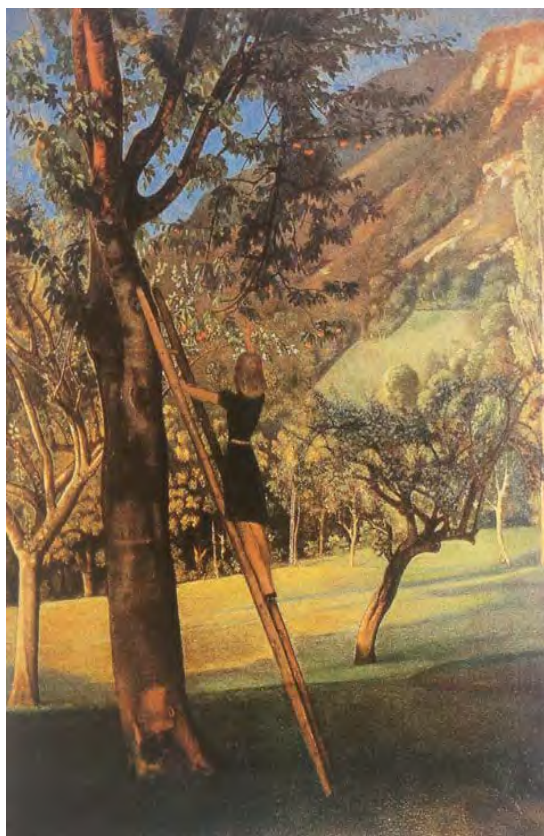


Fig.311. Nicolas Poussin
El otoño, detalle
1660-1664, óleo sobre tela

Fig.310. Balthus
El cerezo, 1940
óleo sobre tabla

¹⁷ Carta de Balthus a Pierre Jean Jouve, Champrovent, 26 de julio de 1940, en Kopp, Robert, *Op.Cit.*, p. 70.

¹⁸ Jouve, Pierre Jean, “Œuvre peinte de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 55.

¹⁹ Declaraciones de Balthus a Jaunin, François, en *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausana: Bibliothèque des arts, 1999, p. 44.

El recuerdo de la guerra y el exilio marcaron de manera duradera al poeta y al pintor. Cómo no pensar, apunta Robert Kopp, que la gravedad que caracteriza cada vez más sus obras sea provocada por estas circunstancias? La creación artística parece el único remedio contra los infortunios de la época, como sugiere la carta que Balthus envía a Jouve en junio de 1941:

«Esattamente un anno fa lasciavamo Parigi –incubo orribile, da cui siamo usciti vivi entrambi contro ogni aspettativa. Stasera penso a te più del solito. È dunque un anno che non ci vediamo [...] Tornato da un mese a Champrovent, ho ritrovato finalmente un periodo di raccoglimento e di lavoro, ho ritrovato le mie dieci ore giornaliere di un tempo e mi rinchiudo gelosamente in un cerchio di isolamento completo e di ignoranza dell'esterno per non perdere un minuto dello stato di grazia»²⁰.

Los años de exilio son para Jouve un período de intensa actividad creativa. Compone poesías y ensayos sobre música, literatura, historia y pintura, aunque ninguno de ellos fuera publicado en la Francia de la ocupación. Dirige con Pierre Courthion la revista *Lettres* que se publica en Ginebra, y a la que contribuyen Marcel Raymond, Jean-Rodolphe de Salis y Jean Starobinski. En ella aparecerá una crítica del trabajo de Balthus, donde se comentan *La Rue* y *Le Cerisier*, *La Montagne* y *Larchant*. Sin embargo, no será por este artículo titulado «*Œuvre peinte de Balthus*», sino a razón de otro escrito, por el que Balthus agradecerá al poeta: «*Grazie per lo stupendo testo che mi hai mandato –stupendo e di una necessità urgente [...] Volente o nolente, dovrò organizzare qualcosa per il mio lavoro, per ragioni più materiali che morali, poiché mi si profilano all'orizzonte grandi preoccupazioni. Altrimenti non avrei la minima voglia di esporre la mia pittura qui [Ginebra]*»²¹.

El «texto estupendo» de Jouve al que Balthus hace mención en su carta, es un artículo que finalmente se publicó en el número de septiembre de 1944 y en la revista *Le Nef*. Jouve se detiene sobre todo en la historia de su relación con Balthus, en la manera en la que ha seguido las varias etapas de su trabajo, en su concepción de la pintura, su lugar en la historia del arte y la polisemia de sus cuadros: «La singularidad, casi la irrealidad, en la significación de las formas, la relación de los colores, el juego sin fin de la composición; he aquí las valoraciones más urgentes que debemos hacer. Los objetos recibieron de la imaginación un poder y un rol inusitados [...] En un cuadro de Balthus hay mucho de invisible y éste aumenta a medida que lo visible se hace más absoluto»²².

En noviembre de 1943, la Galería Moos de Ginebra muestra doce telas de la producción reciente de Balthus; el catálogo incluía un prefacio de Pierre Courthion, y un joven Jean Starobinski escribía un ensayo sobre la exposición titulado «*Des peintures de Balthus à la Galerie Moos a Genève*», donde destaca que estas obras constituyen «uno de los primeros testimonios importantes que tenemos sobre la actitud profunda de un gran pintor frente al desastre de nuestro tiempo. Los paisajes, las figuras y los gestos que contemplamos en estas pinturas, sabemos cuánto y cómo su eficacia secreta y necesaria ayudó al pintor a combatir la

²⁰ Carta de Balthus a Pierre Jean Jouve, Champrovent, 3 de junio de 1941, en Kopp, Robert, *Op. Cit.*, p. 72.

²¹ Carta de Balthus a Pierre Jean Jouve, Friburgo, 7 de julio de 1943, en *Ibid.*, p. 73.

Balthus se refiere a la exposición que realizaría en la Galería Moos de Ginebra en noviembre de 1943.

²² Jouve, Pierre Jean, “Balthus”, en *La Nef* (Argel), septiembre 1944 [reproducido en *Balthus*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 58].

catástrofe y la degradación que lo rodeaban»²³. Entre los cuadros expuestos se encontraba *Le Cerisier* [El cerezo, 1940], un fragmento sacado del célebre *Automne* [El otoño, 1660-1664] de Nicholas Poussin. Concretamente, la representación del follaje de los árboles es un remedo de la obra clásica de Poussin. Oscura y luminosa al mismo tiempo, la pintura posee una cualidad esmaltada. La montaña y el árbol del extremo derecho refulgen con la luz de media tarde. Si Poussin presentó la atareada vida de los campesinos, Balthus se centra en el exponente solitario de la vida humana; la muchacha subida en la escalera recoge cerezas tan solo para su satisfacción personal. En el fragmento pictórico que Balthus elige representar, la vida de labor está «momentáneamente suspendida»²⁴. Sin embargo, para Mieke Bal esta tela no se asemeja en absoluto a la alegoría de Poussin²⁵. Aislando a la muchacha del resto de la escena, Balthus circunscribe su visión a la existencia del personaje: «La adolescencia se identifica ahora con un ambiguo optimismo, con las expectativas de futuro y la posibilidad de supervivencia, aunque sin olvidar su incertidumbre, expresada por la oscuridad que rodea a la muchacha pese al predominio de la luz en la distancia»²⁶. El clima idílico puede ser una distracción de los horrores que todo lo asolan más allá de este huerto de cerezos: «Maldita sea la guerra, la infelicidad, la historia», se lamentaba Balthus²⁷.



Fig.312. Balthus
Paysage de Champrovent
1941-1943, óleo sobre tela

²³ Starobinski, Jean, “Des peintures de Balthus à la Galerie Moos a Genève”, en *Le Curieux* (Ginebra), nº 13, 13 de noviembre de 1943 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 69].

²⁴ Russell, John, *Op.Cit.*, p. 18.

²⁵ Francisco Calvo Serraller ha indicado la afinidad entre Balthus y el último Poussin, señalando su capacidad mútua por representar la trágica soledad del hombre en la naturaleza, o si se quiere, la resistencia dolorosa del hombre al dictado ineluctable de lo natural [Véase Calvo Serraller, Francisco, “En busca de Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 37].

Concuerdan con esta teoría autores como Mieke Bal y Robert Kopp, quienes también detectan la inspiración poussiniana en el carácter intrínseco de estos paisajes (*Le Cerisier*, *Larchant*), así como una reacción generalizada, desde el interior del gran arte de Europa, frente al desastre que sobre ella se cernía.

²⁶ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 127.

²⁷ Roy, Claude, *Balthus*, París: Gallimard, 1996, p. 130.

Paysage de Champrovent [Paisaje de Champrovent, 1941-1943] es otra obra realizada en el contexto de los conflictos bélicos, y también destaca por su paradójica atmósfera. En cuanto que paisaje, es de un clasicismo perfecto, donde el follaje poussiniano se distribuye por la parte central del cuadro. La modulación de claro y oscuro, verde y azul, y de pardo rojizo en secciones horizontales produce un panorama de una tal quietud, que si alberga alguna conexión con la violencia militar tiene que ser por contraste, por rechazo. Contra la calamidad, el artista tan sólo puede blandir el arte, y para demostrar que no está solo en la empresa, y que hay algo más trascendental que defender, pinta a la manera de Poussin.

Más que un paisaje, quizás este cuadro sea la obstinada memoria de su esencia, o un intento de negar esa cualidad efímera del tiempo, tan consustancial a muchas obras de Balthus. Nada permite adivinar que esta tela se pintó después de que el artista fuese herido y desmovilizado. Nada, a excepción, tal vez, de esa calma excesiva, del clasicismo extremo, y también de la pálida y singular criatura yacente del primer plano. Más allá de la anécdota biográfica, este conocimiento nos sensibiliza por sí mismo al potencial de extrañeza de la escena, a su normalidad, quizás de pesadilla, contra viento y marea: «Yo sospecho que existen indicios dispersos de algo que podría disturbar, aunque aún no lo haya hecho, la calma que buscaba el artista en todos estos lienzos»²⁸. La hora del cuadro es el atardecer, o el momento de la contradicción, como si el pintor no dominase la situación y su estado anímico se trasluciera a su pesar. Otra obra como *Le Gottéron* [El Gotterón] realizada en 1943, nos comunica su talante, en aquellos años de retiro de la guerra, con mucha más contundencia. El crítico de arte y poeta Claude Roy la definió como «una de las telas más sombrías de Balthus, sombría en todos los sentidos de la palabra»²⁹.



Fig.313. Balthus
El Gotterón
1943, óleo sobre tela

Estos «sentidos» a los que apunta Claude Roy se hallan, en primer lugar, en el colorido oscuro del lienzo, con unos verdes que derivan hacia el negro y el ocre. La tonalidad del cielo no difiere de la tierra firme: es una «monocromía del infierno». En segundo lugar, la obra es también la representación de un paraje sombrío y lúgubre, y lo es intrínsecamente, ya sea en la atmósfera del propio cuadro como en el humor que destila, y del que nos contagia como espectadores. Roy detecta en su oscuridad general un «estado de emergencia», tras una inmersión inevitable en los tiempos más negros de la historia reciente. En la parte inferior de la montaña, una diminuta figura parece avanzar acarreando un tronco, y el camino serpenteante indica los largos rodeos que el trabajador tendrá que hacer en su quehacer. Hay muy pocos trabajadores en los cuadros de Balthus; podemos pensar en el carpintero de *La Rue*, ese personaje vestido de blanco y sin rostro. Pero si la temprana evocación de la vida urbana ya nos imbuía en un extraño sentimiento de soledad sin remisión, aquí la soledad de la figura es casi cósmica, tanto física como anímicamente.

²⁸ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 129-131.

²⁹ Roy, Claude, *Op.Cit.*, p. 130.

9.2. Desnaturalizando el género: el paisaje como invención

«Mis muchachas delante de las ventanas, mis frutos en los alféizares de las ventanas, las montañas que acompañan el paisaje, suscitan lo ilimitado del mundo, lo Abierto de Rilke, lo Abierto al universo. He intentado siempre pintar ese regreso oscuro y misterioso de las cosas a su centro, a su vertiginoso centro. Ir hacia lo Abierto, acercarse a él, alcanzarlo a veces, captar su instante de suspensión, y volver al pasaje del tiempo»

– Balthus³⁰

Cuando en 1953 Balthus abandona definitivamente París y se traslada al castillo de Chassy³¹, su atención se concentrará de modo espontáneo principalmente en el paisaje y la naturaleza muerta, ya sea en cuadros dedicados exclusivamente a la reproducción de objetos, como en las esquinas o las secciones de obras pertenecientes en un principio a otros géneros. Los paisajes que Balthus pinta durante los años cincuenta son muy distintos de los que pintara en Suiza y Saboya en los años 30 y 40. Ahora los paisajes y la naturaleza parecen sumergidos en una profunda calma, y Balthus se convierte en un sereno y meditativo pintor de escenas que recrea desde la ventana del castillo. En esta época ejecuta numerosos *Paisajes de Chassy*, con delicadas tonalidades que el artista adapta según las estaciones, y que retoman la paleta de Cézanne y Seurat: pardo, ocre, malva, azul y amarillo. Las superficies que elabora se resumen en triángulos que tejen un plano muy abstracto, casi como un mosaico de pintura, donde el sentimiento de que el espacio no es “real” compite con la superficie plana del cuadro.

La serie del patio de la granja de Chassy se compone de siete vistas que se encuentran entre las más conseguidas por el artista, aunque no todas las opiniones coinciden. El historiador del arte y comisario Michael Peppiatt opina que «los paisajes de Chassy son de una belleza asombrosa pero la personalidad del artista desaparece lentamente de ellos»³². Tal vez esto se deba a que en estos paisajes se hace mayormente obvio que, en la obra de Balthus, el espacio no es real. En verdad, tampoco lo es en las naturalezas muertas, las habitaciones u otros escenarios balthusianos, donde el efecto de desnaturalización se logra en parte por medio de cortes artificiosos, en parte mediante la inserción de figuras –o su ausencia, donde esperaríamos encontrarlas– y gracias también a la interacción entre figuras y espacio.

Como analizaremos, la búsqueda de lo infinito en los paisajes agrestes de cierta inmensidad es, sin ir más lejos, contrarrestada a base de una geometría de superficies planas y contornos recortados, la supresión de los horizontes, el uso de formatos insólitos y la representación de

³⁰ Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 217-218.

³¹ Chassy, una granja fortificada del siglo XIV, pertenecía a una familia aristocrática francesa, los condes de Choiseul-Praslin; la remodelaron en el siglo XVII, como residencia de campo. El estudio de Balthus se encontraba en el primer piso, con vistas al patio y las colinas de Morvan; rodeado de árboles altos, Chassy quedaba aislado en medio del paisaje. Cuando Balthus descubre Chassy con unos amigos, el castillo está abandonado y en malas condiciones, pero el artista decide fijar aquí su residencia, entre 1953 y 1961.

³² Peppiatt, Michael, “Balthus. Of dreams, enigmas, and nymphets”, en *Connoisseur* (Nueva York), noviembre de 1983, p. 104.

las rocas como hileras de láminas sin relieve. Y estos son factores que se añaden a la relación de Balthus con los paisajes chinos, que asimismo trataremos a continuación.



Fig.314. Balthus
Patio de la granja de Chassy, 1954, óleo sobre tela



Fig.315. Balthus
Patio de la granja de Chassy, 1960, óleo sobre tela



Fig.316. Balthus
Gran paisaje con vaca
1959-1960, óleo sobre tela

En el cuadro *Grand Paysage avec vache* [Gran paisaje con vaca, 1959-1960] la semejanza con el mundo físico se evapora justo detrás de las ramas del árbol en primer plano. La tendencia balthusiana de aplanamiento del espacio –tanto por medio del color como de la línea– está presente sobre todo por resultado del insólito formato vertical –de “retrato”– y la división en franjas horizontales. La vaca se parece más bien a una insignia de metal pintado y la silueta humana que la acompaña parece un homúnculo, de las mismas dimensiones que el animal. Su sombrero y sus miembros de espantapájaros hacen de la figura en miniatura un híbrido. En cuanto a las texturas del cuadro, son tan variadas como las condiciones climáticas que describe. La cima está pintada en modo liso, la base muy espesa y casi porosa como la espuma, y el color toma un aspecto granulado. Con estos elementos –el extraño granjero, los detalles incongruentes, la inmanencia de una tormenta, y un árbol que se tuerce y otro que está derecho– es imposible no sentir y pensar a la excentricidad de Balthus, y su «surrealismo a la Courbet»³³.

³³ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 577-578.

«Mi singularidad se debe a que no he cedido a las tentaciones abstractas ni a las tentaciones surrealistas. No quise ceder a la abstracción porque, a pesar de hacer pintura figurativa, estaba convencido de que la alcanzaba y, dentro de los límites estrechos e impuestos del lienzo, procuraba llegar a la arquitectura interna, a la estructura secreta de mi motivo. Por ejemplo, en mis paisajes de Chassy, un corral o los distintos planos de un paisaje donde se escalonan los campos, las tierras de labor, o en una muchacha mirando el paisaje por la ventana: la disposición del cuadro alcanza la abstracción»³⁴.

Los formatos de los paisajes que pinta Balthus suelen ser insólitos –verticales, casi cuadrados o exageradamente apaisados– y por ello nos cuesta identificarlos y juzgarlos conforme a lo que su etiqueta genérica nos diría que son. La verticalidad como herramienta para crear aplanamiento en los paisajes es un programa muy específico de Balthus, y estriba en los actos simultáneos de secundar la fantasía y detenerse a recapacitar sobre la pintura. En el *Paysage de Montecalvello* [Paisaje de Monte Calvello, 1979] ya no vemos un simple paisaje, sino más bien la naturaleza transformada. Las peñas de arenisca se yerguen en volutas ascendentes, que esculpidas por la lluvia y el viento, «ejemplifican tanto el dilatado proceso de la formación de rocas en la naturaleza como la condición de proceso del arte pictórico»³⁵. Esta analogía entre la dilatada acción del mundo natural y la lenta labor de un pintor como Balthus, tiene un significado que trasciende la representación. Traslada el referente –las peñas reales moldeadas por el entorno– a la pintura, pero a una pintura que rinde homenaje a la obra de la naturaleza. Los elementos de la hipotética realidad representada en el lienzo hacen acto de presencia –las peñas, los senderos, la carretera, además de la terraza– aunque el cuadro trata de la percepción más que de hechos físicos: «Es un paisaje para la contemplación»³⁶.



Fig.317. Balthus
Paisaje de Monte Calvello, 1979
caseína y témpera sobre tela



Fig.318. Balthus
Paisaje de Monte Calvello, 1994-1998
óleo sobre tela

³⁴ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 206.

³⁵ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 51.

³⁶ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 664.

Su principal característica son los campos: unos campos de labor que faenan los hombres, transformados en unas zonas cromáticas tan sutiles que se dirían tocadas por la luz y, también, por un pincel muy suave. Los olivos, con las finas y negras ramas arbóreas, evocan la pintura paisajística china. El candor de la atmósfera es un logro, pues ilustra una quietud divina, un proceso de apaciguamiento, y ello indica que Balthus ha sabido traducir con un toque más naif las enseñanzas de Masaccio y de otros prerrenacentistas que estudió en su juventud. Sin embargo, en la diagonal entre el extremo inferior derecho y el superior izquierdo se escenifica una mirada. Los dos personajes colocados sobre la terraza de piedra, en el ángulo inferior derecho, son esenciales; Balthus admitió que la elección de los espectadores del paisaje servía para dar a la escena otra dimensión. El punto de vista del pintor es, a priori, el nuestro, y diferente del suyo; Balthus ha pintado el paisaje desde lo alto de su castillo³⁷, mientras que nosotros nos unimos a esos dos personajes, y como ellos, contemplamos la escena y nos inmergimos en los placeres de la naturaleza. Percibimos la casita como la esencia misma del refugio, y según Fox Weber, miramos hacia la torre lejana, como medio siglo antes hicieran Balthus, Rilke y Baladine al descubrir el castillo de Muzot.

Las distintas vistas de Monte Calvello operan una síntesis; la vista es tal vez específica al castillo del pintor, pero podríamos crearla una vista suiza, china o italiana. Impregnada de la fuerza de la montaña, la forma de la panorámica recuerda la pintura de paisaje chino, que es una referencia fundamental para Balthus desde su infancia³⁸. Las montañas en la pintura china autorizan la liberación espiritual al reparo del orden social dominante, y procuran un poder benéfico, invitando a la soledad: «La montaña es de por sí una vía que el hombre puede emprender para elevarse por encima de las apariencias y las contingencias», escribió Lin Yutang, quien se consideraba un “hijo de las montañas”. El castillo de Chassy, el *atelier* escondido en lo alto de los jardines de Villa Médicis, y ciertamente el Grand Chalet suizo de Rossinière, rodeado de altas colinas, son todos ellos decorados que procuraron a Balthus el aislamiento esencial –y literalmente, la elevación– que ya experimentara con Rilke en el castillo y los parajes de Muzot. Las montañas fueron el refugio ideal para Balthus: lugar en el que vivió físicamente, en el que siempre residió emocionalmente y donde finalmente termina su vida³⁹.

³⁷ Se trata del castillo renacentista de Monte Calvello, cerca de Viterbo, en el confin entre Umbria y Lazio, que Balthus adquiere en 1970 durante su estancia en Roma como director de Villa Médicis. Se trata de un castillo fortaleza muy bien conservado, que perteneció a los Doria-Pamphili.

³⁸ Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, p. 665.

Rilke habría sugerido al joven Balthus la lectura de las novelas chinas de Segalen, y Balthus, por su parte, habría realizado ilustraciones de la literatura clásica china, destinadas a su amigo poeta. El mismo Balthus lo confirma en sus entrevistas y cuenta como el paisaje suizo de Beatenberg ya le sugería correspondencias visuales con los paisajes chinos y japoneses que admiraba en los libros.

³⁹ Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005, p. 22.

Para el escritor suizo, hubo un aspecto de Rilke que influenció mucho a Balthus: el estilo de vida. No hay duda de que la fascinación de Balthus por el retiro de los tumultos del mundo, posible en un lugar de elección, castillo o demora señorial, procede de Rilke. Es en compañía de Baladine que Rilke descubre la vieja torre de Muzot – última residencia helvética del poeta– en la que escribe alguna de sus obras maestras. Balthus le hizo varias visitas, y se quedó prendado de la belleza del lugar y de su majestuosa sencillez, y no olvidó la lección de que el retiro físico condiciona el desarrollo mismo de la verdadera creación artística.

La experta en arte y cultura china Xing Xiaozhou considera que el gusto oriental en la pintura de Balthus no deriva tanto de una imitación formal como de una sintonía ideológica⁴⁰. En el pensamiento chino, la universalidad (lo invisible), se manifiesta a través de las apariencias visibles; la esencia y el fenómeno son inseparables. Por ello, la pintura, en su máximo nivel artístico, debe colocarse entre “la semejanza y la desemejanza”, y alcanzar un equilibrio entre la sustancia y el espíritu, entre lo visible y lo invisible. A los ojos de Balthus, este es el ápice del arte pictórico, y él mismo insiste sobre la realidad más allá de lo visible: «Existe otra cosa tras la apariencia, una realidad que no se ve directamente a través del ojo, pero que se puede sentir por el espíritu. Los antiguos maestros chinos son excelentes porque saben captar esta realidad y expresarla completamente. En lo que me concierne, no quiero más que representar lo que hay tras la apariencia»⁴¹. Balthus manifiesta una preferencia por los paisajes de las Cinco Dinastías (907-960), y de los Sung (960-1279), es decir, la época en la que se formó la tradición paisajística de los pintores eruditos y literatos. Los paisajes de esos períodos poseen unas características realistas y a la vez metafísicas, símiles a las de los primitivos italianos que tanto inspiraron a Balthus.



Fig.319. Fan Kuan
Viaje entre ríos y montañas
ca. 1010-20, tinta sobre seda



Fig.320. Balthus
El Góterón, detalle
1943, óleo sobre tela

El paisaje *Le Góteron*, por ejemplo, muestra una evidente analogía con el célebre paisaje de Fan Kuan, *Viaje entre ríos y montañas* (ca.1010-20), que se conserva en el Museo Nacional de Taipei, en Taiwan. Ambos comunican la potencia de la naturaleza, en la que domina por entero la composición vertical. Con unas formas reducidas al mínimo y unos colores sombríos y difuminados, ambas imágenes ofrecen una atmósfera muy austera y poseen un aspecto profundamente antropomorfo, aun sin presentar huellas que recuerden formas humanas. La misma visión de la naturaleza úne a Balthus y Fan Kuan: no se limitan a las apariencias, sino que

⁴⁰ Xiaozhou, Xiang, “Il paesaggio è molto cinese in questo momento. L'influenza della pittura cinese nel paesaggio di Balthus”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, p. 102.

⁴¹ Declaraciones de Balthus citadas por Guirao Cabrera, José, en *Balthus*, Madrid: Unidat, 2006, p. 14.

más bien «penetran en el misterio de la naturaleza»⁴². La pintura de paisaje para los literatos chinos no es una mera representación de lo visible, sino la búsqueda de una realidad superior a través de la comunión entre el mundo externo de la naturaleza y el mundo interior del artista. En *Le Götteron*, Balthus presta atención a las fracturas y a la consistencia de las rocas, «dando vida a una especie de estilización y conceptualización en la representación de los estratos naturales, a la manera de los pintores chinos. No se trata de manierismo estilístico, sino de búsqueda de lo racional, de los principios universales, pues estas fracturas poseen una fuerza interna tan intensa que parece expresen los principios mismos de la naturaleza»⁴³. En Balthus, como en los maestros chinos, la memorización, la toma de distancia de la realidad, y una cierta idea preconcebida anterior a la ejecución del cuadro, confieren al paisaje un sentido de la abstracción y la esencialidad. De ahí, la atmósfera intemporal y conceptual que percibimos en *Le Götteron*.

Viaje entre ríos y montañas de Fan Kuan corresponde a otro aspecto importante del paisaje chino: el sentimiento de infinito. Para alcanzar una dimensión universal, los pintores chinos buscan representar enormes distancias en un espacio limitado. Fue el pintor Guo Xi, de la dinastía Sung, quien concretizó tres tipos de perspectiva en base a las distancias entre la mirada del espectador y la montaña, que evocan la inmensidad de la naturaleza⁴⁴. En efecto, los pintores chinos adoptaron una perspectiva muy libre y subjetiva, con puntos de vista múltiples; cuando la mirada, necesariamente móvil, recorre el paisaje, no se encuentra confinada en un espacio cerrado y limitado. Muchos paisajes de Balthus proponen el motivo de la inmensidad de la naturaleza –*La Montagne* (1937), el *Paysage de Champrovent* (1942), y el *Paysage de Montecalvello* (1979)– normalmente vistos de lejos y desde un puesto elevado, cuya composición no tiende a centrarse en un punto de vista fijo, sino que se abre a espacios muy extendidos para crear la impresión de infinito.

El conjunto de paisajes de Monte Calvello también recuerda la pintura china por otras razones. A diferencia de otras obras, los dibujos de esta serie no están estructurados geoméricamente, según la tradición occidental; el espacio está organizado a través de la oposición complementaria de lo lleno y lo vacío, como en la pintura china de los literatos, y en base a la filosofía del taoísmo. También la composición se acerca al esquema predilecto de los artistas chinos, con una montaña aislada y lejana, separada del primer plano por la bruma y las nubes. El Monte Calvello, suspendido en el vacío, no aparece como una entidad fija o estereotipada, sino que parece fluctuar en el aire. Estos paisajes italianos reflejan al unísono la realidad y la ilusión del sueño: poseen un carácter efímero, inalcanzable y misterioso. Esa visión de la montaña rodeada de niebla y perdida en la distancia –como en mutación– tan amada por los pintores chinos, está relacionada con el pensamiento taoísta por el cual el alma cósmica se esconde detrás del mundo inestable de las apariencias, que sirve sólo para traducir la esencia universal. Asimismo, los paisajes de Balthus representan tantas veces la montaña, y precisamente fueron las montañas suizas las que provocaron en el pintor su interés por el arte de Extremo Oriente. El paisaje chino es para Balthus representativo de esta visión del mundo, y constituye una especie de símbolo del paisaje del “más allá”. Una visión que invoca la transformación y estimula la fantasía, y en la que lo real e ideal, lo visible e invisible, se confunden en ella.

⁴² Xiazhou, Xiang, *Op.Cit.*, p. 93.

⁴³ Idem., p. 93.

⁴⁴ Cheng, François, *Souffle-Esprit*, París: Seuil, 1989, pp. 106-107.

En una obra como *Entre montañas* (siglo XIII, conservada en el Museo de la ciudad prohibida de Pequín) de Ma Lin, descubrimos a dos literatos contemplando una cima rodeada de bruma. En la tela *Paysage de Montecalvello* (1979), vimos como en un ángulo de la composición se hallan dos pequeñas figuras humanas. Sabemos que Balthus las añadió en una segunda fase de realización del cuadro, sin duda «pensando a la pintura china»⁴⁵.



Fig.321. Balthus, *Paisaje de Monte Calvello* 1975, lápiz y acuarela sobre papel



Fig.322. Ma Lin *Entre montañas*, s.XIII tinta sobre seda

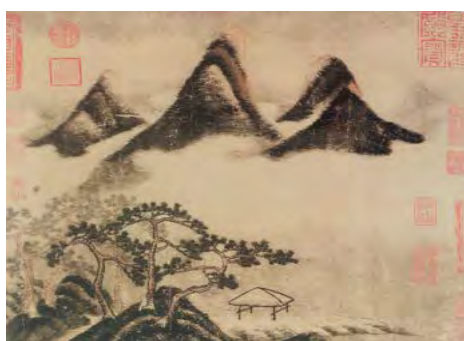


Fig.323. Mi Fu *Montaña y pinos en la niebla de primavera* s. XI-XII, tinta y colores sobre papel

Como ratificación de que la tendencia a emplear la verticalidad para aplanar las superficies es una preocupación permanente del artista⁴⁶, son válidos asimismo dos paisajes tempranos. A los quince años, época en la que Balthus copiaba los frescos de Piero della Francesca, pintó el *Paysage de Muzot* [Paisaje de Muzot, 1923], en un formato retratístico, y aparentemente sin horizonte, con una combinación de dos campos que recuerdan las piezas de un rompecabezas para fracturar la linealidad. De un tono muy diferente, más azulado y con pinceladas rosa y naranja pero también vertical, es el *Paysage Provençal* [Paisaje provenzal, 1925], donde los elementos paisajísticos recuerdan a Cézanne y a la vez a los paisajes chinos pintados sobre pergamino; la composición aparece casi panorámica y visionaria. Aunque el ejemplo más extraordinario de “verticalización” es el *Paysage d'Italie* [Paisaje italiano, 1951], quizás el paisaje más abstracto realizado por Balthus. Lo que origina la casi abstracción es su planteamiento básico, un paisaje fundamentalmente lejano, de tal manera que predomina una división de líneas y campos cromáticos; las hileras de puntos formando árboles convierten la imagen en una especie de cuadrícula.

⁴⁵ Declaraciones de Balthus a Xiang Xiazhou, en *Op.Cit.*, p. 99.

⁴⁶ El empleo de la verticalidad del paisaje como un efecto pictórico para crear abstracción es una tesis defendida y analizada por la profesora Mieke Bal [Véase Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 51-57].

Observado desde un punto imaginario situado en el cielo abierto, el campo visual del pintor está como ampliado por un “gran ángulo”; en la realidad, se necesitaría mirar sucesivamente en varias direcciones para ver las distintas imágenes. El resultado para el espectador es una mareante sensación de altura. Este paisaje no se inclina hacia delante, pero ¿es empinado de verdad? Pintando estas escenas, que invitan la mirada del espectador a vagar en el infinito, Balthus adopta una perspectiva con puntos de vista múltiples.



Fig.324. Balthus, *Paisaje italiano*
1951, óleo sobre tela



Fig.325. Balthus, *Gran paisaje con árboles (Campo triangular)*
1955, óleo sobre tela

«El tiempo en Chassy es lo que es a consecuencia de mi lectura de Michaux. Los poemas y textos de Michaux son travesías del espejo, deseos de pasar al otro lado, viajes imaginarios. En Chassy, no solo estaba la tentación del paisaje, de su eternidad, sino también el afán febril de cruzar espacios, tiempos, acceder a la realidad de los sueños, al movimiento secreto de los seres y las cosas. Tiempo y vibración del tiempo. Espacio de dentro, del otro lado del telón, como diría Michaux...»⁴⁷.

En Chassy, desde 1953 a 1960, Balthus realiza unas sesenta obras, entre paisajes y desnudos en interiores. *Jeune fille à la fenêtre* [Muchacha asomada a la ventana, 1957] posee una calma en la que reinan la gracia y la ligereza. La modelo es Frédérique Tisson, la hijastra de Pierre Klossowski. Esta gran tela transfigura las experiencias más simples: una muchacha asomada a la ventana, un árbol que florece en primavera, la luz sobre el patio de una granja, un prado que centellea a lo lejos. El paisaje, y el espectador que lo mira, son testigos de esta eclosión, en un juego entre el interior y el exterior. La tonalidad es la de Piero della Francesca; un óleo sobre lienzo pero que adquiere el aspecto translúcido de un fresco, y la forma recuerda a la de un friso, casi en dos dimensiones. La atmósfera difiere de lo que encontrábamos en el Balthus de los años treinta, pero la composición de este cuadro es con todo consistente. Una geometría precisa y un cuidado arreglo de la perspectiva ordenan esta gran tela: se nota la lección de Poussin. La visión del artista es aquí idealizada y melancólica, al ver como las hojas del árbol más cercano parecen vaporizarse en el espacio; el cuerpo de la joven, en cambio, es una forma

⁴⁷ Declaraciones de Balthus a Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, pp. 100-101.

humana. Según Fox Weber, la elección de Balthus de avanzar hacia lo abstracto no procede de un movimiento hacia lo esencial y lo invisible sino que «*dans se retire à Chassy, le peintre n'a pas seulement déserté la ville: il a laissé derrière lui son désir ou sa volonté d'étaler les aspects plus dérangeants de sa psyché*»⁴⁸. La amenaza y la violencia, contenidas en obras como *La Victime* y *La Leçon de guitare*, desaparecen en estos años, y por ello la técnica y la experiencia visual estarían desprovistas de intenciones psicológicas. Aún así, las decisiones pictóricas que Balthus tomará en esta época no se pueden descartar fácilmente como unas fórmulas de realismo arbitrarias o ni siquiera técnicas. Al contrario, «contravienen a menudo el realismo intrínseco que pretendía transmitir en un principio»⁴⁹.

Los espacios que Balthus plantea desde Chassy en adelante son distorsiones intencionadas de la realidad, que veríamos al mirar los lugares que reproducen; se trata de una acción más que deliberada, casi de un activismo contra la profundidad ilusoria de la perspectiva lineal. Y aunque, como sucede en *Jeune fille à la fenêtre*, todo esté perfectamente organizado y sea visualmente atractivo –el respaldo de la silla de estilo Imperio es refinado como una porcelana china– los detalles nos son sustraídos, están en suspenso, pues nunca veremos, por ejemplo, el rostro de la niña. La firma de Balthus reside siempre aquí, y a lo largo de toda su obra: el ofrecimiento de unas apariencias espléndidas que al mismo tiempo (se)ocultan, pues Balthus ordena y representa a través de la invisibilidad.



Fig.326. Balthus
Muchacha asomada a la ventana
1957, óleo sobre tela



Fig.327. Caspar David Friedrich
Mujer asomada a la ventana
1822, óleo sobre tela

⁴⁸ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 573.

⁴⁹ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 18.

«En mi opinión, es en las telas donde vemos una ventana abrirse sobre la exuberancia de un jardín apenas esbozado, a una de estas adolescentes reservadas que sueñan, duermen o miran, donde Balthus está más cerca de su verdadera esencia. A veces es sólo un ramo de flores, o algunas frutas sobre el alféizar de la ventana, los que nos dan a ver la benevolencia del jardín. Jardín donde empieza sin duda el mundo, y he aquí el escalonamiento de las montañas, el escalonamiento panorámico de los campos y las colinas, he aquí la profundidad de lo Abierto hacia el que una fuerza centrífuga conduce el ojo a perderse»⁵⁰.



Fig.328. Balthus
Muchacha asomada a la ventana
1955, óleo sobre tela



Fig.329. Hisaji Hara
Estudio de Muchacha asomada a la ventana de Balthus, 2009, fotografía ©Hisaji Hara

Si procedemos con la teoría de que Balthus se encarna en las muchachas de sus cuadros, y si lo identificamos con la niña que contempla el paisaje infinito desde la ventana, entonces la concepción del arte de Rainer Maria Rilke y su relación con el tiempo, están aquí más que invocadas. Fue el poeta quien convenció al pequeño Balthus de que el mundo exterior existía, y que hacía falta escrutar y mirar, más que mirarse a sí mismo. Lo Abierto en Rilke es «esa intemporalidad que vive tras permanecer un instante suspendida y soberana entre el destello y la finitud. Es una morada donde el espíritu conoció su condición esencial de fragilidad y acepta asumirla como tal»⁵¹. La inminencia de la fractura en el orden de las cosas atraviesa toda la pintura de Balthus: su deseo más obstinado es atrapar este fragmento del tiempo. La contemplación de la naturaleza que Balthus representa en estas escenas de paisaje, de un equilibrio geométrico perfecto, reducidas a lo esencial, donde el tiempo se para, es un «tomar el mundo hacia sí, meter distancia a las cosas, que es el signo de su fragilidad»⁵². Los cuerpos también

⁵⁰ Picon, Gaëtan, *Op.Cit.*, p. 13.

⁵¹ Rodari, Florian, “Balthus l’énigmatique”, en *La Revue de Belles-Lettres* (París), nº 3-4, abril de 1973 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, p. 113].

⁵² Kopp, Robert, “Mantener à jamais ce qui disparaît déjà. Sur Balthus et Rilke”, en *Balthus: 100è anniversaire*

se ofrecen fuera del tiempo y el espacio, más allá del deseo. El tiempo de una mirada se disipa hacia lo lejano en un juego de espejos, de distancias y de armonías perfectas. Contemplamos la pasmosa elegancia fugitiva de unos pétalos de rosa en el *Bouquet de fleurs sur le fenêtre* [Ramo de flores en la ventana, 1958], o la delicadeza de la piel de las manzanas y peras en *Fruits sur le rebord d'une fenêtre* [Frutas en el alféizar de una ventana, 1956]; la humildad del objeto incita a recordar los bodegones del siglo XVII español, debidos, por ejemplo a Juan Sánchez Cotán. Balthus nos hace comprender que cuando observamos la naturaleza, sólo miramos la evocación que hace de ella el artista. Estos cuadros enmarcan la naturaleza y la integran en el decorado doméstico, que es el lugar privilegiado de la dramaturgia balthusiana. Las frutas o el *bouquet* crean un enlace entre interior y exterior, y encarnan un momento fugitivo.



Fig.330. Balthus, *Frutas en el alféizar de una ventana*, 1956
óleo sobre tela



Fig.331. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo repollo, melón y pepino*, 1603-1607, óleo sobre tela

Esta dimensión temporal es crucial para comprender la figuración practicada por Balthus, y ha sido analizada tanto por Nicholas Fox Weber como por Mieke Bal en sus estudios sobre el artista. Ambos críticos sienten el pasaje del tiempo en las flores⁵³. La precariedad del tiempo en el momento fugaz que captan los pétalos de rosa, esa hora de la tarde en la que la luz ya no es estable, coincide con una ubicación espacial –la ventana– no menos precaria. Los capullos de las flores están excesivamente trabajados, y el paisaje que debería estar detrás de ellos está delante, fruto de una tempestad de pinceladas. Esta evidencia de lo ilusorio es en Balthus, «una manera de confesar que él no puede ir más lejos –el testimonio de una forma de verdad». Cada rosa se encuentra en un estado distinto, desde el capullo cerrado hasta el momento del pleno florecimiento. *Bouquet de fleurs* es una alegoría sobre el pasaje del tiempo, en la que tiene lugar la ambivalencia entre el poder de dotar de sentido a las cosas, por un lado, y la incapacidad de fijar esencialmente ese sentido, por otro. Es un grito nostálgico: ¿cómo retener la belleza en el tiempo de la alegoría?

Balthus lo intenta gracias al espacio, el color y la figuración. La profesora Mieke Bal nos ofrece las coordenadas para descifrar las destacables sutilezas que marcan el punto en el que

[catálogo de la exposición], Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, p. 39.

⁵³ Cfr. Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 487-488; Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 58-59.

la ausencia de profundidad y la figuración aúnan fuerzas para despertar las emociones ante este cuadro, a las que nos referíamos antes⁵⁴. Por ejemplo, lo que es ostensiblemente una sombra —el triángulo de tonalidad más oscura en el alféizar de la ventana— corta el campo de color verde de la superficie en mitades simétricas, estableciendo así su carácter plano. La jarra está posada encima mismo de la línea que separa estos dos campos triangulares. La estrecha sombra de la derecha confirma el afán de realismo, pero es tan minúscula que resulta casi imperceptible, rompiendo tan sólo sutilmente la división por lo demás monótona de los campos de verde. El propio recipiente es asimismo sutil, convincente a la vez por ilusión de tridimensionalidad y por su condición de imagen plana, contorneada con total precisión, cuya base descansa sobre esa doble línea verde como otra línea más, ésta marrón oscuro.

Como *mise en abîme* de la tensión entre realismo y fantasía, y también entre la “tri” y la “bi” dimensionalidad, el jarro de *Bouquet de fleurs* ejerce la misma función que el chef erguido delante de un restaurante en la obra *La Rue*⁵⁵. La luz sobre los pétalos de rosa redundan en la idea del instante pasajero, al igual que los amenazadores nubarrones de *Le Quais* y la neblina de *Paysage d'Italie*. Si la imaginación artística de Balthus engendra imágenes que son prioritaria y crucialmente bidimensionales, vemos como en la mayoría de estos cuadros puede haber un objeto muy tangible que el pintor ha reproducido en el estilo más realista del que era capaz, pero algo en su mente de artista presenta siempre la visión como una imagen. Y este modo plenamente imaginativo y “fabulador” de mirar la realidad lo impulsaron a crear obras que no nos dejan olvidar, ni por un instante, que esto es lo que son: cuadros, de una bella ejecución pictórica, pero imaginados antes que nada.

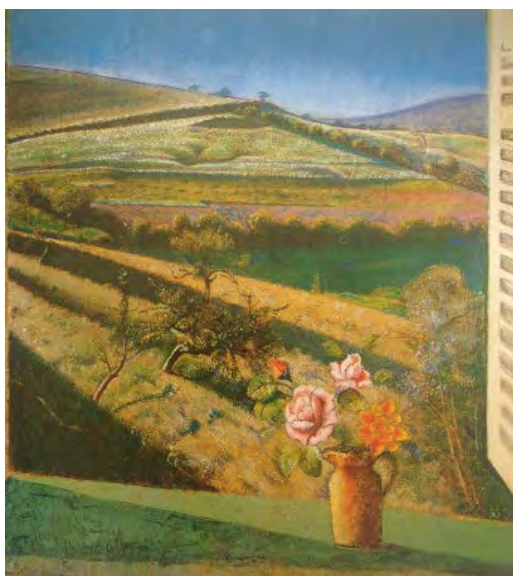


Fig.332. Balthus
Ramo de flores en la ventana, 1958, óleo sobre tela



Fig.333. Joseph Sudek
Last Rose, 1956, fotografía ©Joseph Sudek

⁵⁴ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 60.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

Mise en abîme es un término de la teoría literaria, aunque se origina en la visualidad. Extraído de la heráldica por André Gide, especula con la inserción en una obra más amplia de uno de sus elementos principales, como si fuera una imagen especular. Normalmente esta voz indica autorreflexión [Véase Dällenbach, Lucien, *The Mirror in the text*, Cambridge: Polity Press, 1989].

9.3. Balthus se reinventa en Villa Médicis: el artista como comisario

«Si la crítica de arte se pudiese hacer con el cine tal vez podría hacer una película sobre Balthus y su trabajo y su manera de trabajar. Me gustaría hablar del lugar en el que es posible encontrar a Balthus, la Villa Médicis, un lugar donde parece que hacemos una especie de viaje hacia atrás en el tiempo inmersos y protegidos en el flujo indiferenciado e ininterrumpido de la “memoria” del arte. Porque es en los dos términos de esta memoria donde para mí se sitúa Balthus»

– Federico Fellini⁵⁶

El cineasta italiano Federico Fellini escribió, en 1977, un texto magnífico y entusiasta sobre la implicación de Balthus en la dirección y restauración de Villa Médicis en Roma. Siguiendo los trazos de Fellini –quien admite que a Balthus le úne «un tensísimo camino de sensibilidad» –podemos imaginar al pintor en esta morada; aún hoy es posible encontrar la huella del artista en la galería de las exposiciones, y en el bosque donde se encontraba su estudio. Según cuenta Fellini, desde el comienzo de su amistad con el artista intuyó el sentido de «esa acumulación de historia que es el hombre Balthus»⁵⁷.

Desde 1961 hasta 1977, Balthus ejercerá el cargo de director de la Academia de Francia en Roma, con sede en Villa Médicis. En este período se descubre un aspecto importante en la obra y la trayectoria de Balthus: el de un pintor convertido en restaurador de una morada del *Cinquecento* en los años sesenta. Al servicio de la restauración, y en las paredes de la villa, Balthus puso su sentido del color, y por ello se reconocen «los colores hechos materia» y «los colores recobrados bajo la costra del tiempo»⁵⁸, resultantes de la mezcla de caseína, yeso y pigmentos molidos, que Balthus empleaba en los cuadros realizados en esos años. Reconstruir las restauraciones emprendidas por Balthus en la Villa Médicis, y resituirlas en el contexto de la época, significa seguir paso a paso las actividades de un apasionado maestro de obras y de un decorador refinado e innovador, además de las invenciones de un diseñador original y un comisario de exposiciones⁵⁹. Si las publicaciones dedicadas a la vida y obra de Balthus se han

⁵⁶ Fellini, Federico, “Balthus da Fellini”, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Bienal de Arte de Venecia, 1980, p. 15.

Desde su primera aparición como prefacio de la exposición *Balthus* en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York (1977), el texto de Fellini se tradujo al francés y se publicó en *La Nouvelle Revue française* (París), nº 332, en septiembre de 1980. Por deseo expreso de Balthus, se incluyó en el catálogo de su exposición en la Bienal de Venecia (1980, en versión italiana) y también en el catálogo de la exposición *Balthus*, en el Centro Georges Pompidou de París (1983).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

Fellini escribe: «La presencia de Balthus no es testimonial, al contrario, no lo es en absoluto, ya que en su hablar, en sus relatos innumerables y precisos surgen ante nosotros los momentos en los cuales ha formado parte de la historia y los acontecimientos de nuestros mayores “padres espirituales” y sentimentales; tal influencia no se convierte nunca en él en recuerdo o testimonio objetivo, sino que es siempre certeza-realidad (hecha más verdadera que la verdad) de la presencia de todos esos sucesos, percibidos como contemporaneidad. Quiero decir que la historia ya no tiene una catalogación suya objetiva y refractaria, sino que está copresente y se renueva en un tiempo que es sólo el de su conciencia».

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 16 -17.

⁵⁹ Para un aprofundimiento en la historia de la academia francesa y de Villa Médicis, así como de la restauración

multiplicado en los últimos años, los prácticamente dos decenios que el artista transcurre en Villa Médicis como director, permanecen todavía poco estudiados⁶⁰. Su dirección marcó un período crucial para la historia de la Academia, o el de las transformaciones fundamentales, como fueron la renovación del edificio, el palacio y los jardines, y la reforma interna de la institución. En la época en la que André Malraux nombra a Balthus como director de la Villa, el escritor y político era ministro de estado a la cultura del general De Gaulle⁶¹. En 1961, la Academia de Francia estaba atravesando una crisis, tras haber conocido días de gloria en el siglo XIX. Cuando el pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres tomó la dirección (1835-1842), la reputación de la Villa se extendió por toda Europa; se la consideraba un lugar de excelencia, donde los becarios del premio de Roma podían vivir y concentrarse en su trabajo en condiciones óptimas. Pero tras la salida de Ingres, la Academia se radicaliza en sus posturas, huyendo de la modernidad, y rechaza artistas como Delacroix y Courbet, Cézanne y Manet; tampoco reconoce al Impresionismo y alienta el formalismo cuando el Cubismo toma París.

Cuando Malraux pide a Balthus tomar el cargo de director, la mayoría de los intelectuales destestan una institución antaño prestigiosa; se considera que la estancia romana ejerce un peso negativo sobre los jóvenes artistas, conduciéndolos a conformarse con criterios obsoletos y anticuados. Para Malraux, la solución a estos problemas y a estas polémicas se llama Balthus: «Mandando Balthus a Roma, Malraux no sólo pretendía transmitir una fuerte señal de renovación de la venerable institución. Él esperaba que Balthus insuflara un espíritu radicalmente nuevo, y operara una auténtica revolución»⁶². Como director, su misión principal y oficial es la de supervisar las actividades de los veintidós pensionados durante los dos años de estancia en Italia. Pero en realidad, Malraux piensa en Balthus sobre todo en el rol de embajador de la cultura francesa en Roma, y no sólo de sus artes plásticas, sino ampliando el radio de acción a la literatura, la danza, el teatro, el cine, la filosofía y las ciencias. El ministro le pide además que organice exposiciones, conferencias y recepciones, y que se encargue de la restauración del edificio y los jardines.

Símbolo de esta transformación fue sin duda la tarea de restauración del conjunto de la Villa. Balthus se rodea de los profesionales técnicos más experimentados, y se comporta como un auténtico maestro de obras al inspeccionar personalmente y a diario los trabajos. Implicándose activamente, el artista se encarga de todos los detalles: desde la disposición de las baldosas a la búsqueda de los muebles en los anticuarios, desde la preparación de los muros hasta la creación de la iluminación con las desde entonces denominadas «lámparas Balthus». Las obras comenzaron en 1961, y comprendieron no sólo el edificio principal, sino también los apartamentos, finalizando en 1966 con la restauración de las fachadas y la rehabilitación de los jardines. Para los especialistas, la restauración conducida por Balthus en Villa Médicis se relaciona más bien a un plan de recreación, que sigue los cánones y los gustos personales del pintor, que a una restauración cumplida bajo el rigor histórico. La elección de los revesti-

del edificio y las técnicas desarrolladas por Balthus, Cfr. Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 583-604; Lemoine, Annick, "Balthus a villa Médicis (1961-1977)", en *Balthus* [catálogo de exposición], Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 109-116.

⁶⁰ El archivo sobre Balthus en Villa Médicis es considerable y aún no está catalogado ni digitalizado; su mandato como director de la Academia de Francia en Roma, las varias responsabilidades que adquirió y los varios roles profesionales que desempeñó, requieren una investigación específica y de conjunto que aún está pendiente.

⁶¹ Balthus y Malraux se conocieron en Ginebra en 1946, gracias a un amigo común, el editor suizo Albert Skira, y cuya amistad se prodigaría en el tiempo.

⁶² Aubert, Raphaël, *Op.Cit.*, p. 34.

mientos, la búsqueda de algunas tonalidades más bien ajenas a la decoración de un palacio del siglo XVI, así como la implantación de una cierta “austeridad” en la ordenación de las salas, reenvían directamente a esa pátina “antigua” de las telas del pintor, y al clima de extraña inmovilidad que se deriva de ellas. Para el artista François Rouan, Balthus consigue aportar con estas decisiones, «una impresión de trampantojo, un sentimiento de teatralidad que celebra suntuosamente el vacío del edificio»⁶³.



Fig.334. Roma, Villa Médicis, la habitación “Giuseppe” tras la Segunda Guerra Mundial



Fig.335. Roma, Villa Médicis, la habitación “Giuseppe” restaurada por Balthus, años sesenta



Fig.336. Roma, Villa Médicis, detalles de los muros pintados según la técnica elaborada por Balthus

Los años de dirección de la Academia son para Balthus años de plenitud. Aunque durante este mandato su producción artística disminuye significativamente, Balthus es capaz de trabajar algunas horas al día en su pintura, y se encarga de obras muy importantes como son la segunda versión de *Les Trois Sœurs*, *La Chambre turque* y la tela monumental *Katia lissant*. Villa Médicis se beneficia de la energía de su director, quien la emplaza nuevamente en el centro de la vida intelectual italiana. En este decorado concebido a su imagen, Balthus organiza las recepciones y los eventos más solicitados de la ciudad. Sus visitantes más asiduos fueron el director teatral Jean-Louis Barrault –con quien Balthus colabora realizando los decorados y el vestuario para el *Estado de sitio* (1948), de Albert Camus, y para el *Julio César* (1960), de Shakespeare– y el cineasta Federico Fellini, quien se convierte en gran amigo del pintor desde 1962, cuando el actor Alain Cuny los presenta.

⁶³ Rouan, François, *Balthus ou son ombre*, París: Galilée, 2001, p. 15.



Fig.337. Balthus y Federico Fellini en Rossinière (Suiza), 1992, fotografiados por Scalfani ©Scalfani Gamma Liaison

«Fellini, con quién pasé tantos ratos de complicidad en Roma, era un ser excepcional. Si nos entendíamos tan bien era porque ambos teníamos el mismo afán, el mismo deseo; él con imágenes en movimiento, yo con la pintura, cuya fijeza quería ser, a la postre, turbadora e inquietante, y acababa siendo móvil también, como él mismo, con el tropel hasta el exceso de sus imágenes, quería llegar a retener lo más secreto de los seres. Los dos queríamos atravesar, pasar, alcanzar»⁶⁴.

Muchos artistas –desde Valerio Zurlini y Renato Guttuso hasta Joan Miró y Francis Bacon– se dejaron ver por la Villa, atraídos por el programa de exposiciones de arte que Balthus definió, una vez concluida la restauración del edificio y la transformación de los jardines. Cada otoño, las inauguraciones marcaban el inicio de la temporada cultural romana, convocando a un público heterogéneo –desde el presidente de la República italiana hasta el visitante general y el turista– quizás como consecuencia de la nueva política que emprendió Balthus, en la que no se pagaba entrada para asistir a las exposiciones. Nace así una nueva faceta del artista como comisario, que Balthus desarrollará con especial cura y discernimiento, y de la que, tal vez, sea un pionero. Balthus anuncia así la intervención cada vez más reiterada de artistas en este campo, que desarrollada especialmente en nuestra contemporaneidad, manifiesta las inclinaciones curatoriales de muchos artistas de enorme relevancia.

Balthus ejerce asimismo la ocupación de crítico de arte instruido, capaz de argumentar la pintura y escultura francesas contemporáneas, que aunque distantes de sus preferencias artísticas, consideraba que el público italiano tenía que conocer. Se invirtieron muchos recursos en los catálogos, que incluían extensas informaciones y textos críticos que daban la dimensión del programa, y que impresionan por su alto nivel de calidad en la elección de los argumentos. Hasta la fecha, las exposiciones se habían realizado en el salón principal del recinto, pero sintiendo que las obras rivalizaban con el espacio, Balthus decidió restaurar una antigua galería en la planta baja, junto a las escaleras. De nuevo es Fellini quien recuerda este espacio de exposiciones en particular, y analiza el rol de Balthus como artista y comisario:

«Me acuerdo de cuando Balthus ensayaba y realizaba con sus propias manos un *vibrato* particular para las paredes de las salas de exposiciones de la Academia; su resultado fue un “color del tiempo”, un espacio inmejorable para recibir la presencia de Ingres, de Courbet, de Braque, de Corot. Esos cuadros expuestos en las paredes de las exposiciones en Villa Médicis encontraron finalmente un lugar estimulante en la cual poder mostrarse como son (es decir, como fueron y serán). Individuar el espacio para un cuadro, para una escultura es un acto a la vez crítico y creativo, como pintar una tela, como restaurar un monumento, como comprendernos a nosotros mismos y a nuestro trabajo interior. La

⁶⁴ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 105.

lección de Balthus es también ésta; y la entenderemos si sabremos finalmente distinguir de todo aquello que tal vez nos pareció real, lo único real posible; lo inventado»⁶⁵.



Fig.338. Vistas de la exposición de Alberto Giacometti en las salas acondicionadas por Balthus en Villa Médicis, 1970 Por cortesía del Archivo de la Academia francesa, Roma

Fig.339. Invitaciones de Balthus, director de Villa Médicis, a la inauguración de Alberto Giacometti 23 octubre de 1970. Por cortesía del Archivo de la Academia francesa, Roma

La primera exposición de 1967 se consagró a Auguste Rodin, y posiblemente se tratara de una especie de homenaje personal a Rilke, quien fue el secretario particular del escultor; le siguieron «Ingres en Italia» y «Chateaubriand: viajero y hombre político». La exposición de 1969 se dedicó a Gustave Courbet, y un año después, Balthus se encargó de la retrospectiva de su gran amigo Alberto Giacometti. En 1971, escogió presentar la obra de Pierre Bonnard, y en 1972, apostó por una muestra de dibujos franceses del siglo XV; en 1973, fue el turno de los pintores *caravaggistas* europeos, hasta entonces prácticamente desconocidos por los italianos, y al año siguiente se exhibió la obra de Georges Braque⁶⁶.

⁶⁵ Fellini, Federico, *Op.Cit.*, p. 18.

⁶⁶ Para el historial de las exposiciones que Balthus organizó en Villa Médicis, Cfr. Fox Weber, Nicholas, *Op. Cit.*, pp. 621-625; Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003, p. 20.

N.A. Un agradecimiento especial va dirigido al director del departamento de Historia del arte de Villa Médicis, Jérôme Delapanche, y a los responsables de su archivo y biblioteca por la información concedida a la autora.

Frente a esta línea curatorial, se advierte de inmediato que dichas exposiciones representaban valores artísticos de lo más remotos a las corrientes estéticas de la época. Gracias a estos comisariados, Balthus no sólo lleva a cabo una estrategia que amplía sus horizontes estéticos, sino que transmite sus fuentes iconográficas y refuerza sus gustos personales; son síntomas inequívocos de la firma que las ampara. Y en ese momento concreto, y por no tener en cuenta el *Pop art* o el Expresionismo abstracto, estas opciones tal vez ofrecían una alternativa incluso más original, independiente y arriesgada. Un anacronismo realmente singular que en absoluto se correspondía con la realidad en la que Balthus estaba inmerso, con su participación activa en los círculos y los debates de la vanguardia artística romana de los años sesenta y setenta, que compartía con sus amigos Renato Guttuso, Fabrizio Clerici, Pio Manzù, Alberto Moravia y Federico Fellini, entre otros.

La exposición más relevante que Balthus realiza en Villa Médicis es, sin lugar a dudas, la que dedica a Gustave Courbet en 1969. La elección de su presentación puede considerarse como una especie de confesión: si Balthus compartía con otros artistas y amigos su admiración por el pintor de Ornans, seguramente nunca hubiera manifestado la gran influencia que sobre su obra ejercieron algunos de sus cuadros en particular. Además, se trató de un claro ejercicio de identificación; para Balthus, Courbet es el artista por excelencia, ferozmente independiente, alegórico y técnicamente virtuoso, que contemporáneamente reivindica un realismo concreto y la transfiguración de las apariencias a través de la pintura.

Los cinco cuadros de Courbet que Balthus selecciona precisamente para el catálogo de la exposición romana serían, por su homogeneidad, prototipos ideales de series enteras de cuadros de Balthus; más que por compartir unas características determinadas, el parecido se establece a partir de un diálogo y una atmósfera idénticos. En primer lugar, Balthus elige el *Portrait of Juliette Courbet* [Retrato de Juliette Courbet, 1844]. Esta niña, con su mirada de lado y sus brazos cruzados, es el ancestro directo de la *Thérèse* que Balthus pintó en 1937, y de la *Colette* de 1954, pero también de retratos de Frédérique de 1955. Esta Julieta del siglo XIX comparte con ellas varios puntos en común: la hipertrofia de la cabeza, una mirada traviesa, la piel luminosa y una intensa personalidad. Balthus no sólo imita lo que Courbet pinta, sino también su manera de pintar: la construcción del espacio, el peso de la carne, el reflejo en un tejido, la atención sobre el movimiento de los cabellos...

La segunda obra de Courbet que se reproduce en el catálogo es el *Portrait of Pierre Joseph Proudhon et ses filles en 1853* [Retrato de Pierre Joseph Proudhon y sus hijos, 1865]. Con sus grandes cabezas y sus ropas elegantes, ese aire absorto y la torsión de sus cuerpos, las hijas de Proudhon son la quintaesencia de las niñas que pinta Balthus. El personaje del padre, melancólico y enigmático, procura un excelente sustituto al mismo Balthus. En efecto, otra obra courbertiana como *La Dame au podoscaphe* [Dama del podoscafo, 1865] anuncia la extraña figura femenina en un barquito del balthusiano *Chat de la Méditerranée* [Gato del Mediterráneo, 1949]. Y en cuanto a la tela de Courbet *Le Sommeil (Les Deux Amies)* [El sueño (Las dos amigas), 1866], o una de las imágenes más audaces del amor lésbico, la posición de los miembros que se exhiben y se entremezclan evoca una energía, a la que Balthus se inspirará para representar a dos niñas unidas por el sueño –las modelos Michelina y Katia– en la serie de dibujos de las *Dormeuses* [Durmientes, 1967-1978].



Fig.340. Gustave Courbet
Dama del podoscafo, 1865
óleo sobre tela



Fig.341. Balthus
Gato del Mediterráneo, 1949
óleo sobre tela



Fig.342. Balthus
Estudio para Desnudo dormido, 1977-1978
lápiz sobre papel



Fig.343. Gustave Courbet
El sueño, 1866
óleo sobre tela

El quinto cuadro de Courbet, reproducido a color en el catálogo, fue el *Passage d'Interlaken* [Pasaje de Interlaken, 1869]. Para Balthus era importante demostrar que el pintor erótico del *Origine du monde* y de *Le Sommeil* era también un gran observador de la naturaleza, y éste, en todo caso, es un legado que Balthus quiere reivindicar. Según Fox Weber, en el contexto del catálogo este paisaje producía un efecto suplementario, en parte a causa de los cuadros reproducidos en las páginas precedentes: «Los árboles y las montañas (de Courbet) evocan tanto una serie de símbolos fálicos como un simple paisaje. Cada detalle está connotado sexualmente. Y es exactamente eso, lo que ocurre con los paisajes suizos de Balthus: sentimos que su aparente inocencia es un subterfugio»⁶⁷. En cuanto a la relación entre Balthus y el autor del *Manifiesto del realismo*, en 1956 Georges Bernier, fundador de la importante revista de arte *L'Œil* y próximo a los surrealistas, escribía: «Parco en revelaciones Balthus no escondía, sin embargo, su admiración por Courbet. Una frase de éste último me parece que resume admirablemente las ideas de Balthus sobre el arte: crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista, y al artista mismo»⁶⁸.

⁶⁷ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 624.

⁶⁸ Bernier, Georges, "Balthus", en *L'Œil* (París), nº 15, marzo 1956, pp. 27-33.

En febrero de 1955, se publicó el primer número de la revista mensual *L'Œil* que Georges Bernier dirigió durante diecisiete años. *L'Œil* fue la primera gran revista de arte europeo a conjugar la precisión científica de la información – a través de historiadores del arte franceses y extranjeros – con una edición muy acurada a color,

La exposición que Balthus dedica a Courbet fue todo un éxito, así como también lo fuera la muestra de Georges Braque de 1974, un artista quizás no tan conocido por los italianos pero de la que se recuerdan extensas filas de visitantes. Balthus realizará dos mandatos en Villa Médicis como director, por un total de dieciséis años, y será reemplazado por Jean Leymarie, quien se convertirá desde entonces en uno de sus colaboradores más fieles. En 1977, junto a su esposa Setsuko y su hija Harumi, Balthus se traslada a vivir a Suiza, en el denominado *Grand Chalet* de Rossinière; una suntuosa casa construida entre 1752 y 1756, convertida primero en hotel, que hospedó a Víctor Hugo en 1883.



Fig.344. Henri Cartier-Bresson, *Balthus frente al Grand Chalet de Rossinière* 1990, fotografía ©Henri Cartier-Bresson/MagnumPhotos

Durante los años ochenta, Balthus goza de fama internacional. En 1980, expone en la Bienal de Arte de Venecia un grupo de sus obras más destacadas: *La Rue*, *La Montagne*, *Paysage à Champrovent*, *Les Beaux Jours*, *Le Chat de la Méditerranée*, *La Chambre*, *Le Passage du Commerce Saint-André*, *La Phalène*, *La Chambre turque*, *Katia lisant*, *Les Joueurs de cartes*, entre otras. El catálogo de la muestra, a cargo de Jean Leymarie, incluyó el texto ya citado de Federico Fellini⁶⁹. En 1982, Giovanni Carandente organiza una importante retrospectiva con los dibujos y acuarelas de Balthus en Spoleto (Italia), durante el prestigioso festival cultural de los Dos Mundos. El año 1983-1984 marca la primera gran retrospectiva de Balthus, con un centenar de obras que se exponen en itinerancia en el Centre Georges Pompidou de París y en el Metropolitan Museum de Nueva York. Desde aquella primera exhibición de 1938, en la galería Pierre Matisse, Balthus se había beneficiado del apoyo incondicional de los coleccionistas norteamericanos; de nuevo, una gran expectación rodeó la exposición del Metropolitan de Nueva York (1984), que obtuvo un éxito de público y de crítica y prensa generalizada. Sin embargo, la polémica no estuvo ausente y Balthus canceló su asistencia a la inauguración debido a problemas de orden biográfico. Ya desde 1968, cuando John Russell organizaba su

todavía poco frecuente en la prensa dedicada al arte, que facilitó la aproximación del gran público a la crítica.

⁶⁹ Algunos de los artistas que participaron junto a Balthus en la 39ª Bienal de Venecia fueron: Ullay y Marina Abramovic, Vito Acconci, Laurie Anderson, Carl Andre, Giovanni Anselmo, Eduardo Arranz Bravo, Antonin Artaud, Georg Baselitz, Joseph Beuys, William Blake, Alighiero Boetti, Christian Boltanski; el catálogo, a cargo de La Bienal de Venecia, incluía textos de los críticos Giuseppe Galasso, Harald Szeemann, Roberto Pontual y Bruce Ferguson.

exposición monográfica en la Tate Gallery de Londres, Balthus se mostró muy reacio a incluir sus pasajes biográficos en el catálogo. En dicha ocasión, el artista mandó un telegrama con la sentencia: «Balthus es un pintor del que “nada se sabe”. Y ahora miremos sus cuadros»⁷⁰; por consiguiente, el comisario John Russell tuvo que justificar en el catálogo que no se incluyeran datos personales, pues «lo que es privado, debe permanecer privado, esa es la actitud de Balthus», escribió Russell en el prefacio.

Para el catálogo del Metropolitan, Balthus se comportó de manera similar, aunque esta vez enviara a los dirigentes del museo un documento titulado «*A Misleading Image: A Statement by Balthus*», en el que el pintor se lamentaba por no haber sido consultado ni para la selección de sus cuadros, ni para revisar los textos del catálogo. Según Balthus, muchos de los detalles biográficos desvelados por la historiadora, crítica y comisaria del museo americano, Sabine Rewald, eran falsos o sin fundamentos, y condicionaban la relación entre el artista, su obra y el espectador⁷¹. Balthus desaprobaba el hábito de alimentar al público con datos y anécdotas de la vida privada de un artista, pues en su convicción, las obras de arte no describen ni revelan nada de quienes las realizan. Fuera como fuera, Sabine Rewald continuó encargándose de varias publicaciones americanas dedicadas a Balthus, así como de los catálogos de sus exposiciones individuales en Colonia (2007), y Nueva York (2013)⁷².

En esos años, historiadores del arte de renombre escribieron sobre la obra de Balthus. Las reacciones de la crítica eran muy contrastadas, y se dividían en detractores y defensores de su pintura, aunque también existía otra modalidad de crítica que apostaba por un cierto equívoco y una ambigüedad en los argumentos. Balthus se convirtió en alguien del que casi todo el mundo tenía una opinión. Kenneth Clark fue uno de esos influyentes críticos de arte que escribieron sobre Balthus; en 1980, lo definiría como un pintor de talento consumado, pictóricamente muy dotado, cuyos desnudos realizados en los últimos años eran ejemplos de pintura fascinantes. Clark añade que «en los raros momentos en los que el pintor hace “pura” pintura, como por ejemplo en la imagen de una fruta sobre el borde de una ventana, es capaz de superar con su encanto sensual a casi todos los pintores de su época»⁷³. Resulta paradójico que el crítico británico demostrara menos entusiasmo ante las grandes composiciones balthusianas como *Le Passage* y *La Montagne*, que la crítica especializada consideraba, en cambio, obras maestras, y el mismísimo Balthus como sus logros esenciales. Kenneth Clark, por su parte, las estima demasiado literarias y académicas, en el sentido peyorativo del término⁷⁴. Otro crítico como John Rewald, padre de la experta en Balthus Sabine Rewald, y gran estudioso de Impresionismo y Postimpresionismo, definió a Balthus como «un increíble dibujante, uno de los más grandes de nuestra época»⁷⁵.

⁷⁰ Cita de Balthus —«Balthus is a painter of whom nothing is known. And now let us have a look at the paintings»—incluida en el catálogo de la exposición *Balthus*, Tate Gallery, Londres, 1968, p. 7.

⁷¹ Entre estos detalles biográficos, la autora revelaba la supuesta agresividad de Balthus con la modelo de *La Fênetre*, Elsa Henríquez, gracias a una entrevista con Elsa en 1982; fruto de esta investigación Rewald interpretó la obra en función de una sexualidad agresiva [Véase Rewald, Sabine, *Op.Cit* (1984), p. 66].

⁷² Rewald, Sabine, *Balthus. Time suspended. Paintings and Drawings 1932-1960*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007 [Museo Ludwig, Colonia, 8 de agosto-4 de noviembre 2007]; Balthus. *Cats and girls* [Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, 25 de septiembre 2013-12 de enero 2014].

⁷³ Clark, Kenneth, “A Modern Master”, en *New York Review of Books*, 12 de junio de 1980, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁵ Rewald, John, “Thoughts on Drawings by Balthus”, en *Drawings by Balthus* [catálogo de la exposición], Nueva York: E.V.Thaw & Co., 1963.

En otro bando, una prensa menos especializada y erudita apostaba por ciertos aspectos de la obra balthusiana que eran susceptibles de interesar al público. Con frecuencia, los términos dominantes en los titulares de estos artículos eran “ninfá”, “eros”, “misterioso”, “enigmático”, que se imponen como palabras clave para definir no sólo su pintura, sino también su persona. Balthus inicia entonces una estrategia muy estudiada en cuanto a la personalidad que a partir de ese momento exhibirá en los medios. Si antaño su identidad se caracterizó por la toma de distancias, el gusto por el anonimato, y una insistencia prolongada en su menosprecio de la publicidad, cuando Balthus se convierte en una celebridad necesitará construir un código de comportamiento para sobrevivir. Su técnica consistía en fabricar sus propias reglas y «como un encantador de serpientes –apunta su biógrafo– fue tan hábil, ingenioso y talentoso que supo poner el mundo a sus pies, o en un estado de perplejidad continuada. Los límites de su vida privada estaban claros: podían ser violados a partir del momento en el que Balthus determinara las condiciones idóneas para hacerlo»⁷⁶.

Los libros y los artículos publicados sobre el artista demuestran inequívocamente su renuncia natural a desvelar su identidad. Balthus desvía la atención de las preguntas o las encauza en direcciones diferentes, desconcierta o se niega a responder, formulando en contrapartida nuevas preguntas. Si nos interesa Balthus ha de ser por su pintura, nos está diciendo el artista. Sin embargo, es en los años ochenta y noventa cuando Balthus cede a las presiones, y acepta entrevistas en inglés y reportajes fotográficos en algunas revistas que sorprenden por su extrañeza con el mundo del arte y los artistas. *House & Garden*, *Vogue* y *Vanity Fair* se centran en mostrar los clichés de los apartamentos privados de lujo, y retratan a Balthus en el Grand Chalet suizo, normalmente junto a Setsuko y su hija⁷⁷. Pero también publicaciones específicas de arte como *Modern Painters* y *Art Newspaper* dedicarán sus páginas a Balthus, aunque las entrevistas fueran conducidas por celebridades populares como el músico David Bowie y el actor Richard Gere⁷⁸. El hombre que «detestaba las cámaras», autorizará varios documentales para la televisión y dejará que las cámaras graben su entorno familiar. La relación de sus tres hijos, Thadhée, Stanislas y Harumi con el mundo del *jet set* y la moda internacionales, sin duda contribuyó a que Balthus penetrara, a través de ellos, en la alta sociedad y la aristocracia durante los últimos decenios de su vida⁷⁹.

⁷⁶ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 698-700.

⁷⁷ La segunda esposa de Balthus, Setsuko Idaeta, también se dedicaba a la pintura en el Grand Chalet, sobretodo a las naturalezas muertas y a los cuadros de gatos y flores, casi todos ejecutados con una paleta en la que predominan los amarillos y dorados y que reflejan la elegancia rural y el estilo mundano de la pareja en Rossinière. Setsuko expone internacionalmente y vende a colecciones privadas.

⁷⁸ Bowie, David, “The Last Legendary Painter”, en *Modern Painters* (Nueva York), otoño de 1994.

David Bowie realizó una buena entrevista a Balthus, en la que se percibe la sensibilidad del cantante como artista y coleccionista. Según Fox Weber, en 1995, durante la presentación de un libro en la Asia Society de Nueva York, en la que Setsuko presentó sus ilustraciones para un cuento tradicional japonés, Harumi, la hija de Balthus, habría confesado a Bowie que «deseaba tratar de comprender a su padre y aprender su historia», a lo que David Bowie le habría respondido que «entender a Balthus era imposible» [Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 702].

⁷⁹ Los hijos varones de Balthus frecuentaron la *movida* cultural inglesa y parisina de finales de los años sesenta y setenta. Se codeaban con la *jet set*, los músicos de rock y los diseñadores de moda más importantes de la época. Thadhée es escritor pero publica raramente. Stanislas ha escrito un libro sobre Balthus, algunos prefacios, y se ocupa de simbología y heráldica. Harumi, la hija de Balthus, es diseñadora de joyas y una *habituée* en los círculos de la moda parisina; sus amigos Johnny Depp, Madonna y Kate Moss, fueron todos asiduos visitantes del Grand Chalet de Balthus [Véase Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 617].



Fig.345. Tim Walker, *Women of style*, servicio fotográfico publicado en la revista *Vogue*, septiembre 2015. La modelo Kate Moss y Setsuko interpretan los cuadros de Balthus en el Grand Chalet de Rossinière ©Tim Walker/Vogue Italia

La prensa, los catálogos y los libros sobre el artista han reiterado conscientemente el relato biográfico muchas veces inventado por el mismo artista, ahondando en los enigmáticos mitos que él mismo tejió en torno a su vida, y parece que poco importe la verdad. Aunque «negando la verdadera historia en provecho del cuento de hadas, los periodistas desaprovechan algo aún más fascinante: la verdad sobre Balthus es todavía más bella y apasionante que la ficción inventada por él»⁸⁰. Ciertamente, a Balthus le satisfacía que su vida de pintor poseyera tantas versiones distintas de la misma, por su total convencimiento de que «la verdad no existe». Maravilloso eco, sin duda, a esa frase de Rainer Maria Rilke que concluía el prefacio de *Mitsou* con la sentencia «No hay gatos». Quizás ésta fuera la mayor lección que su verdadero maestro le inculcó: Balthus es uno que elige el borde, el margen, por decisión o destino, como lugar estrecho y privilegiado donde vivir la vida. Una desterritorialización o “extranjería” que es la apariencia de estar allí no estando, una apariencia de “pertenecer” para no levantar sospechas, como apariencia de “realismo” adopta Balthus en su arte, como fórmula personal de transgresión.

⁸⁰ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 722.

Los autores americanos Nicholas Fox Weber y Sabine Rewald son los especialistas en la obra balthusiana que más han optado por una investigación del artista a partir de sus datos biográficos, con una perspectiva de tipo psicoanalítico y por una metodología de campo, realizando entrevistas a las personalidades que se relacionaron con Balthus para intentar poner en entredicho sus propias declaraciones. Los demás estudiosos de la obra balthusiana se han centrado mayoritariamente en el aspecto iconográfico o en un acercamiento de tono poético y simbólico. Aunque las investigaciones de Weber y Rewald son imprescindibles para el estudio de Balthus, pues aportan interpretaciones de su obra realmente interesantes y necesarias, el artista vehemente aconsejaba al espectador que tratara de dilucidar sólo aquello que veía directamente en las imágenes.

9.4. *El pintor y su modelo*: la permanencia de lo visible, la imprecisión de ver

«El pintor necesita acercarse a su modelo para colaborar; acercarse significa olvidar la convención, la fama y la razón. Olvidarse de uno mismo. El encuentro entre el pintor y el modelo es similar al encuentro entre el que mira y la obra: una colaboración»

– John Berger⁸¹



Fig.346. Balthus, *El pintor y su modelo*, 1980-1981, caseína y témpera sobre tela

⁸¹ John Berger citado en Riaño, P.H, “John Berger me enseña a mirar”, *El Español* (revista digital), 3 de enero de 2017, http://www.lespanol.com/cultura/arte/20170103/183231705_0.html

En el último retiro de Balthus en Suiza, donde transcurrirá los últimos veinte años de su vida, su arte alcanza lo que muchos críticos consideran su hito más alto al pintar *Le Peintre et son modèle* [El pintor y su modelo, 1980-1981]: «Un cuadro cuyo atractivo es ilimitado, ya que se resiste a revelar sus secretos incluso tras varias horas de ávido escrutinio»⁸². En una escena donde el ambiente es plácido y silencioso, Balthus se representa junto a una modelo en su estudio de Rossinière. El tema del pintor y la modelo ha sido examinado generalmente como una interrogación de qué es la pintura; su simbolismo inherente al desvelo de la belleza en la intimidad del estudio, a través de la luz, ha sido recreado por muchos artistas. Balthus lo había prácticamente ignorado, y no es hasta finales de los setenta cuando empieza a elaborar este tipo de composición en una serie de dibujos.

Podría sorprender la ausencia en su obra de uno de los argumentos pictóricos más importantes de la historia del arte, precisamente porque Balthus ha cultivado muchos géneros. Aunque de hecho, «toda la empresa pictórica de Balthus se basa en una ilustración reiterada, obstinada, en la que cada cuadro hace del espectador un *voyeur*, colocándolo en la posición misma del pintor de cara a su modelo»⁸³. *El pintor y su modelo* pone de acuerdo a los especialistas: este lienzo podría definirse como programático, o el resultado de sus múltiples preocupaciones artísticas, y en el que Balthus trataría la cuestión que más le fascinaba, el poder y la naturaleza de la pintura⁸⁴. Como *Paysage de Montecalvello*, ésta es, según Fox Weber, una obra de síntesis que insiste en la posición del pintor respecto al arte de su época, al mundo y a lo que éste representa: «En la escena contemporánea, *Le Peintre et son modèle* despunta. Su dulzura y calma, el refinamiento de su estilo y la maestría que evoca el trabajo de la superficie y la composición, sitúan esta obra en un nivel superior»⁸⁵.



Fig.347. Giorgio Soavi
Balthus en su estudio de Rossinière
1994-1996, fotografías

⁸² Véase Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 9-25.

Como venimos demostrando a lo largo de esta tesis doctoral, el ensayo de Mieke Bal sobre Balthus es uno de los más completos y reveladores publicados hasta la fecha sobre el artista. En su exhaustivo texto sobre *El pintor y su modelo*, la profesora Bal considera esta tela como punto de partida para el estudio del mundo pictórico de Balthus, sobre todo desde un punto de vista técnico y compositivo. También según Bal, el asunto mismo del cuadro es una referencia personal, y contiene muchos temas recurrentes en la obra del artista.

⁸³ Aubert, Raphaël, *Op.Cit.*, p. 97.

⁸⁴ Así lo confirman Mieke Bal, Nicholas Fox Weber y Raphaël Aubert, quienes analizan de manera detallada el estudio sobre *El pintor y su modelo* en sus ensayos dedicados a Balthus citados anteriormente.

⁸⁵ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 667.

En este cuadro de gran formato dos figuras habitan la escena: un hombre de pie junto a una ventana, y en un plano ligeramente más adelantado, una muchacha leyendo. En cuanto al autorretrato, Balthus es aquí una síntesis de muchos de sus prototipos personales. Estamos tentados de asociar el hombre al pintor, pero Balthus permanece siempre alusivo: lo representa sin proceder a una individualización del rostro ni la espalda, y llama la atención que levanta el talón del pie, confiriendo a la figura un aire de actividad, que da vida a la escena. Pero el pintor erguido es recurrente en Balthus, representándose invariablemente de espaldas, como un hombre que se aleja, y que ha sido identificado como el pintor por todos los críticos. Lo hemos visto en la obra *Le Quais* como paseante solitario, en *Le Passage du Commerce-Saint-André* como el hombre que lleva una barra de pan, y en *Cour de ferme à Chassy (Grand paysage avec arbre)*, de 1960, como el personaje que cruza la escena en el rincón inferior izquierdo.

En *Le Peintre et son modèle* se cuestiona el autorretrato de artista en la iconografía de la pareja formada por el pintor y la modelo, y en el personaje que desvía su mirada y escoje explorar lo desconocido. Es la modelo quien se convierte en figura atributiva e identificadora, como lo eran el pañuelo y el pincel en el *Autorretrato* de 1940. Aparentemente está leyendo, aunque diversos detalles incitan a cuestionar esa presunción. La cubierta del documento, coloreada de un verde muy vivo que atrae la atención hacia sí, muestra que el texto consta tan sólo de una doble página. Además, la cabeza de la niña —centro en el que converge la luz— está vuelta levemente hacia el espectador, con una expresión vaga y ensoñada, circunstancia que, al igual que su tierna edad, es un recurrente en las figuras juveniles de Balthus. Sus piernas medio separadas —otra característica de las adolescentes balthusianas— hacen su postura un poco inverosímil cuando sospesamos ya sea la insólita postura, ya la forma más bien extraña, en este caso, de su mano derecha.

Ambas figuras son pues encarnaciones de los personajes esenciales que pueblan el mundo representativo de Balthus: tanto de su mundo real, en el que modela las figuras, como de su mundo del arte, si atendemos a la doble peculiaridad de la ventana que expone a nuestros ojos la figura del pintor. En efecto, la ventana tiene el bastidor cuadriculado y es opaca. Ese juego con la cuadrícula parece que imita el formato de un lienzo. La opacidad también resulta singular, pues parece más bien pintura desparramada sobre la armazón de madera que la secciona en cuadrados, atrayendo así nuestra mirada. A diferencia de otras ventanas, como la «ventana abierta al mundo» que simboliza el lienzo en el arte figurativo, ésta no ofrece ninguna visión del mundo exterior ni de los paisajes que tan a menudo pinta el artista. El mismo pintor da cuentas de esta opacidad reforzada por su mirada lateral, sin fingir tan siquiera mirar por la ventana. Lo que parecía un marco de ventana en realidad no surca la pared, sino que se superpone a ella; es, en definitiva, el marco de un cuadro.

Por consiguiente, y según el análisis que Mieke Bal hace de *Le Peintre et son modèle*, la figura del pintor ilustraría aquí un principio programático contra la transparencia; un principio que saluda a la pintura abstracta, la cual estaba de moda cuando el joven Balthus intentaba forjarse un nombre, y su condición de pintor figurativo no le allanaba precisamente el camino hacia la gloria. En la década de 1980 esta cuestión perdió vigencia, pese a que la división entre figurativo y abstracto nunca se ha desvanecido del todo, y por ello «hacer que la figura del pintor parezca cavilar sobre la significación de esta oposición binaria es, debo recalcar, un

incisivo modo de abordar en su obra la pintura misma»⁸⁶. De ahí que el talón levantado, defensorio de esfuerzo y movimiento, simbolice la voluntad de trascender esa oposición, y un claro alejamiento de ella.

«Cuando me acusaban de ser un pintor figurativo en plena euforia abstracta, no se les ocurría que mi pintura tuviera más intención que la de hacer figuración. Por mi parte, yo lo supe en cuanto me dediqué a escuchar atentamente a los antiguos. Los grandes maestros de la pintura, tanto en Occidente como en Oriente, no se limitan a ser figurativos. Es verdad que designan, que muestran, pero sobre todo hacen ver más allá, su pintura hace que la mirada se vuelva hacia uno mismo, medite y se plantee las grandes cuestiones espirituales»⁸⁷.



Fig.348. Il Sassetta
Natividad de la Virgen, detalle
1432-1436, óleo sobre tabla

La figura de la niña es igualmente programática. Su cabello, que enmarca un rostro que bien podría proceder de un fresco del Renacimiento, establece una tensión entre diferentes lapsos temporales. La modelo es simultáneamente joven –por su edad como ser humano– y secular –dado que sus facciones y el color pertenecen al arte antiguo. Jean Clair identifica en el rostro y el pelo de la niña un parecido con la matrona que aparece detrás de María en la *Natividad de la Virgen* (1432-1436) de Sassetta. Esta tensión convierte a la niña y al personaje del pintor en figuras programáticas que ponen de manifiesto la relación de la pintura con el pasado, y con la tradición en la que, tal y como insinúan el color y la superficie cercanos al fresco, el artista deseaba insertar su obra⁸⁸.

Para subrayar el asunto de la figuración como incursión en la historia del arte, la tela contiene algunos elementos exquisitos de naturaleza muerta que son también reveladores de su atención fascinante, y acaso fascinada, a los detalles de la textura. La cesta de frutas, con sus matices de color, recrea la textura propia de la piel de cada fruta; su superficie mate o lustrosa, evidencia una visión aguda y un oficio magistrales, que vienen a sumarse a demás afinidades electivas con maestros clásicos como Chardin y Caravaggio. Las telas de los dos asientos remedan las colgaduras renacentistas, y la escalera y la garrafa, así como la cortina, parecen ejercicios de ilusionismo. Hay también una caja de cartón a cuadros en la que se reitera el esquema cuadriculado de la ventana, y la tosca madera de la mesa ha sido captada de tal suerte que armonice con la rusticidad de la carpintería. Fragmentos de imágenes así (apariciones, abstracciones) –y la pintura de Balthus abunda en ellos– transportan al espectador, seducen la mirada y al mismo tiempo, la ralentizan, y sobre todo demuestran que su arraigo en la tradición permitía a Balthus ser un artista plenamente moderno.

La falta de comunicación entre las figuras, tan típica de Balthus, también está presente en *Le Peintre et son modèle*. No sólo el pintor está de espaldas a la modelo sino que la joven, a su

⁸⁶ Véase Bal, Mieke, *Op.Cit.*, pp. 11-14.

⁸⁷ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 221.

⁸⁸ Clair, Jean, *Le metamorfosi d'Eros*, *Op.Cit.*, p. 45.

vez, aparta la mirada de él. Además, cada figura se halla ostensiblemente ensimismada en una actividad contemplativa que no deja espacio a la otra, ni siquiera en el pensamiento. Esto es lo que menoscaba cualquier intento de leer las imágenes de manera realista y sencilla y dificulta la clasificación de un pintor como Balthus. Ya vimos como en un paisaje urbano como *La Rue*, unas figuras con rígidas poses corporales se niegan a interactuar; en la calle no se producía ningún encuentro. Podríamos suponer que los interiores de habitación son más propicios a los encuentros, pero incluso en las escenas ambientadas en ese marco, la comunicación entre las figuras se evita estudiadamente. En *Le Peintre et son modèle* el pintor vuelve la espalda a la muchacha, en apariencia para realizar la simple, aunque trascendente, acción de descorder la cortina y dejar que penetre la luz, pero más pausiblemente, como ha sugerido Mieke Bal, para abordar el problema de la representación en su oposición a la abstracción.

Según Nicholas Fox Weber, la modelo es una de las representaciones femeninas más extrañas de Balthus⁸⁹; es delicada en la parte superior del cuerpo y una amazona a partir de la cintura; es una colegiala y una virgen del Renacimiento; es un ser humano y una muñeca. Su cabeza es demasiado grande para sus hombros, sus rodillas son casi tan gruesas como su cráneo y las piernas son demasiado largas. Balthus ha pintado estas distorsiones con gran detallismo, como si fueran absolutamente naturales, aunque nada revela una vocación de recrear a la niña de manera realista. Además de expresar la tensión entre juventud y vejez, la figura femenina ejemplificaría otro concepto: la niña está leyendo, pero no exactamente, y en tal actividad –o ausencia de ella– plantea también una cuestión estética.



Fig.349. Anónimo
Soñando despierta
1870, óleo sobre tela

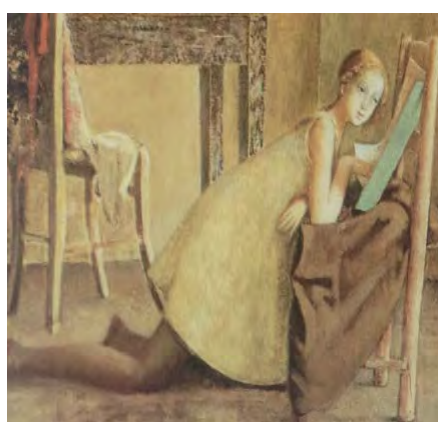


Fig.350. Balthus
El pintor y su modelo, detalle
1980-1981, caseína y témpera sobre tela



Fig.351. John Carlin
La fruta prohibida
1874, óleo sobre tela

Esta pose de lectura es especialmente significativa en el caso de un artista que hace uso de alusiones literarias en títulos y temáticas –como en *La Toilette de Cathy*, *Alice dans le miroir*, *Les beaux jours*– con el objetivo de evocar la segunda de las llamadas “artes gemelas”, o la pintura y la literatura, para luego no obedecer con total propiedad las leyes de ninguna. La ambigüedad de su lectura es asimismo programática de la visión que tenía Balthus del arte de pintar: forma parte de la materia más amplia de la narrativa en pintura. A través de la intensa

⁸⁹ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, pp. 672-673.

preocupación de ambas figuras por cosas inconcretas y de la falta de interacción entre ellas, a las que se ha de sumar la cualidad silenciosa del cuadro, vislumbramos otros temas estéticos que se repiten en su obra. Mieke Bal los resume como una «*mise en scène* de lo invisible»⁹⁰.

Los espacios planteados por Balthus en este cuadro también son distorsiones intencionadas de la realidad, o de aquello que veríamos al mirar los lugares que reproducen y que conducen la mirada a lo invisible. Frente a *El pintor y su modelo* constatamos que la opacidad de la ventana impide contemplar la prolongación natural del espacio hacia el mundo exterior, y esta negación del paisaje, allí donde esperaríamos verlo, evoca este género en su misma invisibilidad. Asimismo la habitación donde se sitúa la escena ha sido desvirtuada: el ancho ángulo de la esquina resta profundidad a la estancia, de tal modo que la combinación, por una parte, de la mesa y la silla de la izquierda, y por otra, de la muchacha y el asiento del centro, resulta inverosímil. Una tensión se afirma entre el plano de la tela y la tridimensionalidad figurada, pero palpable, de esas paredes de efecto sutil. La simplicidad de un volumen minimalista rivaliza con el logro del efecto ilusorio. La distorsión que aplanan el espacio es algo más que un modo de despejarlo para los elementos de la escena, aunque también es esto último. Para la profesora Bal, se trata de una acción deliberada, casi de un activismo que ejerce Balthus contra la profundidad ilusoria de la perspectiva lineal, y en este sentido, nos alerta que «las decisiones pictóricas de Balthus no se pueden descartar fácilmente como unas fórmulas de realismo arbitrarias o ni siquiera técnicas. Por el contrario, a menudo contravienen el realismo intrínseco que pretendía transmitir en un principio»⁹¹.

El color de la tela es también una herramienta principal de la composición, en la que domina un amarillo verdoso que suscita impresión de antigüedad. El color no es uniforme y sus matices recorren el lienzo entero, dinamizando la superficie. Las paredes del fondo y el suelo dividen el espacio con una luz interior indirecta que parece penetrar por las ventanas y produce un impacto atenuado. Unos tonos diferentes de amarillo animan el extremo izquierdo, poniendo el acento en los llamativos cuadros de la caja utilizada para inscribir la firma del artista; en la bata de la niña, el color es más intenso o más oscuro en función de cómo llene el cuerpo de la joven esta amplia prenda.

Estas matizaciones cromáticas que percibimos en *Le Peintre et son modèle* son otros tantos indicios del arraigado compromiso del artista con el oficio de pintar, ya que es con el color que Balthus crea los contenidos: figuras, arquitecturas, paisajes, mobiliario, vasijas, frutos y tejidos. La textura también es un gran aliado para dar al color su vivacidad y algunos tonos surgen de las superposiciones de capas de pintura y barniz. En ocasiones se deja entrever el lienzo, y con bastante frecuencia la pintura cobra rugosidad mediante la adición de arena y otras sustancias granuladas, como en el caso de *Le Peintre et son modèle*. Matteo Lanfranchi, cocomisario de la exposición monográfica más reciente de Balthus en Roma (2015), asiente con los postulados que atribuyen a Balthus la práctica de un método pictórico experimental y de investigación, que desea superar los límites de la pintura al óleo; la técnica de la caseína, que aporta una cualidad opaca y mate al cuadro, y cuyo procedimiento en Balthus fue definido por Fellini como un «*levare e non porre*»⁹² la pintura con la espátula, encauzaría en estos años el estilo del artista hacia la abstracción.

⁹⁰ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁹² Fellini, Federico, *Op.Cit.*, p. 17.

Las decisiones tomadas por Balthus respecto a las proporciones y al color de la piel en los tratos santificados de la niña, no se revelan exclusivamente por una lógica visual o figurativa. Al dar a sus proporciones un carácter desconcertante, y a los elementos iconográficos un lado perturbador, Balthus ejerce su poder habitual: dejarnos en la expectativa y la incerteza. Estos son los temas favoritos de Balthus, apunta su biógrafo: «Iluminar lo que normalmente es invisible, retirar la cortina como en el teatro, la tensión omnipresente entre lo masculino y lo femenino, la relación entre pintor y modelo...Es decir, lo visible y lo invisible, la revelación y el secreto»⁹³. Si *Le Peintre et son modèle* evoca el proceso de la mirada, también nos recuerda que hay cosas que no vemos, pues el conocimiento total en Balthus, es tan improbable como adivinar el comportamiento de un gato. El pintor nos da la espalda, él es sólo una forma; su rostro verdadero nos es sustraído a la mirada porque aquello que a Balthus le interesa mirar, críticamente, es sólo un lienzo opaco en forma de ventana.



Fig.352. Balthus, *La falena*, 1959, caseína y temple sobre tela

⁹³ Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 674.

La Phalène [La falena, 1959-1960] representa uno de los hitos en la investigación y evolución pictóricas de Balthus sobre la abstracción en su pintura; con su técnica de superficies rugosas, los colores fríos y apagados –más evocadores de los antiguos frescos que de la acuarela– y los espacios planos, Balthus priva de realidad la representación, incitando al espectador a entrar en la fantasía.

«La singularidad, la casi irrealidad en la significación de las formas, en la relación de los colores, en el juego sin fin de la composición; he aquí las constataciones más urgentes que debemos hacer ante la obra de Balthus. Los objetos recibieron de su imaginación un poder y un rol inusitados. Los personajes o los paisajes son por así decirlo *perforados* por una mirada que les otorga una existencia inaudita y nueva. Esta comprensión de los abismos inconscientes, con los símbolos más o menos camuflados que él utiliza a cada instante, es la que debilita nuestras resistencias y nos seduce con esa belleza expresa de lo visible y lo invisible. En la obra de Balthus hay mucho de invisible; y esta invisibilidad crece incluso más, allí donde lo visible se impone»⁹⁴.

Si en *La Phalène*, Balthus muestra una visión situada en un tiempo que pudiéramos calificar de “pictórico”, también es necesario recordar que, aún siendo un colorista excepcional, no cree que la pintura tenga como único objetivo el conseguir efectos de colorido, resignándose a reducirla por su figuración, a sus solos elementos de superficie y colores: «Lo que Balthus pronto retuvo de las enseñanzas de Bonnard –escribe Jean Starobinski– es que la luminosidad de una presencia corporal no gana todo su potencial si no sabe hacer alusión a lo que le es contrario, es decir, a la ausencia, al cambio, a ese tiempo fugitivo»⁹⁵. Algunos críticos sostienen que la gran mariposa nocturna que aparece en *La Phalène*, de contornos apenas trazados, encarnaría simbólicamente la fugacidad del momento captado⁹⁶, consideración que afirmó el mismo artista: «Antonin Artaud dijo de mí que pintaba “primero luces y formas”. No andaba muy descaminado. He dedicado toda mi vida a alcanzar esa luz, la luz sagrada que aureola los crepúsculos y los amaneceres, la luz de los primeros tiempos, la lactancia que creo haber alcanzado en *La falena*»⁹⁷.

La mayor parte de la literatura sobre la obra nos informa del contenido narrativo de la escena: una mujer desnuda intenta atrapar una mariposa de luz, o quizá protegerla para que no arda en las llamas del quinqué hacia el que vuela. Aunque la interpretación más sugestiva sobre la mariposa de luz nos llega de la historiadora del arte Sabine Rewald, quien se pregunta si tal vez Balthus no encontró inspiración en un relato de Pierre Jean Jouve, *Paulina 1880* (1925), donde una mariposa muere de forma similar, anticipando la tragedia que aguarda a la joven heroína Paulina⁹⁸. Más allá de esta posible correspondencia iconográfica, dicha aproximación

⁹⁴ Jouve, Pierre Jean, “Balthus”, en *La Nef* (Argel), septiembre 1944 [reproducido en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 58-59].

⁹⁵ Starobinski, Jean, “Dramaturgie de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 72.

⁹⁶ Guirao Cabrera, José, *Op.Cit.*, p. 158.

⁹⁷ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 187.

⁹⁸ Rewald, Sabine, *Balthus*, *Op.Cit.*, p. 140.

Esquemáticamente se puede resumir *Paulina 1880* como una “crónica italiana” que mezcla el amor carnal y el amor místico, la pulsión de vida y de muerte. La obra de Jouve se enmarca en la fascinación por las imágenes religiosas sangrientas, el amor carnal apasionado, el asesinato en sueños y la redención final [véase Jouve, Pierre

es interesante porque la novela de Jouve es un entramado de elementos sensuales y místicos, de «carnalidad y luz», o aspectos siempre presentes en la obra balthusiana. Se produjo además la coincidencia de que Rilke dedicara unas palabras entusiastas a Jouve, tras la lectura de la obra, que traslada a la madre de Balthus: «*En même temps qu'un autre livre que Jouve [a eu] l'attention de me donner: cela s'appelle Paulina 1880 et me paraît écrit de façon remarquable. De très courts chapitres rapides, étonnamment plastiques, comme des images vues dans un stéréoscope*»⁹⁹.



Fig.353. Brassai
fotografía de una falena reproducida
en *Minotaure*, nº 7, junio de 1935

Rilke califica la obra literaria de Jouve de «sorprendentemente plástica», y dotada de imágenes como si fueran «vistas desde un estereoscopio». *La Phalène*, aún negando la profundidad ilusoria del espacio, también ejerce una unificación de las imágenes para dar un orden narrativo a la pintura: su superficie desigual, granulada, asimilable al fresco –por el efecto de la caseína que junto al temple aumenta la opacidad del cuadro– resalta la importancia de la superficie como tal, y unifica a la vez el cuadro en su cualidad de plano. La paradoja de esta técnica de las superficies irregulares, que las hace visibles e incluso voluminosas, subraya al mismo tiempo que es justamente eso, una superficie. La semitransparencia de la mariposa misma, eje de la escena, suma en la ambigüedad la existencia narrativa, «diegética», del insecto¹⁰⁰.

El animal está pintado sobre un plano tan irregular que parece a un tiempo desnaturalizado y presentado enfáticamente como algo pintado sin más, como si fueran sólo unos trazos en una superficie plana. Esta misma condición “plana” acerca el arte de Balthus al de sus coetáneos abstractos en París –Jean Fautrier o André Masson– cuyas obras generalmente menospreció, al igual que hiciera con el arte contemporáneo, a excepción del artista catalán Antoni Tàpies.

«El hecho de que haya tenido palabras muy duras acerca de la pintura contemporánea no significa que la desprecie. Si he deplorado su evolución, su falta de maestría, su superficialidad y su tendencia a la abstracción que permitía toda clase de futilidades, de incongruencias, también es cierto que admiro a algunos pintores, y en especial a Tàpies [...] Tàpies tiene una profundidad, una riqueza que vibra en sus lienzos, son como masas en empastes, masas monócramas, y vibran, y al moverse son charcos de luz. Es muy hermoso. En el arte de Tàpies hay algo chino. Su manera de crear vértigo, movimiento, vida en esas inmensidades de negro, de hacer que aparezca caos en ellas»¹⁰¹.

Jean, “Pauline 1880”, en *Œuvre*, vol.II, París: Mercure de France, 1987.

⁹⁹ Carta de Rainer Maria Rilke a Merline, en *Correspondance 1920-1926*, Zúrich: Max Niehans, 1954, pp. 545 y 546.

¹⁰⁰ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 18.

Bal utiliza la palabra “diagético” en el ámbito del contenido para reconocer la expectativa narrativa sin otorgar a dicho contenido la cualidad de real. Según Bal, ésta es una distinción capital en la obra de Balthus.

¹⁰¹ Declaraciones de Balthus en Vircolendet, Alain, *Op.Cit.*, p. 161.

En las memorias de Balthus, Antoni Tàpies es el artista contemporáneo más citado. La admiración era mútua, y Tàpies dejó constancia de ello en un intenso texto– “El ángel necesario”– que escribió para el catálogo de la

Ciertamente, *La Phalène* no desentonaría en una sección de pintura semiabstracta. La falena, figura primordial de la narración a la que el cuadro debe su título, es muy diferente de los demás elementos figurativos del cuadro; tiene un color más vivo, y sobre todo, apenas toca la superficie sobre la que ha sido dispuesta. La pared gris azulada resulta visible a través de sus alas traslúcidas. El cuerpo de la joven nos recuerda las imágenes planas que radicalizó Henri Matisse en sus recortables¹⁰², y el resto de la tela es un estudio de planos achatados; el lateral a cuadros de la cama es un tablero cuadrangular, plano y sin el menor asomo de la distorsión atribuible a la distancia. La arrugada ropa de cama nos revela el virtuosismo de un pintor excelente en ropaje renacentista, con unos pliegues que, comparados a los paños barrocos, son tan sólo unas manchas oscuras repartidas armoniosamente y nada ilusorias¹⁰³.

En vez de utilizar a tal efecto el realismo, Balthus recurre a las técnicas de aplanamiento para asemejar el cuadro a las imágenes de los libros ilustrados, demostrando que los adultos no son insensibles a las imágenes que alimentan la imaginación infantil. *La Phalène* manifiesta, en su presentación de un acontecimiento que podríamos calificar de “onírico”, la relación compleja entre imagen y realidad: «Balthus tiene mucho de abstracto –afirma categórica la profesora Estrella de Diego– y sus cuadros son sólo una apariencia de realidad, una realidad suspendida que luego convierte en portentosamente abstracta»¹⁰⁴. Sabemos bien que “lo realista” y “lo figurativo” deben crear una noción de espacio transitable. Ya lo afirmaba Clement Greenberg durante esos años: «Los maestros clásicos crearon una ilusión de espacio en profundidad en la cual uno podía imaginar estar dentro, pero la ilusión análoga creada por el pintor de la Modernidad sólo permite mirar dentro; se puede viajar por ella, literal o figuradamente, pero sólo con el ojo»¹⁰⁵. En el caso de Balthus, el mundo invisible de todo lo que no se puede representar, se hará, si no visible, por lo menos imaginable. Quizás por eso, porque Balthus refleja como pocos la paradoja de la figuración en el arte del siglo XX, regresa una y otra vez, polémico y encasillado.

exposición *Balthus* en el Museo Reina Sofía de Madrid (1996). La gran afinidad de pensamiento que compartían sobre su concepción del arte, su trascendencia y la experiencia artística o el gusto por el arte de Extremo Oriente, se vislumbra en las declaraciones de ambos [Véase Tàpies, Antoni, *L'experiència de l'art*, Barcelona: Ed.62, 2010].

¹⁰² Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 570.

Para el autor, la muchacha de *La Phalène* posee un cuerpo/carne real y sólo la pose sería artificial. Afirma que los detalles del cuadro son convincentes (la luz cálida y brillante de la lámpara de aceite) pero que la escena del cuadro se inscribe en el desorden (las sábanas de la cama estarían arrugadas de reciente), y por ello considera como si el cuadro estuviera incompleto (lo detecta por el lado de la silla, que según él no está acabada), y dice: «*nous tendons à l'achèvement, nous luttons avec toute l'énergie possible, mais nous devons également affronter nos limites, l'illusion est à la fois désespérante et nécessaire*».

¹⁰³ Bal, Mieke, *Op.Cit.*, p. 27.

La autora declara: «Los pliegues de Balthus se inscriben rigurosamente en el aspecto más formal de sus homólogos del Renacimiento».

¹⁰⁴ De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, p. 173.

¹⁰⁵ Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, citado en De Diego, Estrella, *Op.Cit.*, pp. 173-174.

9.5. Más allá de la pintura. El fotógrafo y su modelo en *The Last Studies*

«En los últimos años yo tenía la sensación que más que procurar terminar una pintura, Balthus exploraba las posibilidades de una variedad de posturas. Él quería ver, quería intentar esto o lo otro, como a la búsqueda de una imagen ideal con la que hubiera soñado toda su vida...Para mí, estas fotografías son los últimos dibujos de Balthus»

– Setsuko Idaeta¹⁰⁶

Tras varios años del fallecimiento de Balthus, se encontraron aproximadamente unos dos mil documentos fotográficos en su estudio del *Grand Chalet* de Rossinière (Suiza). El hallazgo consistía en un extenso e inédito cuerpo de trabajos fotográficos preparatorios, ejecutados por el pintor durante los diez años finales de su vida. Estas fotografías constituyen los últimos estudios de Balthus, y documentan los preparativos preliminares a sus seis últimas pinturas, tres de las cuales restaron inacabadas. Cuando la vejez afectó su capacidad de dibujar, el pintor descubrió la cámara Polaroid –un giro sorprendente para alguien que permaneció tan desafiantemente distante a muchas de las innovaciones radicales de su tiempo; Balthus recurre a la cámara como una especie de instrumento prostético –a la vez ojo, mano y lápiz– para acceder una vez más al misterioso ritual del bosquejo, que le permitía descubrir y definir la imagen mental de la cual la composición de la pintura procedía. Como sustituto del dibujo, estas fotografías, o bocetos preparatorios inmediatos para sus pinturas, participan de una práctica minuciosamente detallada, dan una idea de su interminable búsqueda de la belleza, y una visión renovada de los procesos de trabajo que adoptó tarde en la vida.

Después de un largo proceso de conservación y edición de las fotografías para configurar un archivo cronológico catalogado por tema, postura, composición, sujeto, objeto, motivo y lugar, se creó una recopilación coherente del material que permite una comprensión plena del intenso proceso preparatorio y creativo de Balthus. El fotógrafo y yerno del pintor, Benoît Peverelli, y el escritor y artista suizo Nicolas Cages, lanzaron en 2014 un catálogo de edición limitada –*Balthus: The Last Studies*– publicado por Steidl, donde se exhiben un total de 1.355 fotografías¹⁰⁷. Meses antes se presentó en Nueva York la exposición homónima *Balthus: The Last Studies*, en la Gagosian Gallery de Madison Avenue (del 26 de septiembre de 2013 al 18 de enero de 2014), donde se pudo admirar en primicia una selección de estas fascinantes imágenes fotográficas que revelan, desde el efecto dramático del gesto clásico a la aparente indiferencia del reposo estudiado, el extraordinario nivel de matices e inventiva que Balthus pudo demostrar repetidamente, a partir de una escena simple y un método fotográfico aproximado.

En los años finales de su vida, las energías artísticas y la atención de Balthus se reservaron en gran medida para su última modelo, una chica llamada Ana Whali, que durante ocho años posó para el artista todos los miércoles en la misma habitación. Las Polaroids, de una naturaleza inesperada, son instantáneas que van de la mano de los cuadros que Balthus estaba reali-

¹⁰⁶ Declaraciones de Setsuko Idaeta a Olivier Zahm, en *Balthus* [catálogo de la exposición], Gagosian Gallery, París, 2015, pp. 12-19.

¹⁰⁷ Véase Peverelli, Benoît y Cages, Nicolas, *Balthus: The Last Studies*, Steidl, ed. limitada, 2014.

zando en su estudio, cuya composición es inmutable: la modelo Ana desnuda sobre un sofá, la vista de los prados y los árboles desde la ventana, un gato y un perro en las cercanías y una mandolina en la mano derecha de la muchacha. Para *La Lección de guitarra* de 1934, Balthus utilizó otro instrumento de cuerda y la sugerencia erótica era más que explícita. No lo es menos en sus obras finales, lo que verifica la permanencia obsesiva de ciertas situaciones fantasmáticas en el imaginario de Balthus. Como ya afirmara su amigo Alberto Giacometti, «el erotismo se exhibía de manera paralela a las demás cualidades de la obra de Balthus, sin por ello contradecirlas»¹⁰⁸.



Fig.354. Balthus, *Muchacha con mandolina*, 2000-2001, óleo sobre tela



Fig.355. Balthus, *Sin título*, 1990-2000, fotografía a color Polaroid ©Harumi Klossowska de Rola

Las primeras imágenes fotográficas muestran a una niña envuelta en una tela a cuadros, estirada en una butaca, como ya Balthus las pintara en el período de entreguerras. Las últimas, realizadas poco antes de la muerte del artista, muestran a una muchacha, casi desnuda, volcada sobre un sofá, entre cojines. Lleva un pañuelo anudado como un turbante sobre su pelo, y otro a modo de fájín sobre su vientre y su sexo. Percibimos como el fotógrafo Balthus se aparta o se acerca; como se coloca a contraluz de una ventana y consigue efectos de ligereza y penumbra, que tanto recuerdan la luz aterciopelada de sus telas. Si bien la exposición de Nueva York se focalizó en exhibir las fotografías, para su itinerancia parisina en la sede de la galería Gagosian se presentaron sólo cuarenta y

cinco Polaroids y, sorprendentemente, uno de los últimos desnudos del artista, *Jeune fille à la mandoline* [*Muchacha con mandolina*, 2000-2001]. También se mostró un amplio conjunto de dibujos y telas inéditas pertenecientes a colecciones europeas, entre ellas varios retratos poco conocidos como el del traductor Pierre Leyris —el amigo de instituto de Pierre Klossowski,

¹⁰⁸ Alberto Giacometti citado en Fox Weber, Nicholas, *Op.Cit.*, p. 675.

realizado entre 1932-1933— que demuestra la autoridad que ejerció André Derain en la pintura del entonces joven Balthus. Asimismo, estudios preparatorios para desnudos de varias épocas; acuarelas de paisajes italianos —de cuando Balthus dirigía Villa Médicis; dibujos preparatorios para grandes composiciones como el *Passage du Commerce-Saint-André* y algunos bosquejos y esbozos para caricaturas¹⁰⁹.



Fig. 356. Balthus
Retrato de Pierre Leyris, detalle
1932-1933, óleo sobre tela



Fig. 357. Balthus
Estudio para El pasaje de Commerce Saint-André, 1951-1953, lápiz de color y tinta sobre papel



Fig. 358. Balthus
Estudio para Katia leyendo
1968-1970, tinta y lápiz sobre papel

Frente a la producción artística de Balthus, podría parecer que *The Last Studies* representa un trabajo marginal en su obra, pero ha sido su esposa Setsuko quien más ha confirmado la conexión entre su pintura y las Polaroids: «Las fotografías revelan la profundidad de su exploración de la pose de la modelo. Son un auténtico instrumento artístico, son como dibujos, estudios para los futuros cuadros. Constituyen la ilustración de su proceso creativo»¹¹⁰. En sus dibujos, Balthus solía repetir incansablemente el mismo movimiento, haciendo bosquejos y estudios de la misma estructura una y otra vez, a veces durante años. La exactitud y la composición eran para él, esenciales. De la precisión de la composición dependía la tensión que él buscaba para sus imágenes. En muchos de los dibujos observamos la cuadrilla, las diagonales, las líneas de fuga, y todo ello era para saber dónde la modelo tenía que colocar su cabeza o su brazo. Es en esta dura batalla entre sí mismo y el gesto, en esta búsqueda de la tensión entre todos los elementos, donde Balthus procuró alcanzar un estado de gracia¹¹¹.

¹⁰⁹ *Balthus* [catálogo de la exposición], París, Gagosian Gallery, 14 de enero-28 febrero de 2015.

N.A. Un agradecimiento especial es para Bob Monk, director de la Gagosian Gallery de Nueva York, por la información y el material prestado sobre esta exposición.

¹¹⁰ Declaraciones de Setsuko Idaeta en *Op.Cit.*, p. 15.

«His Polaroids reveal the profundity of his exploration of the pose. They are true artistic instruments [...] These Polaroids were like drawings, studies for paintings to come. They constitute the illustration of his work process».

¹¹¹ Balthus realizó unos 2.000 dibujos que están documentados en su catálogo razonado: Monnier, Virginie y Clair, Jean, *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999.

Tratándose de una obra vasta y compleja, sus dibujos, estudios preparatorios, caricaturas, bosquejos y esbozos requieren un estudio específico, y por ello el material gráfico de Balthus no ha sido abordado en profundidad en

Sobre las Polaroids, Setsuko afirma –en una entrevista con el fotógrafo Olivier Zahm– que Balthus ya tomaba fotos en blanco y negro cuando dirigía Villa Médicis; sus modelos de la época romana, Katia y Michelina, no podían posar siempre, y por esta razón las fotografías le ayudaban muchísimo. Aunque podemos ir más lejos en el tiempo para detectar la importancia que para el artista tuvo la fotografía, como un medio para hacer pintura. Durante su época de aprendizaje, Balthus veía como su mentor Pierre Bonnard, usaba los retratos fotográficos para controlar el arte del encuadre, el enfoque y la importancia de los primeros planos. Aquello que Balthus retiene de las enseñanzas de Bonnard no es sólo la sensualidad sutil y la pose libre, sino «la luminosidad de una presencia corporal», que alcanza su valor «cuando alude también a su opuesto, es decir, a la ausencia, al cambio, a la hora que se acaba»¹¹². Estos contrastes que admiramos en los dibujos y las Polaroids de Balthus denotan también su interés por Delacroix, o uno de los pintores que enseguida se percataron de las ventajas de la fotografía. Junto al fotógrafo Eugène Durieu, Delacroix realizó un álbum de instantáneas con jóvenes modelos, que usaba para practicar ejercicios de dibujo, o como base para sus cuadros; en ellas hace emerger a las figuras como de la oscuridad, del negro absoluto, capturando y expresando aún mejor la vulnerabilidad de la adolescencia.



Fig.359. Brigitte Courme, *Fotografías de Katia y Michelina bajo la puesta en escena de Balthus*, Villa Médicis, Roma finales de 1960 y principios de 1970

«A menudo pedía a la modelo que moviera el brazo uno o dos centímetros, o que colocara la pierna un poco hacia la izquierda o hacia la derecha. Es por eso que estas Polaroids son tan similares entre sí. A menudo es difícil decir dónde una imagen se diferencia de otra, porque el cambio en la pose es imperceptible. Balthus era extremadamente preciso»¹¹³.

esta tesis doctoral. La enorme cantidad de dibujos que Balthus realizó durante su dirección de Villa Médicis, también merecen un estudio a parte, por su dedicación a este soporte en detrimento de la pintura. Citamos algunas publicaciones destacadas sobre el tema: Cfr. Carandente, Giovanni, *Balthus. Drawings and Watercolors*, Londres: Thames and Hudson, 1983 y *Balthus. Disegni e aquarelli* [catálogo de la exposición], Spoleto, Milán: Electa, 1982; Leymarie, Jean, “Balthus: disegni e aquarelli”, en *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, pp. 29-30.

¹¹² Starobinski, Jean, “Dramaturgie de Balthus”, *Op.Cit.*, p. 72.

¹¹³ Declaraciones de Setsuko Idaeta en *Op.Cit.*, p. 17.

«He would often ask the model to move her arm one or two centimeters, or to place her leg a little to the left or

A Balthus le encantaba ese sistema inmediato y fácil de manipular de la cámara Polaroid, aunque lo único que realmente le interesara fuera el acto de pintar, la pintura misma. Las fotografías sirven para sacar a la luz continuidades clave y correspondencias entre imágenes a lo largo de toda su obra. Seguro de sí mismo, y a la vez siempre investigando, «las Polaroids muestran su continua búsqueda de manera muy clara [...] No era una cuestión de fetichismo. Había Polaroids por toda la casa. Balthus elegiría una Polaroid con la que trabajar, o incluso sólo un fragmento –parte de una Polaroid y parte de otra–. Una composición podía basarse en varias Polaroids a la vez»¹¹⁴.



Fig.360. Balthus, *Sin título*, 1990-2000, fotografías a color Polaroid como estudios preparatorios del cuadro *El gato frente al espejo III* (1989-1994) ©Harumi Klossowska de Rola

Este procedimiento fotográfico no es en realidad muy distinto al proceso de la pintura que seguía Balthus, quien yuxtapuso capas y glasis en una invención y reinención constantes de su técnica, sus temas, y de la vibración y el contraste a través de diferentes capas. Observando a Balthus en su estudio de Roma, Federico Fellini escribió que al igual que Miguel Ángel con sus mármoles, las imágenes de Balthus «*prendono corpo sulla tela per via di levare e non di porre*»¹¹⁵, es decir, el artista pinta más por la supresión de la materia que por su añadidura. Dichas imágenes, «*miracolosamente identificate, isolate da quell'universo dei segni in cui si concentra la memoria pittorica*»¹¹⁶, Balthus a menudo las definía como sus plegarias, y quizás lo que revelan estas Polaroids son algunos de sus mantras secretos y los sucesivos velos que yacen en el corazón de estos encantamientos. En ellas reconocemos de inmediato el mundo de Balthus, vemos su entero universo erótico, y poseen un valor artístico real. Las secuencias fotográficas desvelan pasajes fugaces de una evolución apenas perceptible, mientras Balthus examina atentamente lo que sucede ante él, para definir meticulosamente cada elemento: Ana se transforma entonces en materia de alegoría. Y a pesar de todo ello, la exposición *The Last Studies*, que debía presentarse en el Museo Folkwang de Essen (Alemania), en abril del 2014, fue cancelada, arguyendo posibles «consecuencias jurídicas», e incluso un «eventual cierre de la exposición», que la publicación de ciertas fotos podría haber provocado.

to the right. This is why these Polaroids are so similar to one another. It is often difficult to tell how one image is different from another, because the change in the pose is imperceptible. Balthus was extremely precise».

¹¹⁴ Declaraciones de Setsuko Idaeta en *Op.Cit.*, p. 17.

«The Polaroids show his infinite search very clearly [...] It was not a matter of fetishism. There were Polaroids all over the house. He would choose a Polaroid to work with, or even a single part of one –part of one Polaroid and part of another. A composition might be based on several Polaroids at once».

¹¹⁵ Fellini, Federico, *Op.Cit.*, p. 17.

¹¹⁶ *Idem.*, p. 17.

El crítico de arte estadounidense Peter Schjeldal, a propósito de la exposición *Balthus: Cats and Girls – Paintings and Provocations* (2013), del Museo Metropolitano de Nueva York, escribía en *The New Yorker*: «Durante más de seis décadas...Balthus representó a muchachas jóvenes en posturas vulgares, atribuyendo la percepción de cualquier erotismo a espectadores de mentes retorcidas. ¿Era Balthus un pedófilo? Su interés, si no lujuria, no se inmutó ante la pubescencia de sus modelos, aunque disminuyó en sus últimos años. La exposición llega en un momento cultural que se debate entre la sexualización de los jóvenes y la reacción con horror y rabia hacia los recientes y abundantes casos de su explotación sexual. Si podrán contener esta tensión en el Metropolitan, celebro su desapego. Yo seguramente no soy capaz. Balthus me sitúa en dos frentes, la atracción y el rechazo, en busca de un tercero. Él fuerza la impunidad moral del gran arte a un límite elemental, asegurándose a sí mismo una inapacible, turbolenta inmortalidad»¹¹⁷.

Balthus, quien jamás viajó a Estados Unidos, tachaba la cultura americana de hipócrita, así como a la mayoría de críticos, por opinar erróneamente acerca de sus pinturas de niñas, calificándolo las más de las veces de artista “inmoral”, “escandaloso” y “perverso”. El pintor no lograba comprender la incapacidad de la gente por captar las diferencias esenciales entre erotismo, sexualidad y pornografía. Afirmaba que la industria publicitaria, especialmente la norteamericana, era pornográfica, y encontró siempre ridícula la creencia estadounidense de que el arte fuera una ocupación moral. Según el crítico de arte del *The New York Times*, Michael Kimmelman, «el legado estadounidense de Balthus es una perfecta ilustración de nuestro propio puritanismo e hipocresía cultural en los que estamos envueltos»¹¹⁸.

Una interesante contrapartida a la opinión sobre Balthus de Peter Shjeldal es una declaración, incluida en el catálogo *The Last Studies* y escrita por Ana Wahli, la modelo que posó para el pintor desde la edad de los ocho a los dieciséis años, y que es la protagonista de muchas de sus Polaroids. Ana describe como el sentimiento inicial un poco «molesto», desembocó bien temprano en un ritual familiar y una relación de colaboración con el artista: «El proceso era dolorosamente lento, se tardaba mucho a cambiar lo que parecía un detalle sin importancia y, desde mi punto de vista, todas las fotografías me parecían iguales. Me preguntaba por qué tenía que volver, semana tras semana. Poco a poco, comprendí que además de la toma de fotografías, Balthus necesitaba también observarme y sumergirse en una atmósfera contemplativa para ser capaz de modelar una imagen mental, que luego se esforzaría en reproducir sobre el lienzo en su estudio. Hoy, observando todas las posturas en las fotografías soy más capaz de apreciar las diferencias sutiles y comprender por qué se tomó tales esfuerzos para realizar leves cambios»¹¹⁹.

¹¹⁷ Schjeldal, Peter, “In the head. Balthus and Magritte reconsidered”, en *The New Yorker*, 7 de octubre 2013.

«For more than six decades...Balthus depicted young girls in gamy poses, attributing any perceived eroticism to viewers with unclean minds.” “Was Balthus a pedophile? His interest, if not lust, didn’t stir before his subjects’ pubescence, but it waned in their late teens. The show occurs at a cultural moment that is stretched between sexualizing the young and reacting with horror and anger to the lately abundant cases of their sexual exploitation. If you can shrug off that tension at the Met, I salute your detachment. I sure can’t. Balthus puts me in two minds, attracted and repelled, in search of a third. He strains the moral impunity of high art to an elemental limit, assuring himself an august, unquiet immortality».

¹¹⁸ Kimmelman, Michael, “Balthus at 88, Still a Man of Mystery”, en *The New York Times*, 25 de agosto de 1996 p. 32.

¹¹⁹ Declaraciones de Ana Wahli en Wender, Jessie, “The Last Studies”, *The New Yorker*, 1 de octubre de 2013.

«It took such a long time to change what seemed to be a minute detail and, from my point of view, all the

Frente al estudio temático de las pinturas, las Polaroids de Balthus llegan para recordarnos, al revés de la imagen académica de su pintura, que el pintor octogenario no vaciló en apoderarse de un medio de creación contemporáneo; y que, por otra parte, algunos motivos anatómicos ejercían sobre él una atracción irresistible, que la avanzada edad no debilitó, sino que más bien lo exaspera: «Lo sabíamos antaño sobre Picasso, como de Bernard Dufour hoy. Balthus, en lo sucesivo, llega para posicionarse entre ellos»¹²⁰.



Fig.361. Balthus, *Sin título*, 1990-2000, fotografías a color Polaroid ©Harumi Klossowska de Rola



photographs looked alike. I wondered why I had to return, week after week. On one hand, I did realize that in addition to taking pictures, he also needed to observe me and bask in a contemplative atmosphere so as to be able to fashion a mental image, which he would then strive to render on canvas in his painting studio. Today, looking at all the positions in the photographs I am better able to appreciate the subtle differences and comprehend why he took such pains to make slight changes».

¹²⁰ Dagen, Phillipe, “Les irrésistibles attractions de Balthus”, en *Le Monde.fr* (versión digital), París, 31/01/2015. http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/01/31/les-irresistibles-attractions-de-balthus_4567393_1655012.html

CAPÍTULO DÉCIMO

CONCLUSIONES

10.1. Versión en castellano

«Nunca entendí bien qué significa ser un innovador en arte. ¿Por qué una obra debería ser comprendida por las generaciones futuras? Además, ¿eso qué querría decir? ¿Que la podrían usar? ¿Usarla para qué? No lo entiendo. Lo que sí entiendo –aunque sea oscuramente– es que toda obra de arte que se proponga alcanzar la grandeza, con infinito esmero y paciencia desde el momento de su elaboración, debe descender por los milenios, hasta reunirse con la noche inmemorial habitada por los muertos que irán a reconocerse en esa obra»

– Jean Genet¹

¿Conseguiremos conocer a Balthus?

A pesar de la convicción de Balthus que los detalles biográficos sobre él no eran necesarios para estudiar su arte, y no obstante lo que haya podido decirse del dandi de los años treinta, del artista mundano que más tarde dirigió Villa Médicis, o de la ironía que a veces sus excéntricas han suscitado, Balthus tuvo una única ambición a lo largo de su vida: realizar la pintura cuya imperiosa visión llevaba dentro de sí. Y todo ello, pese a que esta pintura no se correspondiera, a partir de la Segunda Guerra Mundial, con las tendencias dominantes en el mercado del arte, motivo por el que Balthus quedó, durante una parte de su vida, apartado de los circuitos oficiales del arte moderno. Pero incluso en esos momentos difíciles, el pintor no cesó jamás de asumir, serenamente, su relativa soledad, fruto de una obra que no está a favor de modas o tendencias, sino que refleja de manera profunda una forma de ver el mundo desde las dicotomías y la inclasificabilidad estéticas.

¿Qué busca Balthus? Principalmente, el artista se interroga sobre el poder y la naturaleza de la pintura y su búsqueda de modelos en la historia del arte así lo demuestra. Balthus quiso ser heredero de una tradición que se tornaba filiación e inventar nuevas formas partiendo de ella. Su desarrollo en el arte nunca fue fácil y siempre se quejó de la pérdida del oficio en la pintura; en su obra se percibe esa melancolía por una “infancia del arte” perdida a sus ojos, igual como plasmó también en su obra la nostalgia de su propia infancia. En su intento por recobrar el olvidado arte de la pintura y reinventar su lenguaje, su evolución artística lo condujo de los primeros tentativos vacilantes a aquello que él percibía como la necesidad de

¹ Genet, Jean, *El atelier de Alberto Giacometti*, Barcelona: Fundación Proa, 2012.

representar incansablemente la “realidad” en su obra. En los años treinta y cuarenta se dejó llevar por la seducción de las apariencias, y los medios que empleó en su investigación para conseguir un mayor realismo fueron, en su obra inicial, más afines al dibujo que a la pintura. Luego, a medida que su visión se desarrollaba, el pintor sintió que la misma naturaleza de lo visto se le escapaba cada vez más, y a partir de los años cincuenta, la experimentación del medio pictórico lo encauza a la representación simbólica, con obras de contrastantes matices y extraordinarias texturas, que abandonan el mundo natural por un extraño y sutil hieratismo de términos abstractos.

Al margen de su naturaleza retraída e indolente, de su carácter ciclotímico y de su nula necesidad promocional, es evidente que la obra de Balthus no ha sido de fácil asimilación para el amplio público. El problema mayor para la aceptación de la obra balthusiana no ha sido que fuera realista o abstracta, sino más bien porque en un grado raro, Balthus es un pintor de nuestro tiempo y del pasado. Y no se trata de que ante ella se reconozcan o no las muchas huellas del pasado que fecundaron el estilo de Balthus, y que hemos analizado en el curso de esta investigación –desde Masaccio y Piero della Francesca a Caravaggio, Poussin, Ingres, Courbet o Cézanne– sino de haber dedicado el tiempo preciso a mirar, pues es difícil encontrar otro pintor figurativo del siglo XX que haya sondado tan profundamente los misterios de la imaginación inconsciente. Y parte integral de esta expresión y poder inquietante son las paradojas que abundan en la pintura de Balthus, que requieren su propio capítulo en la historia del arte del siglo XX.

Balthus fue apadrinado por algunos de los mejores talentos del siglo XX, empezando por el mismo Rilke y continuando por Artaud, Bataille, Jouve, Klossowski, Malraux, Camus, Bonnefoy, Char, Éluard, Fellini y Paz; además de por una prestigiosa legión de críticos e historiadores del arte como Courthion, Rewald, Clark, Lassaing, Russell, Leymarie, Hess y Clair. Y aún así, ¿conseguiremos conocer a Balthus?; ¿ayudan las exposiciones y los estudios a revelar al hombre y a sus cuadros bajo una luz objetiva, con todos los hechos relevantes que los historiadores del arte prosperan? Sinceramente, dudamos de ello. Balthus es esencialmente un maestro del artificio, un artista difícil para los historiadores del arte, pues rehúye las etiquetas y las erudiciones; su obra se predispone a múltiples lecturas, abierta como está al tiempo y a la riqueza de la interpretación. La belleza de las obras de Balthus no es otra cosa que el resultado de activas dialécticas, de prolíficos intercambios; no es propiedad intrínseca de un objeto, sino producto de unos haces de tensión que enlazan arte y realidad. El objetivo de Balthus siempre fue el mismo: tener a su público cautivado, instalándolo en la incertidumbre en cuanto al resultado.

Si el poder de la obra maestra consiste en provocar el encuentro de presencias invisibles y desvelarnos sus configuraciones según procedimientos inéditos, tal vez la gracia actual de la obra maestra, o lo que la crítica llamaría su cualidad de innovación, no se mide con aquello que promete del futuro, sino con aquello que esclarece del pasado. Por ello, los propósitos de esta tesis doctoral no pueden en modo alguno agotar las posibles interpretaciones sobre una obra que se despliega en un juego a la vez de revelación y disimulación. Balthus es un auténtico maestro en el arte de confundir las pistas, tanto en su biografía como en su pintura, por lo que toda la serie de conclusiones que se desprenden de esta tesis, y que indicamos a continuación, son relevantes en la medida en que dejen abierto y latente el debate sobre el arte de Balthus para futuras aproximaciones críticas.

Muchas veces se ha dicho que para comprender la obra de Balthus hay que olvidarse de todas las modas y tendencias de la pintura del siglo XX. Si es cierto que su pintura es singular y transgresiva para el período en el que se inscribe, Balthus no estuvo alejado de los debates del arte del siglo XX, y en este trabajo de investigación se han posibilitado relaciones y contactos para analizar los puntos en común o discondantes con sus contemporáneos. Tras analizar las referencias al pasado artístico, Balthus no se demuestra como un pintor académico o tradicionalista, sino que al contrario, su implicación en el arte de vanguardia del siglo XX fue igualmente intensa, aunque voluntariamente emplazada en los márgenes del mismo. ¿Cómo si no habría obtenido el apoyo de personalidades como las que hemos ido citando a lo largo de esta tesis? Sin duda, Balthus estuvo muy próximo al surrealismo heterodoxo, ese que se posicionó al margen de André Breton y del lado de Antonin Artaud, Georges Bataille, Alberto Giacometti y Joan Miró; a la vez, mantuvo una relación artística muy estrecha con alguna de las figuras clave de la vanguardia histórica como André Derain, y con expertos del inconsciente y el erotismo como Pierre Jean Jouve y Pierre Klossowski. Mientras no cesaba de mantenerse a buena distancia del arte de su tiempo, Balthus proponía una temática profundamente moderna –el lenguaje del eros y la problemática de la identidad– que irremediamente lo implicaba a su tiempo. Aferrándose al arte del pasado, su obra, al contrario, se alejaba de los modelos estéticos que le serían propios, y es aquí donde radica una de las primeras paradojas de la obra balthusiana.

Para esclarecer esta paradoja esencial en las imágenes que pinta Balthus, hemos examinado los medios y las técnicas que usa el artista para producir esos cuadros engañosos y hemos analizado el mundo visual de las imágenes. En Balthus no estamos ante una obra de *pastiche* o de “pintura intelectual” que se remita a modelos del pasado, combinando en ella estilos diferentes, sino que su cometido es bien distinto. Como hemos visto, la pintura de Balthus se parecería más bien a un vasto trampantojo, a un palacio de espejos –sabemos el rol importante que juegan los espejos en su obra– destinado a confundir al espectador, donde el juego especular del deseo y los fantasmas (en el sentido propio del término), puede dar rienda suelta y sin trabas, a la imaginación. Finalmente, el mundo invisible de todo lo que no se puede representar se hará, si no visible, por lo menos imaginable, y es esta tensión entre visibilidad e invisibilidad la que Balthus pretendió escenificar mediante su compleja técnica pictórica, la composición, las figuras y sus motivos. Podemos tan solo acoger sus imágenes si trastocamos nuestro punto de vista, transformando nuestra vista en visión, y dándonos a contemplar el espectáculo de la representación. Los recursos del lenguaje son desviantes e insuficientes para restituir una experiencia visiva que por definición huye de la expresión verbal, y al mismo tiempo reta al impulso egoísta de ver sólo lo que refleja nuestra visión. En algunos de los cuadros que hemos analizado en esta tesis, el pintor se autorrepresenta huyendo: el rechazo de enfrentar la mirada de aquellos por los cuales la obra ha sido creada, nos exhorta a acoger en nuestra vivencia el microcosmos que Balthus ha dispuesto frente a nuestros ojos.

La primera peculiaridad del trabajo de Balthus es que pinta en modo figurativo y ello significa que su obra está situada en un lugar (en la Historia del arte y en la historia misma), donde el enigma de la representación es puesto en cuestión y también le cuestiona. Cuando la tradición figurativa en Occidente alcanza sus límites, el gesto de Balthus es en conjunto más sutil y, creemos, más moderno, pues no es un gesto de transgresión ni de destrucción de las formas, sino más bien de perversión y resistencia. Y con esta definición nos referimos a la lealtad hacia la representación, al respeto hacia las leyes que la gobiernan, como si la ley misma lo fuera todo –y como antaño lo fuera para Piero della Francesca, o en otro nivel, para Courbet.

En Balthus encontramos el “culto a las imágenes”, o la compulsión que demanda cálculo y un rechazo a desatender el más mínimo detalle. Tal vez se tratara de un dandismo, o en cualquier caso de un deseo llevado al extremo por crear una convención y conseguirla, pues ante ciertas imágenes reconocemos enseguida la firma de Balthus. Su obra se “da a ver” aunque, y a pesar de ello, como un “adiós a la pintura”, y es en esta relación doblemente paradójica, entre tradición y modernidad, donde reside a fin de cuentas uno de los hitos de la obra balthusiana.

Afirmando modelos del pasado, Balthus se colocaría en una posición de ruptura no menos radical que la de los vanguardistas. Su singularidad está en el hecho de que lo que lo opone a las vanguardias es, al mismo tiempo, aquello que paradójicamente lo acerca a ellas. Un testigo precoz de ésta fue André Masson y su reacción al ver las obras de Balthus en el estudio, cuando acompañado por los surrealistas André Breton, Paul Éluard, Alberto Giacometti y Georges Hugnet, exclamó con indignación: «¡pero si es figurativo!»². Balthus no cae en la trampa de quienes confunden sistemáticamente las vanguardias con fantasías gratuitas o con formalismos abstractos sin sentido. Las escuelas realistas y el movimiento de “retorno a las fuentes” no fueron la contradicción de la vanguardia, sino que al contrario, se afiliaron a ella por su mismo reiterar los límites del arte del siglo XX. Sin embargo, la peculiaridad de Balthus reside, más que en el “retorno al orden”, en una conversión de las referencias y citas; el artista procede mediante una forma de desviación de la Historia del arte –según un proceso perfectamente moderno e incluso posmoderno– y por una concepción artística y plástica como de *collage*, donde la significación original de cada pieza es olvidada. Esta es una manera de usar el pasado por fragmentos, llevando la composición a otros fines; es una “estética de la pista”, de la “huella”, que hace de Balthus un artista plenamente moderno, no menos que sus símiles a los que se opone. En definitiva, su obra no sería la continuación, sino la distancia y ruptura con el pasado, y sobre todo la imposibilidad misma de alcanzarlo –hito fundamental de la modernidad– y el cuadro *Le Passage du Commerce-Saint-André* podría ser el manifiesto plástico de dicha conciencia pues la palabra *pasaje* significa ruptura, paso, tránsito.

Como han señalado diversos críticos, el estilo clásico de la pintura de Balthus no puede enmascarar una sensibilidad muy moderna; esto significa que el mundo de fantasía que lo define tampoco estaría disociado de las grandes disputas y tragedias que arrasaron Europa en esos años. También en su obra se producen siempre “choques”, o dialécticas opuestas entre la presunta realidad y la imagen plana, entre elementos plausibles e inverosímiles, y entre las reacciones de los espectadores y la visión del artista. Ciertamente, bajo el realismo cotidiano de Balthus se esconde, como en todas las grandes obras, un mundo simbólico y alegórico inagotables; su tratamiento del realismo en pintura es una reflexión entre un arte de carácter fantástico y onírico y la realidad en la que se realizó, en la que funcionó y que, a su vez, alimentó aquellos sueños. La claridad del trazo y la economía de los medios que usa Balthus están puestos al servicio de la ambigüedad de los temas. Parecen contradichos por su voluntad de pintar sentimientos difusos o fugitivos, como el deseo y el sueño, y todo tipo de *décalages* que son como la confesión de esta evidencia: su naturaleza debe permanecer invisible.

En Balthus hallamos ese espíritu utópico de la modernidad, que entiende la vocación de la obra de arte como algo que trasciende el arte mismo, o como un proyecto de interpretación y transformación de la realidad individual y social. Así lo proclama en sus cartas a Antoinette

² Costantini, Costanzo, *Balthus à contre-courant: entretiens avec Costanzo Costantini*, Montricher: Noir sur blanc 2001, p. 50.

de Watteville, razonando sobre el origen y sentido último de la vía real y erótica de su obra. Contra la deshumanización del hombre, contra la mecanización que destruye la vida moral y contra los intelectuales convertidos en payasos y maniqués, Balthus, junto a Artaud –otro rebelde y marginado de la vanguardia ortodoxa– compartían el desdén por el mundo de la estupidez y el deseo de provocar a los espectadores y sus conciencias dormidas, a través de un arte que adoptó la estética de la crueldad. Paradójicamente, Balthus no cesará de tener su obra a distancia de las violencias de la Historia, buscando una forma de durabilidad y de permanencia, que la repetición de ciertos motivos iconográficos confirma. En Balthus existe una voluntad feroz de preservar herméticamente la obra de los tumultos del mundo, como si el aspecto antihistórico de ésta –que tanto fascinaba a Artaud– le permitiera protegerse del desorden de los acontecimientos. El cambio de estilo pictórico por uno más abstracto, que inicia ya durante la guerra, parece por otro lado el único indicio de reacción, como si para él fuera necesario abandonar la revolucionaria estética de la crueldad de los años treinta por un gesto profundamente ambiguo, como lo es condescender al mundo moderno sin tocarlo. Al pintar calles petrificadas por el sueño, habitaciones cerradas al mundo y fases de transición en las que retiene a sus niñas, Balthus se convierte en una especie de *flâneur* de la modernidad, que encuentra su lugar y su poética en los márgenes de la realidad, o en lo único real posible: lo inventado.

La anomalía que impone a su obra –al retiro de las corrientes y las modas– es plenamente coherente con la desterritorialización que se impone el artista con sus lugares de elección tras abandonar París: Chassy, Roma, Monte Calvello y Rossinière. Ante estas actitudes, cabe preguntarse qué ha significado su obra en la Historia del arte del siglo XX, pues aunque no fuera el único en establecerse en ese territorio emplazado en los márgenes de un siglo en el que convivieron la belleza y el horror, sí fue de los únicos que eligió la búsqueda de una belleza que también se situara marginalmente en la cultura y la estética con las que convivió. Su modernidad diferencial y heterodoxa, compartida con su hermano Pierre Klossowski, lanza una mirada distópica hacia su tiempo, y quizás sea un rasgo de la pintura de Balthus –en el que aún no se ha reparado suficientemente– como es la materialidad de sus obras, donde habría que buscar una doble operación de construcción y lectura: mientras desvelaba la belleza del mundo que veía, componía al mismo tiempo la elegía de su degradación. Si bien Balthus utilizaba técnicas y materiales tradicionales –el óleo, la caseína, el huevo, las tierras– como sagazmente comentara Antonin Artaud, la pintura de Balthus no sería una «pintura de tierras», sino de «temblor de tierra». Si la «catástrofe» –término utilizado por Pierre Jean Jouve para definir la esencia de las imágenes de Balthus– aparece finalmente, es quizás porque siempre estuvo ahí, ocultándose bajo los hermosos escenarios de una pintura tan compleja en la superficie, como para imaginar que tras esa belleza habita la catástrofe, ésa que el ojo casi nunca percibe, o más bien no quiere percibir.

A partir de su visión interior, Balthus intentará restituir una pureza al arte, y explícitamente o no, sus obras nos hablarán de la violencia del deseo de ver lo que está más allá. El erotismo que practica en su pintura tendrá una doble dimensión moral y espiritual. Desde Antoinette, objeto de erótica fascinación para el joven Balthus, el artista cultivará un erotismo que, de ciertas pulsiones inconscientes vinculadas a la imaginaria surrealista, evolucionará hacia la reflexión en pintura de ese erotismo transgresivo desarrollado por Georges Bataille y Pierre Klossowski; un deseo primitivo y amenazante que, desde su capacidad negativa, actúa como fuerza para sacar a la luz nuestra oscuridad más íntima. Al exhibir el deseo, las imágenes eróticas de Balthus son más bien construcciones fantasmáticas, y como hemos ido analizando

a lo largo de este trabajo, todo está hecho para convencernos de ello y causar a su vez una proyección en el espectador: de íntimo, el fenómeno del deseo se hace colectivo. Y el espacio proyectado, donde el sueño se produce, estará abierto a todos, pero es asunto de cada uno decidir cómo entrar y qué hacer con el cuadro: de ahí su moralidad. Con los años, el erotismo balthusiano evolucionará hacia el mundo interior que éste evoca, o lo que es la esencia eterna del deseo humano: el deseo de una posesión total, imposible de alcanzar por definición, si no es precisamente en los sueños de la infancia.

Como pintor de lo erótico, uno de los logros alcanzados por Balthus fue su resistencia hacia la representación del cuerpo, en un siglo que celebró su fragmentación. Mantener a la figura intacta como epicentro de su arte pictórico, y aún en la era de la abstracción, fue sin duda una solitaria e inspirada convicción, comparable a las de Giacometti y Bacon; pero si ellos distorsionaron la imagen de lo humano para renovar su poder expresivo, Balthus se acerca a ella como los antiguos maestros, confiriéndole una solidez y durabilidad dignas de Piero della Francesca. Esto hace de Balthus un artista al fin y al cabo único en el siglo XX, pues ¿quién más intentó crear figuras que parecieran salidas de un mural del *Quattrocento*? La actitud del artista es tan súmamente tradicional que, a merced de los incesantes cambios estilísticos de los pasados cien años, hoy se nos aparece como positivamente subversiva y revolucionaria.

Con su insistencia en la postura y la gestualidad de los cuerpos, la pintura de Balthus apuesta por lo visible, y aquí se origina una “erótica”, o un imaginario sobre las posiciones múltiples de los cuerpos en espacios cerrados o abiertos, cuando unos y otros se compenetran. El arte de Balthus tendría como objetivo el proclamar lo que esencialmente anima al arte: que cuerpos y lugares separados entre sí por una violencia que los descompone, se compenetren finalmente en la sensualidad de las apariencias. En su particular erotismo, totalidad y fragmentación del cuerpo, apogeo y pérdida de la identidad, se dan cita en una misma brecha, y la desnudez de los cuerpos no sería sino el producto de la mirada de Balthus seccionando vivamente lo visible. El arte de la modernidad se inventó en esta brecha entre narcisismo y melancolía, entre el amor por la forma y la fascinación por una disolución del sentido de la forma, y es esta desfiguración o movimiento de reinención de las apariencias la que Balthus ejercita, adoptando formas y cuerpos para mejor distorsionarlos.

Balthus pintaría más bien fantasmas –aunque para él fueran reales– o, dicho de otro modo, es el deseo en sí mismo aquello que el pintor intentó aprehender reflejado en el espejo. Si Balthus rompe con la identificación narcisista como forma inmovilizadora y petrificada del cuerpo, a la vez proyecta un inmenso narcisismo en la representación de niñas púberes, pues por ellas no siente, única o simplemente, un interés erótico, sino que él también “es” la niña. Balthus siempre rindió culto al otro y se convirtió en ese otro; la alteridad de la identidad que lleva a cabo en su pintura se encarna en una metamorfosis del yo, que se sirve de gatos, niñas y sujetos representados. Y así como el motivo del narcisismo es indisoluble del espejo, el pintor es también un espejo que intenta capturar la verdadera identidad del retratado, o sea, lo que habría en él de invisible, y que el artista expone a nuestra vista. Su concepción del retrato estuvo marcada por un deseo profundo de restablecer dicho género, y Balthus pudo manifestar su originalidad al otorgar a sus retratos un gusto por la desfiguración, donde lo informe es sinónimo de alteridad, de una desemejanza o desdoblamiento de la imagen en la que resuena su afinidad con Georges Bataille. Cuando trató de representarse a sí mismo, los autorretratos de Balthus –lugares en los que aflorará el fantasma narcisista y que bien merecen un estudio concreto– nos ofrecerán una imagen proteiforme del pintor, donde la desfiguración o trans-

gresión de las formas practicada por Balthus en su pintura, combate con la identificación narcisista; precisamente, será esta invención de figuras múltiples, provisionarias y ambiguas la que suscitará en los autorretratos balthusianos ya no una identidad, sino identidades.

En sus imágenes pictóricas, Balthus experimentó una renovada “filosofía figurada” de la visión. Haciendo un uso abstractivo del espejo en su prolongación ficticia, éste será el medio ilusorio de capturar el ambiente y la figura para sacarlos de su realidad; de este modo, la significación específica del espejo es para Balthus algo que tiene que ver con el ego, el tiempo y el espacio. Espejo y gato representarán el vínculo con el mundo secreto que el artista acierta a entrever por medio de la pintura, o dos ilusiones que, desdoblado la persona o favoreciendo su metamorfosis, permiten alcanzar el simbolismo de las figuras. En este sentido, también sus fotografías Polaroid revelan un extraordinario nivel de matices e inventiva, y como la modelo se acaba transformando en materia de alegoría. Frente al estudio temático de las pinturas, las imágenes instantáneas de Balthus llegan para recordarnos que para ponerse a prueba, y hasta el fin de sus días, el artista no vaciló en apoderarse de un modo de creación contemporáneo. Si como artista de la imaginación, Balthus supo reinventar continuamente su identidad, como director de Villa Médicis, pudo demostrar ulteriormente su singularidad y el ser un pionero de su tiempo, al superar algunos preceptos culturales y sociales ligados a la figura del artista y a su cometido. En Roma interpretó varios roles –como el de comisario– anunciando así la intervención cada vez más reiterada de artistas contemporáneos en este ámbito, y presagiando las inclinaciones curatoriales de muchos artistas de relevancia. Sin duda, éste es un tema para la investigación proclive a nuevas indagaciones y estudios sobre Balthus, cuyos resultados seguramente confirmarían la envergadura de su trayectoria en la pintura moderna y en el panorama artístico actual.

Según el filósofo Walter Benjamin, la dimensión de una obra de arte moderno no radicaría ni en su novedad absoluta (como si lo olvidara todo), ni en un retorno a las fuentes (reproducirlo todo). Por consiguiente, quizás ésta podría ser la clave de la paradoja: el artista moderno es aquél cuya obra se prestará a una relectura por parte de sus sucesores, y su salvación mucho dependerá de una gracia de la que nunca tendrá certeza. Si bien es cierto que el legado de Balthus no afecta a una corriente pictórica o a un movimiento artístico concretos –y debido a las mismas paradojas de su arte es improbable que su influencia pueda manifestarse en tal circunstancia– su imaginario, en cambio, es detectable en artistas u obras que, por lo general, se relacionan con la fotografía. En esta tesis se han individuado algunos ensamblajes entre la pintura de Balthus e imágenes fotográficas de Henri Cartier-Bresson, Duane Michals, Tim Walker, Karl Lagerfeld, Julie Blackmon o Hisaji Hara, entre otros; a todos ellos les acomuna una fascinación por la poética balthusiana aun practicando diferentes géneros fotográficos. Y es que tal vez sea en el campo de la fotografía artística donde habría que ahondar para posibilitar diálogos y correspondencias iconográficas, y desvelar así nuevas interpretaciones relativas a la naturaleza fotográfica de la pintura de Balthus.

De la imagen a la imaginación

Ante toda imagen, el historiador del arte busca una verdad en su objeto y por ello se convierte en un filólogo de la imagen. Sin embargo, frente a ciertas imágenes como las de Balthus, el historiador del arte debe transformarse más si cabe en un filósofo de lo inverificable; hacerse preguntas, problematizar lo ignoto y avanzar suposiciones bajo la tutela de un punto de vista

teórico, aun cuando la construcción de las hipótesis mucho dependerá de la imaginación. Si el lanzar hipótesis nunca es un ejercicio vago, pues guía una problemática y constituye un punto de vista, tras analizar las pinturas de Balthus llegamos a la conclusión que éstas nos perturban no porque, como se ha dicho generalmente, transformen al espectador en un *voyeur*, sino más bien porque percibimos en ellas “visiones indeterminadas”.

Un modo posible de evitar los malogrados malentendidos, que de forma invariable prevalecen incluso entre quienes dicen ser admiradores de Balthus, debería ser el intentar contemplar sus cuadros. Por “contemplación” nos referimos a transitar el pasaje desde la mera lectura y observación hacia la visión, desde lo empírico hacia lo ideal, hasta alcanzar un estado en el que el acto de ver, lo visto y el espectador se convierten en uno. Aun así, tampoco resultaría suficiente, pues otra paradoja de Balthus es que sus pinturas formarían parte de esa antigua tradición que trata la obra como enigma o problema –el “problema” en griego era la respuesta enigmática del oráculo– cuya respuesta exige una explicación. Por lo tanto, si la creación de una obra de arte consiste en lanzar un enigma y observar la obra resolverlo, el misterio simultáneamente evocado y ocultado por la obra puede incluso revelarse obscuro en el arte clásico moderno de Balthus: su pintura concibe la posibilidad de mostrar súbita y explícitamente un misterio destinado a ser protegido y disimulado, en vez de mostrarnos la dilación o espera de dicha manifestación. Una pintura de este tipo nos fascina, y por ello es de difícil interpretación, ya que exige referirse a ella mediante argumentos contradictorios o paradojas.

La misión que se asignó a sí mismo Balthus, a lo largo de su prolongada carrera, fue la de representar lo invisible, y evidentemente ésta es una empresa imposible. De modo que Balthus debió de pensar que la segunda mejor opción sería materializar los indicios, las expectativas, los deseos, los placeres, los sueños y los miedos que habitan en la imaginación: el pesar por el gato desaparecido, la represión de una historia dolorosa, ver el yo en espejos sin reflejo y a través de cristales opacos, paisajes que atestiguan el trabajo del hombre –siempre a distancia– flores a punto de perder los pétalos y frutos precariamente maduros, panes traspasados por cuchillos, personas que encierran en sí el sufrimiento, el hastío y las relaciones de opresión, momentos fugaces que duran una fracción de segundo y que requieren años para inmortalizar sobre el lienzo, sentimientos de asombro y júbilo unas veces, no muchas, y de melancolía sin motivo, soledad entre la gente o en comunidad...Balthus pinta lo que ve con los ojos de la mente, y no es extraño que, para su visión, nunca lograra completamente tal objetivo, aun siendo sincero en todo aquello que le permitió crear ilusión e invención, y también en lo que autoriza la celebración de lo visible. Porque es su sensibilidad la que confiere a sus obras su distinción, la calidad de su atención, la peculiar sutileza y audacia de su sensualidad y la armonía que crea a partir de tensiones, incongruencias, ambigüedades, volúmenes, luces y momentos elusivos...

Los cuadros de Balthus revelan un mundo imaginario, y de éste proviene la sensación de distancia que probamos cuando los miramos; como tan bien los definiera su hermano Pierre Klossowski, los *tableaux vivants* de Balthus son construcciones retiradas de la espontaneidad y la armonía que recrean las cosas, y que no alcanzan la realidad en su totalidad. Por ello Balthus sería un presunto o falso realista, y el pintor figurativo que desafió a la abstracción. Lo que Balthus pinta son imágenes; su intención no es pintar la realidad, a pesar de que la realidad misma ya contenga esa inquietante extrañeza que tanto le fascinaba. En conjunto, se trata de imágenes de sueños que engloban figuras hieráticas, ausentes de perspectiva, con un corte brusco de volumen y forma, y una veracidad del color; además, en el trabajo de Balthus

no existe narrativa, o ese gran compromiso adquirido por la pintura tradicional que demasiado pronto desprestigió a la representación. En esta tesis hemos analizado las varias técnicas que Balthus emplea para que nunca acabemos de ver lo que creemos que está, o que debe estar representado, y en ese sentido no tenemos acceso a la comprensión narrativa de las imágenes visuales. El pintor consigue su objetivo por dos medios: a partir del fracaso al que aboca la utilización habitual de los géneros pictóricos clásicos –paisajes, naturalezas muertas, retratos, desnudos y escenas domésticas– y la colección de motivos pictóricos tradicionales, presentes en su obra como el espejo, la ventana y los objetos de cristal, todos ellos elementos que simbolizan la transparencia y que, paradójicamente, Balthus emplea para determinar su ausencia.

Hemos visto también como las paradojas del realismo balthusiano se manifiestan en una serie de obras que combinan el estilo realista con una aproximación a la realidad más extravagante, imaginativa y ficticia, a través de las durmientes, los jugadores de cartas y las lectoras. Por otro lado, con la indeterminación espacial, Balthus reduce a nada el realismo en tanto que ligado a la realidad, reforzando una ficcionalidad que sugiere la cualidad inalcanzable de los sueños, que no pueden ser comunicados ni pintados. La herramienta prioritaria de esta actuación –la figuración– es un componente imprescindible para el efecto buscado, o introducir al espectador en un mundo que sabemos que no existe. Como analiza la experta Mieke Bal, cuyo estudio sobre la obra de Balthus hemos seguido ampliamente, la ambigua relación con la “realidad” es la quintaesencia de la obra balthusiana. En el realismo imaginario del artista puede haber un objeto muy tangible, que el pintor ha reproducido en el estilo más realista del que era capaz, pero algo en su mente creativa presentaba siempre la visión como una imagen. Y ese modo plenamente imaginativo y fabulador de mirar la realidad le impelía a hacer cuadros que no nos dejan olvidar, ni por un instante, que esto es lo que son: cuadros, por supuesto de una bellísima factura, pero imaginados antes que nada, abandonando tanto a los personajes de sus obras como a sus espectadores en la “expectativa”.

«Balthus permanecerá en su sueño y transformará toda realidad para satisfacer sus necesidades creativas», declaraba Rainer Maria Rilke, y con este pensamiento visionario sugería una cuestión esencial, que el arte de Balthus ilustrará perfectamente: no hay presencia real más que en la ausencia de aquello que se da, pero que no se deja atrapar. Descubrir y perder son los dos polos instantáneos que, desde la primera obra de Balthus, marcan su desarrollo, y puede ser que de manera profunda estructuren en él las relaciones enigmáticas que se establecerán en su pintura, entre la visión y lo que hay siempre en ella de inalcanzable, en una crisis indefinidamente en vías de desentrañarse. Balthus entendió el arte como un pretexto para liberar nuestra capacidad de sorpresa ante las cosas, y la libertad como la condición necesaria del arte. De ella procede el carácter subversivo de la obra imaginativa, y el revulsivo que representa frente a las más confortables convenciones. Libertad que, sin duda alguna, demostró Balthus en su ejercicio de la pintura. Porque pintar hoy, decía John Berger, es un acto de resistencia generador de esperanza. Pintar es resistir, de la misma manera que lo es mirar. Y si nuestra mirada se pierde en la fascinación de las imágenes de Balthus, sólo es para que una alegría profunda la reemplace, al penetrar el encantamiento de ese «Crac» donde Rilke pide a Balthus de situarse.

10.2. Versione in italiano

«Non ho mai capito bene cosa significhi essere un innovatore nell'arte. Perché un'opera dovrebbe essere compresa dalle generazioni future? Inoltre, cosa vorrebbe dire? Che potrebbero usarla? Usarla per quale motivo? Non capisco. Quello che capisco invece è che ogni opera d'arte che si proponga raggiungere la grandezza, con infinita attenzione e pazienza dal momento della sua elaborazione, deve discendere per i millenni, fino a riunirsi con la notte immemorabile abitata dai morti che andranno a riconoscersi in quell'opera»

– Jean Genet³

Riusciremo a conoscere Balthus?

Nonostante la convinzione di Balthus che i dettagli biografici su di lui non erano necessari per studiare la sua arte, e nonostante quanto è stato detto sul dandy degli anni trenta, sull'artista mondano che diresse Villa Medici, o sull'ironia che a volte le sue eccentricità avrebbero suscitato, Balthus ebbe una sola ambizione nel corso della sua vita: realizzare la pittura la cui imperiosa visione portava dentro di sé. E questo, sebbene il suo stile pittorico non corrispondesse, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, alle tendenze dominanti nel mercato dell'arte, motivo per il quale Balthus rimase una parte della sua vita appartato dai circuiti ufficiali de l'arte moderna. Ma perfino in quei momenti difficili, il pittore non cessò mai di accettare, serenamente, il suo relativo isolamento, frutto di un'opera che non si assoggetta al beneficio di mode o correnti poiché riflette in senso profondo un modo di vedere il mondo, a partire dalla dicotomia e dall'inclassificabilità estetiche.

Cosa cerca Balthus? Fondamentalmente, l'artista si interroga sulla sostanza e il potere della pittura, e la sua ricerca di modelli di riferimento nella Storia dell'arte così lo dimostra. Balthus volle essere erede di una tradizione diventata filiazione, e inventare nuove forme partendo da essa. Il proprio sviluppo nell'attività artistica non fu mai facile, e si lamentò spesso della perdita dell'antico mestiere della pittura; nell'opera di Balthus si percepisce quella malinconia per una «infanzia dell'arte» persa ai suoi occhi, così come ci rappresentò la nostalgia che pervade l'infanzia. Nel tentativo di recuperare quell'arte dimenticata della pittura e di reinventarne il linguaggio, la sua evoluzione artistica lo portò dai primi tentativi vacillanti a quello che egli percepiva come una necessità imperiosa di rappresentare “la realtà” nell'opera. Negli anni trenta e quaranta si lasciò sedurre dalle apparenze, e i mezzi che impiega in quei primi dipinti per ottenere un maggior realismo sono più legati al disegno che alla pittura. Dopo, man mano che la sua visione estetica si approfondiva, Balthus sentì che l'essenza della stessa visione gli sfuggiva, per cui dagli anni cinquanta in poi, la sua sperimentazione del mezzo pittorico lo condusse alla rappresentazione simbolica; i quadri realizzati in questo periodo, di sfumature contrastanti e straordinarie texture, si distaccano dal mondo naturale e ci mostrano un'estranea e sottile ieraticità in termini astratti.

³ Genet, Jean, *El atelier de Alberto Giacometti*, Barcelona: Fundació Proa, 2012.

Oltre alla sua natura ritratta e indolente, al suo carattere ciclotimico e al mancato bisogno di promuoversi, è evidente che l'opera di Balthus non è stata di facile assimilazione per il grande pubblico. Il problema maggiore per l'accettazione dell'opera balthusiana non è stato che fosse realista o astratta, ma piuttosto perchè in un grado raro, Balthus è un pittore del nostro tempo e del passato. Ad ogni modo, di fronte ai suoi dipinti non si tratterebbe di dover riconoscere le molte orme dal passato che fecondano lo stile di Balthus, e che sono state analizzate nel corso di questa ricerca –da Masaccio e Piero della Francesca a Caravaggio, da Poussin e Ingres a Courbet e Cézanne– bensì di aver dedicato il tempo preciso a guardarli con attenzione. Poiché diventa difficile pensare ad altri pittori figurativi del XX° secolo che abbiano sondato così profondamente nei misteri dell'immaginazione inconscia come Balthus; e parte integrante di questo suo potere e espressione inquietanti sono i paradossi che abbondano nella sua pittura, che richiedono un capitolo vero e proprio nella Storia dell'arte del secolo passato.

Balthus fu favorito da alcuni dei migliori talenti della modernità, incominciando da Rilke stesso, e continuando per Artaud, Bataille, Jouve, Klossowski, Malraux, Camus, Bonnefoy, Char, Éluard, Fellini e Paz, per non citare la prestigiosa legione di critici e storici dell'arte, come Courthion, Rewald, Clark, Lassaing, Russell, Leymarie, Hess e Clair. E ancora, con tutto ciò, riusciremo a conoscere Balthus?; le esposizioni e gli studi aiutano a rivelare l'uomo e i suoi dipinti sotto una luce obiettiva, con tutti i fatti rilevanti che gli storici dell'arte prosperano? Sinceramente, ne dubitiamo. Balthus è essenzialmente un maestro dell'artificio, un artista difficile per gli storici dell'arte, perchè sfugge le etichette e le erudizioni; la sua pittura si presta a molteplici letture, aperta com'è al tempo e alla ricchezza dell'interpretazione. La bellezza delle opere di Balthus non è altro che il risultato di attive dialettiche, di prolifici scambi; non è proprietà intrinseca di un oggetto, ma il prodotto di alcune fasce di tensione che allacciano arte e realtà. L'obiettivo di Balthus è rimasto sempre lo stesso: avere il suo pubblico attirato, lasciandolo nell'incertezza in quanto al risultato.

Se il potere del capolavoro consiste nel provocare l'incontro di presenze invisibili, e svelarci le sue configurazioni secondo procedimenti inediti, forse la grazia attuale del capolavoro, o ciò che la critica d'arte chiamerebbe la sua qualità di innovazione, non si misura con quello che promette del futuro, bensì con quello che rischiera del passato. Pertanto, le intenzioni di questa tesi dottorale non possono in alcun modo esaurire le possibili interpretazioni di una opera che si spiega contemporaneamente in un gioco alterno e ambiguo di dissimulazione e rivelazione. Balthus è un vero maestro nell'arte di confondere le piste, sia nella sua biografia che nella sua pittura, quindi tutta la serie di conclusioni che emergono da questa tesi, e che indichiamo di seguito, sono rilevanti nella misura in cui lascino aperto e latente il dibattito sull'arte di Balthus per futuri approcci critici.

Si è detto più volte che per comprendere l'opera di Balthus bisogna dimenticare tutte le mode e tendenze dell'arte del secolo XX. Anche se è vero che la sua pittura è unica e trasgressiva per il periodo in cui si iscrive, Balthus non si scoprirà lontano dai dibattiti dell'arte del suo tempo, e in questo lavoro di investigazione abbiamo facilitato un'insieme di relazioni e contatti per esaminare punti in comune e discordanti coi suoi contemporanei. Dopo l'analisi dei suoi nessi col passato artistico, Balthus non si dimostrerebbe un pittore accademico o tradizionalista, ma addirittura, la sua implicazione nei movimenti di avanguardia fu altrettanto intensa, benché volontariamente esplorata ai margini di essi. Altrimenti, come avrebbe ottenuto Balthus l'appoggio di personalità come quelle che abbiamo continuato a citare in questa tesi? Indubbiamente lui si avvicinò al surrealismo eterodosso, o quello che si posiziona al margine

di André Breton e dalla parte di Antonin Artaud, Georges Bataille, Alberto Giacometti e Joan Miró; contemporaneamente, Balthus mantenne un serrato rapporto artistico con alcune delle figure chiave dell'avanguardia storica come André Derain, o con riconosciuti studiosi esperti sull'inconscio e l'erotismo come Pierre Jean Jouve e Pierre Klossowski. Balthus, mentre non cessava di mantenersi a buona distanza dell'arte del suo tempo, proponeva una tematica profondamente moderna –il linguaggio dell'eros e la problematica dell'identità– che irrimediabilmente lo lega al suo presente; contrariamente, afferrandosi all'arte del passato, l'opera di Balthus si allontana dai modelli estetici che gli appartengono, ed è qui dove radica uno dei primi paradossi della creazione balthusiana.

Per identificare questo paradosso nei quadri di Balthus, abbiamo esaminato i mezzi e le tecniche che usa l'artista per produrre dei quadri ingannevoli, e abbiamo analizzato il mondo visuale delle immagini. Con Balthus non siamo di fronte ad opere di *pastiche* né di “pittura intellettuale” che si rimettono ai modelli del passato combinando stili diversi, bensì ad un compito divergente. La pittura di Balthus, come abbiamo visto, somiglia più ad un vasto *trompe l'oeil* o ad un palazzo di specchi –sappiamo il ruolo importante che giocano gli specchi nella sua opera– destinato a confondere lo spettatore, dove il gioco di specchi del desiderio e dei fantasmi (nel senso proprio del termine), può liberare, senza intoppi, l'immaginazione. Finalmente, il mondo invisibile di tutto ciò che non può rappresentarsi si farà, se non visibile, per lo meno immaginabile, ed è questa tensione tra visibilità ed invisibilità quella che vuole mettere in scena Balthus con la sua complessa tecnica pittorica, composizione, posa e motivi. Possiamo accogliere le sue immagini solo se mutiamo il nostro punto di vista, trasformando lo sguardo in visione, ovvero, contemplando lo spettacolo della rappresentazione. Le risorse del linguaggio sono fuorvianti ed insufficienti per restituire una esperienza visiva che scappa dall'espressione verbale e, contemporaneamente, sfida l'impulso egoistico di vedere solo quello che riflette la nostra visione. In alcuni dei quadri che abbiamo analizzato in questa tesi, il pittore si autorappresenta mentre fugge: il rifiuto di affrontare lo sguardo di quelli per i quali l'opera è stata creata, ci obbliga ad accogliere nel nostro vissuto il microcosmo che Balthus ha messo davanti ai nostri occhi.

La prima peculiarità del lavoro di Balthus è che dipinge in modo figurativo e ciò significa che la sua opera è situata in un luogo (nella Storia dell'arte e nella storia stessa), dove l'enigma della rappresentazione sarà messo in discussione e pure lo si interroga. Quando la tradizione figurativa in Occidente raggiunse i suoi limiti, il gesto di Balthus fu complessivamente più sottile e, crediamo, ancora più moderno, perché non diventò né un gesto di trasgressione né di distruzione delle forme, bensì piuttosto di perversione e resistenza. E con questa dichiarazione ci riferiamo alla sua lealtà verso la rappresentazione, al rispetto verso le leggi che la governano, come se questa legge fosse tutto –così come fu per Piero della Francesca, o ad un altro livello, per Gustave Courbet. In Balthus ritroviamo il “culto all'immagine”, la compulsione che richiede calcolo, il rifiuto a trascurare il più minimo dettaglio. Forse si tratterebbe di un dandismo o, ad ogni modo, di un desiderio portato all'estremo per avviare una sorta di abitudine e ottenerla, poiché davanti a certe immagini riconosciamo subito l'impronta estetica di Balthus. La sua opera si “offre” allo sguardo e nonostante ciò, lo fa come “un addio alla pittura”, ed è in questa relazione doppiamente paradossale fra tradizione e modernità, dove risiede in fin dei conti una delle conquiste dell'opera balthusiana.

Affermando modelli del passato, Balthus adotta una posizione di rottura non meno radicale da quella degli avanguardisti. La sua singolarità risiede nel fatto che tutto ciò che l'opponesse alle

avanguardie è, al contempo e paradossalmente, quello che lo avvicina ad esse. Prova di questo fu la reazione di André Masson quando vide le opere di Balthus nel suo studio, e accompagnato dai surrealisti André Breton, Paul Éluard, Alberto Giacometti e Georges Hugnet, esclamò con indignazione: «ma se è figurativo!»⁴. Perché Balthus non cade nella trappola di chi confonde sistematicamente le avanguardie con fantasie gratuite o con formalismi astratti insensati. Le scuole realistiche e la corrente artistica di «Ritorno all'ordine» non furono opposte all'avanguardia, bensì al contrario, si affiliarono ad essa per la loro stessa reiterazione dei limiti dell'arte del secolo XX. Ma la peculiarità di Balthus risiede, più che in un “ritorno all'ordine”, in una conversione dei riferimenti e delle fonti; l'artista procede attraverso forme di deviazione della Storia dell'arte –inseguendo un processo assolutamente moderno e anche postmoderno– o una concezione artistica che assomiglia ad un *collage*, dove il significato originale di ogni riferimento è stato dimenticato o riformulato. Questa è una maniera di usare il passato per frammenti, portando la composizione verso altri confini; una sorta di “estetica dell'impronta” o della “traccia” che rende Balthus un artista pienamente moderno, non meno che i suoi coetanei, ai quali si opponeva. In definitiva, la sua opera non proclama la continuità, bensì la distanza e la rottura con il passato e l'impossibilità stessa di raggiungerlo, come una delle sentenze basilari della modernità. E un dipinto come *Le Passage du Commerce-Saint-André* diventerà il manifesto pittorico di tutto ciò, poiché la parola “passaggio” significa rottura, passo verso qualcos'altro, transito.

Come hanno segnalato alcuni critici, lo stile classico della pittura di Balthus non può mascherare una sensibilità assai moderna. Questo significa che il mondo di fantasia che lui elabora non è dissociato dai grandi soprassalti né dalle tragedie che colpirono l'Europa in quegli anni. Anche nella sua opera si producono sempre degli scontri: conflitti tra la presunta realtà e l'immagine piatta, tra elementi plausibili ed inverosimili, e tra le reazioni degli spettatori e la visione dell'artista. Perché dietro il realismo quotidiano di Balthus si nasconde, come in tutte le grandi opere, un mondo simbolico ed allegorico inesauribili. Il suo approccio al realismo in pittura è una riflessione tra un'arte di carattere fantastico ed onirico e la realtà nella quale si realizzò quest'arte, nella quale funzionò e che, a sua volta, fomentò quei sogni. La chiarezza della linea e l'economia dei mezzi si mettono al servizio dell'ambiguità dei temi, e sembrano contraddetti dalla volontà di Balthus di dipingere sentimenti diffusi o fuggevoli, come il desiderio ed il sonno, o altri *décalages* che sono come la confessione di un'evidenza: l'essenza di questi sentimenti deve rimanere invisibile.

In Balthus troviamo quello spirito utopico della modernità che capisce la vocazione de l'opera d'arte come qualcosa che trascende l'arte stessa, e come un progetto di interpretazione e trasformazione della realtà individuale e sociale. Così lo proclama nelle sue lettere ad Antoinette di Watteville, ragionando sull'origine e il senso ultimo della via reale ed erotica de la sua opera. Contro la disumanizzazione dell'uomo, contro la meccanizzazione che distrugge la vita morale, e contro gli intellettuali diventati pagliacci e manichini, Balthus –insieme ad Antonin Artaud, altro ribelle ed emarginato dell'avanguardia ortodossa– condivise con lui lo sdegno per il mondo della stupidità ed il desiderio di provocare gli spettatori e le loro coscienze addormentate, attraverso un'arte che adottò l'estetica della crudeltà. Allo stesso tempo, e paradossalmente, Balthus non cesserà di tenere la sua opera a distanza delle violenze della Storia, cercando una forma di durata, di permanenza, che la ripetizione di certi motivi iconografici ci

⁴ Costantini, Costanzo, *Balthus à contre-courant: entretiens avec Costanzo Costantini*, Montricher: Noir sur blanc 2001, p. 50.

conferma. In Balthus c'è una volontà feroce di preservare ermeticamente l'opera dai tumulti del mondo, come se l'aspetto antistorico della sua pittura –che fascinò ad Artaud– gli permettesse di proteggersi dal disordine degli avvenimenti. Il cambio nello stile pittorico, verso uno di più astratto che iniziò già durante la guerra, sembra, d'altra parte, l'unico indizio di reazione, come se per lui fosse necessario abbandonare la rivoluzionaria estetica della crudeltà degli anni trenta per un gesto profondamente ambiguo, come è quello di accondiscendere al mondo moderno senza sfiorarlo. Dipingendo strade pietrificate come da un sogno, stanze chiuse al mondo, e fasi di transizione nelle quali Balthus trattiene le fanciulle nei suoi quadri, l'artista si trasforma in una sorta di *flâneur* della modernità, che trova il suo posto e la sua poetica nei margini della realtà, o nell' unica realtà possibile: quella inventata.

L'anomalia che impone alla sua opera –al margine delle correnti e le mode– è pienamente coerente con la deterritorializzazione che l'artista compie nella scelta dei suoi luoghi quando abbandona Parigi: Chassy, Roma, Montecalvello e Rossinière. Davanti a questi atteggiamenti urge domandarsi cosa ha significato la sua opera nella Storia dell'arte del secolo XX. Benché non fosse l'unico ad stabilirsi in quel territorio situato ai margini di un secolo nel quale convissero la bellezza e l'orrore, fu degli unici che scelse la ricerca di una bellezza che si posizionasse anche marginalmente alla cultura e l'estetica con le quali convisse. La sua modernità differenziale ed eterodossa, condivisa con il fratello Pierre Klossowski, lancia uno sguardo distopico verso il suo tempo, e magari sia in un tratto della pittura di Balthus –nel quale non ci si sofferma abbastanza– come è la materialità delle sue opere, dove bisogna cercare una doppia operazione di costruzione e lettura: mentre svelava la bellezza del mondo che vedeva, contemporaneamente l'opera di Balthus componeva l'elegia della sua degradazione. Sebbene l'artista utilizzasse tecniche e materiali tradizionali –l'olio, la caseina, l'uovo o le terre– come sagacemente commentò Antonin Artaud, la pittura di Balthus non è una «pittura di terre», ma di «tremore di terra». Se la «catastrofe» –altra espressione definitoria utilizzata da Pierre Jean Jouve– appare finalmente, è magari perché era sempre lì, nascosta dietro i bei scenari di una pittura tanto complessa nella superficie come per immaginare che, sotto quella bellezza, ci abita la catastrofe che l'occhio non percepisce quasi mai, o piuttosto, non vuole percepire.

A partire dalla sua visione interiore, Balthus cercherà di restituire una purezza all'arte, e in modo più o meno esplicito, le sue opere ci parleranno della violenza del desiderio, o della forza di voler vedere quello che rimane più in là. Anche l'erotismo avrà, nella sua pittura, una doppia dimensione morale e spirituale. Fin dal rapporto con Antoinette –oggetto di fascino erotico per il giovane Balthus– l'artista coltiverà un erotismo in cui, da certe pulsioni incoscienti veicolate all'immaginario surrealista, si evolverà una riflessione in pittura sull'erotismo trasgressivo sviluppato da Georges Bataille e Pierre Klossowski; un desiderio primitivo e minaccioso che, per la sua capacità negativa, agisce come forza per tirar fuori la nostra oscurità nascosta. Esibendo il desiderio, le immagini erotiche di Balthus sono per lo più costruzioni fantasmatiche destinate a provocare una proiezione nello spettatore: da intimo, il fenomeno del desiderio diventa collettivo. E anche se lo spazio proiettato dove si produce il sogno è aperto a tutti, sarà compito di ognuno decidere come approcciarsi, e che cosa fare con quella immagine: da qui, la sua moralità. Con gli anni, l'erotismo balthusiano muterà verso una evocazione della sua sfera più intima, ovvero quella essenza eterna del desiderio umano: il desiderio di un possesso totale, impossibile da raggiungere per definizione, se non grazie ai sogni dell'infanzia.

Come pittore dell'erotismo, uno dei risultati più noti raggiunti da Balthus fu la sua resistenza a rappresentare il corpo, in un secolo che ne celebrò la sua frammentazione. Mantenere intatta la figura umana nell'esercizio della pittura, perfino nell'era dell'astrazione, fu un gesto di solitaria ed ispirata convinzione, paragonabile a quelli compiuti da Giacometti e Bacon; ma dove loro distorsero l'immagine della forma umana per rinnovare il suo potere espressivo, Balthus si avvicinò a essa come gli antichi maestri, cercando di darle la solidità e la durabilità che Piero della Francesca proferì ai suoi personaggi. Questo rende Balthus un artista unico nel secolo XX, perché chi altro cercò di creare figure che sembrassero uscite da un affresco del Quattrocento? L'atteggiamento dell'artista è talmente tradizionale, visti gli incessanti mutamenti stilistici dei passati cent'anni, che ora ci appare come positivamente sovversivo e rivoluzionario.

Con l'insistere nella posa e nella gestualità dei corpi, la pittura di Balthus scommette sul fatto di renderli visibili, e in questo ci risiede già una "erotica", ovvero un immaginario sulle posizioni molteplici dei corpi in spazi chiusi o aperti, quando si compenetrano tra di loro. L'arte di Balthus ha come proposito il dire quello che incoraggia l'arte in sé stessa: che corpi e luoghi separati fra loro da una violenza che li frantuma, tuttavia si compenetrino nella sensualità delle apparenze. Nel suo particolare erotismo, totalità e frammentazione del corpo, culmine e perdita dell'identità, si incontrano nella stessa breccia, e la nudità dei corpi sarebbe il prodotto dello sguardo di Balthus quando seziona vivamente il visibile. L'arte moderna si è professata in questo divario fra narcisismo e malinconia, fra l'amore alla forma ed il fascino verso la dissoluzione del senso della forma, ed è questa deturpazione o movimento di reinvenzione delle apparenze quella che Balthus adopera, adottando forme e corpi per meglio distorcerli.

Balthus dipingerebbe piuttosto fantasmi –anche se per lui erano reali– o altrimenti, sarebbe il desiderio in sé quello che il pittore tenta di apprendere riflesso nello specchio. Se Balthus infrange l'identificazione narcisista nella sua forma immobilizzata e pietrificata del corpo, nel contempo, proietta un immenso narcisismo nella rappresentazione di fanciulle puberi, per le quali l'artista non ha, unica o semplicemente, un interesse erotico, ma piuttosto "egli è" la bambina. Balthus sempre rese culto a l'altro e si trasformò in quell'altro; l'alterità dell'identità che adopera Balthus nella sua pittura si incarna in una metamorfosi dell'io che si serve di gatti, bambine e soggetti rappresentati. È se il motivo del narcisismo è indissociabile dallo specchio, anche il pittore è un specchio che cerca di catturare la vera identità di coloro che ritrae, ovvero l'invisibile che c'è in loro, e che tuttavia, egli espone al nostro sguardo. La sua concezione del ritratto fu segnata da un profondo desiderio di ristabilire questo genere artistico, e la sua originalità sta nel concedere ai suoi ritratti il gusto per la deturpazione, dove l'informe è sinonimo di alterità, di una dissomiglianza o sdoppiamento dell'immagine nella quale risuona l'affinità con Georges Bataille. E quando tenterà di rappresentare sé stesso, gli autoritratti di Balthus –luoghi in cui affiora il fantasma narcisista, e che meritano uno studio più approfondito– ci offriranno un'immagine proteiforme del pittore, dove la deturpazione o movimento di trasgressione delle forme che Balthus adopera nella sua pittura, combatte con l'identificazione narcisista; infatti, sarà quella invenzione di figure molteplici, provvisorie e ambigue, quella che provocherà negli autoritratti di Balthus non più una identità, ma identità diverse.

Nelle sue immagini pittoriche, Balthus sperimentò una rinnovata "filosofia raffigurativa" della visione. Facendo uso astrattivo dello specchio nel suo prolungamento fittizio, esso diventa un mezzo illusorio di catturare l'ambiente e la figura per spingerli fuori dalla loro realtà; così, il

significato specifico dello specchio in Balthus è qualcosa che avrebbe a che fare con il ego, il tempo e lo spazio. Specchio e gatto rappresenteranno il vincolo col mondo segreto che l'artista tenta d'intravedere per mezzo della pittura, o due illusioni che, sdoppiando la persona o favorendo la sua metamorfosi, permettono di raggiungere il simbolismo delle figure. Da questo lato, anche le fotografie Polaroid che l'artista scatta rivelano lo straordinario livello di sfumature ed inventiva di Balthus, e come la modella finisce per diventare figurazione allegorica. Di fronte allo studio tematico delle pitture, le Polaroid di Balthus ci ricordano che per mettersi alla prova, e fino alla fine dei suoi giorni, l'artista non vacillò ad impadronirsi di un modo di creazione contemporaneo. Se come artista dell'immaginazione, Balthus seppe reinventare di continuo la sua identità, come direttore di Villa Medici dimostrò ulteriormente la sua unicità e l'essere stato un pioniere del suo tempo, superando alcuni precetti culturali e sociali legati alla figura dell'artista e alla sua missione. A Roma il pittore interpreta diversi ruoli, tra cui quello del curatore, preannunciando il sempre più reiterato intervento di artisti contemporanei in questo campo. Le inclinazioni curatoriali di Balthus restano un argomento di studio aperto e proclive a nuove indagini, e siamo convinti che il suo approfondimento sarebbe proficuo ad attestare la rilevanza della sua traiettoria nella pittura moderna e nel panorama artistico attuale.

Secondo Walter Benjamin, la dimensione di un'opera d'arte moderna non sta nella sua novità assoluta (come se dimenticasse tutto), né in un ritorno alle fonti (riprodurre tutto). Magari questa sia la chiave del paradosso più grande: l'artista moderno lo è nella misura in cui la sua opera si presterà ad una rilettura da parte dei suoi successori, ma la sua consacrazione molto dipenderà da una grazia della quale non avrà mai certezza. Se pensiamo a Balthus, benché il suo lascito non si riconosca in una corrente pittorica o in un movimento artistico precisi – e dovuto ai paradossi dell'arte di Balthus è improbabile che la sua influenza possa manifestarsi in tale circostanza– il suo immaginario invece è rilevabile in artisti ed opere che in generale riguardano la fotografia. In questa tesi sono stati individuati alcuni accostamenti tra l'opera balthusiana e le immagini fotografiche di Henri Cartier-Bresson, Duane Michals, Tim Walker, Karl Lagerfeld, Julie Blackmon o Hisaji Hara; tutti loro sono accomunati da un fascino verso la poetica balthusiana, pur coltivando svariati generi fotografici. Forse sia proprio nel campo della fotografia dove occorrerebbe approfondire per possibilizzare dialoghi e approcci iconografici, e svelare così nuove interpretazioni relative alla natura fotografica delle immagini di Balthus.

Dall' immagine all' immaginazione

Solitamente, di fronte ad un'immagine lo storico dell'arte cerca una verità nel suo oggetto, diventando un filologo dell'immagine. Tuttavia, davanti a certe immagini come quelle di Balthus, lo storico dell'arte dovrà trasformarsi in una sorta di filosofo dell'inverificabile; dovrà porsi domande, avanzare ipotesi, problematizzare l'ignoto sotto la tutela di un punto di vista teorico, eppure alla fine, la costruzione delle ipotesi molto dipenderà dell'immaginazione. Benché lanciare ipotesi e congetture non è mai un esercizio vago, poiché guida una problematica e costituisce da per sé un punto di vista, dopo un'analisi accurata della pittura di Balthus giungiamo alla conclusione che questa ci perturba non perché, come generalmente si è detto, trasformi lo spettatore in un *voyeur*, ma piuttosto perché percepiamo in essa “visioni indeterminate”.

Un modo possibile di evitare i fraintendimenti che prevalgono quasi invariabilmente, anche tra quelli che dicono di essere ammiratori di Balthus, sarebbe il cercare di contemplare i suoi quadri. Per “contemplazione” si intenda ripercorrere il passaggio dalla mera osservazione e lettura alla visione, dall'esercizio empirico all'ideale, raggiungendo uno stato in cui l'atto di guardare, la visione e lo spettatore diventano tutt'uno. Ad ogni modo, neanche questo processo sembrerebbe sufficiente, dato che un altro paradosso nell'arte di Balthus è che i suoi dipinti farebbero parte di un'antica tradizione, quella di trattare l'opera come un enigma o problema –“problema” in greco era la risposta enigmatica dell'oracolo– la soluzione del quale esige una spiegazione. Quindi, se la creazione di un'opera d'arte consiste nell'elaborare un enigma, e contemplare l'opera, risolverlo, il mistero simultaneamente evocato ed occultato dietro di essa può inoltre rivelarsi osceno nell'arte moderna-classica di Balthus: la sua pittura crea la possibilità di mostrare subita e esplicitamente un mistero destinato ad essere protetto e dissimulato, anziché esporre l'attesa o dilazione di questa manifestazione. Questo genere di pittura possiede una qualità e dei connotati di fascinazione, motivo per il quale è difficile da interpretare, poiché costringe a parlarne attraverso argomenti contraddittori o paradossi.

La missione che Balthus si assegnò durante la sua prolungata carriera fu la rappresentazione dell'invisibile, ed evidentemente questa è un'impresa impossibile. Pertanto, Balthus dovette pensare che la seconda opzione migliore sarebbe stata quella di materializzare gli indizi, le aspettative, i desideri, i piaceri, i sogni e le paure che abitano nell'immaginazione: il dispiacere per il gatto scomparso, la repressione di una storia dolorosa, guardarsi nello specchio senza riflesso ed attraverso vetri opachi, i paesaggi che testimoniano il lavoro dell'uomo sempre distante, fiori sul punto di perdere i petali e frutti quasi maturi, pani oltrepassati da coltelli, persone che rinchiudono in sé la sofferenza, il dispiacere e le relazioni di oppressione, momenti fugaci che durano un'attimo e che richiedono anni per essere immortalati sulla tela, sentimenti di stupore e felicità a volte, non tante, e di malinconia senza motivo, solitudine tra la gente o in comunità...Balthus dipinge ciò che vede con gli occhi della mente, e non è affatto strano che, per la sua visione, non riuscisse mai a raggiungere tale obiettivo, pur essendo sincero sia in quello che gli permise di creare illusione ed invenzione, sia in quello che autorizza la celebrazione del visibile. Poiché è la sua sensibilità quella che conferisce alle opere la loro distinzione, la qualità della sua attenzione, la peculiare sottigliezza ed audacia della sua sensualità, e l'armonia che crea a partire da tensioni, incongruenze, ambiguità, volumi, luci, momenti elusivi...

Le opere di Balthus rivelano un mondo immaginario e da esso proviene la sensazione di distanza che proviamo quando le guardiamo. Definite dal fratello Pierre Klossowski come i *tableaux vivants* di Balthus, si tratterebbe di costruzioni ritirate dalla spontaneità e l'armonia che ricreano le cose, poiché non raggiungono la realtà nella sua totalità. Balthus sarebbe per ciò un presunto o falso realista, e il pittore figurativo che sfidò l'astrazione. Quello che lui dipinge sono immagini; la sua intenzione non sarebbe quella di dipingere la realtà, benché la realtà contenga già quell'inquietante stranezza che tanto lo affascina. Nel complesso, sono immagini di sogni che contengono figure ieratiche assenti di prospettiva, con un taglio brusco di volume e forma ed una giustezza cromatica; inoltre, senza alcun intento comunicativo o narrativo, o ciò che un tempo compromise la pittura tradizionale e che troppo presto screditò la rappresentazione. Nel presente lavoro di tesi abbiamo analizzato le varie tecniche utilizzate da Balthus affinché non riusciamo a vedere del tutto quello che crediamo che c'è da vedere, o che dovrebbe essere rappresentato, con il proposito che lo spettatore non abbia accesso alla comprensione narrativa delle immagini visive. Balthus ottiene il suo obiettivo con due metodi:

attraverso la disfatta dei generi pittorici classici –paesaggi, nature morte, ritratti, nudi e scene domestiche– e per la implementazione nelle sue opere di motivi pittorici tradizionali come lo specchio, la finestra o gli oggetti di vetro, ovvero elementi che simbolizzando la trasparenza, Balthus usa contrariamente per renderne l'assenza. Abbiamo anche notato come i paradossi del realismo balthusiano si manifestano in un'insieme d'opere che abbinano lo stile realistico a una realtà più stravagante, immaginativa e fittizia attraverso le sognatrici, i giocatori di carte e le lettrici. Inoltre, grazie a l'indeterminazione spaziale, Balthus riduce al nulla il realismo legato al verismo, rinforzando un mondo di finzione che suggerisce la qualità irraggiungibile dei sogni, che non possono essere comunicati né dipinti. Il dispositivo prioritario di questa attuazione, ovvero la figurazione, è una componente imprescindibile per l'effetto cercato: introdurre lo spettatore in un mondo che sappiamo non esiste. Come analizzato dall'esperta Mieke Bal nel suo studio sulla pittura di Balthus, seguito ampiamente in questa tesi, l'ambigua e tesa relazione con la “realtà” sarebbe la quintessenza dell'opera balthusiana. Nel suo realismo immaginato può esistere un oggetto molto tangibile, che il pittore riproduce nello stile più realistico possibile, ma qualcosa nella sua mente di artista lo conduce a presentarne la visione come un'immagine. Ed il modo pienamente immaginativo e fabulatore di guardare la realtà impelleva Balthus a dipingere quadri che non ci lasciano dimenticare, nemmeno per un istante, che sono soltanto quadri –certamente, di bella fattura pittorica– ma innanzitutto immaginati, che abbandonano i suoi personaggi e gli spettatori nella “attesa”.

«Balthus resterà nel suo sogno e trasformerà ogni realtà per soddisfare le sue necessità creative», dichiarò il poeta Rainer Maria Rilke, e in queste parole risiede un fenomeno essenziale che l'arte di Balthus illustrerà alla perfezione: non esiste presenza reale sennò nell'assenza di quello che si dà e che non si lascia cogliere. Scoprire e perdere sono i due poli istantanei che, fin dalla prima opera, contraddistinguono la creatività di Balthus, e può darsi che in maniera profonda, strutturassero in lui le relazioni enigmatiche che si stabilirono poi nella sua pittura, fra la visione e ciò che c'è in essa di irraggiungibile. Balthus intendeva l'arte come un pretesto per liberare la nostra capacità di sorpresa davanti alle cose, e la libertà come la condizione necessaria de l'arte. Da questa libertà nasce il carattere sovversivo dell'opera immaginativa, e in essa risiede quella svolta rivoluzionaria verso le confortevoli tradizioni. Libertà che, senza altro, dimostrò Balthus nell'esercizio della sua pittura. Perché dipingere oggi, diceva John Berger, è un atto di resistenza che suscita speranza; dipingere è resistere, così come lo è guardare. E se il nostro sguardo si perdesse nel fascino delle immagini di Balthus, è affinché un'allegria profonda lo rimpiazzì, all'irrompere nell'incantesimo del «Crac» a cui Rilke chiese Balthus di collegarsi.

BIBLIOGRAFÍA

ESCRITOS DEL ARTISTA

Balthus/Antoinette de Watteville, *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville 1928-1937*, Stanislas y Thadée Klossowski de Rola (ed.), París: Buchet Chastel, 2001.

Balthus/Pierre Jean Jouve, *Documenti inediti* [por Robert Kopp], en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 61-76.

Balthus, «Postface à Wuthering Heights», en *Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti*, Dominique Radrizzani (éd.), Musée Jenisch, Vevey: Arts et Lettres, 2002, pp. 121-124.

Balthus, «Ecrits et propos sur le dessin», en *Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti*, Dominique Radrizzani (éd.), Musée Jenisch, Vevey: Arts et Lettres, 2002, pp. 101-105.

LIBROS ILUSTRADOS

Balthus/ Rainer Maria Rilke, *Mitsou. Quarante images par Balthusz*, Zürich-Erlenbach & Leipzig: Rotapfel Verlag, 1921 [*Mitsou, historia de un gato*, seguido de *Cartas a un joven pintor*, Artemisa, 2007].

Pierre Jean Jouve, *Urne*, con un dibujo de Balthus, París: G.L.M., 1936.

Pierre Jean Jouve, *Langue*, un poema con tres litografías de Balthus, París: Arche, 1952.

CATÁLOGO RAZONADO

Monnier, Virginie y Clair, Jean, *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

- Balthus: Paintings*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1938.
- Balthus: Paintings and Drawings*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1939.
- Balthus*, Pierre Courthion (ed.), Galerie Moos, Ginebra, 1943.
- Balthus: Peintures de 1936 à 1946*, Galerie Beaux-Arts, París, 1946.
- Balthus*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1949.
- Balthus and Selection of French Paintings*, Lefevre Gallery, Londres, 1952.
- Balthus*, James Thrall Soby (ed.), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1956.
- Balthus*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1957.
- Balthus*, Galeria Galatea, Turín, 1958.
- Balthus: Paintings (1929-1961)*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1962.
- Balthus*, The Nueva Hayden Gallery, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1964.
- Balthus*, Gaëtan Picon (ed.), Musée des Arts décoratifs, París, 1966.
- Exhibition of Balthus. Drawings*, Holland Gallery, Chicago, 1966.
- Balthus: Le seul, et le corps...*, Galerie du Drag, París, 1966.
- Balthus: «La Chambre turque», «Les Trois Sœurs», Drawings and Watercolours 1933-1966*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1967.
- Balthus*, John Russell (ed.), Tate Gallery, Londres, 1968.
- Balthus*, Donald Morris Gallery, Detroit, 1969.
- Balthus: dessins et aquarelles*, Galerie Claude Bernard, París, 1971.
- Balthus*, Musée Cantini, Marsella, 1973.
- Balthus: peinture, aquarelles, dessins*, Galerie Arts Anciens, Bevaix, 1975.
- Balthus: Paintings and Drawings (1934-1977)*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1977.
- Balthus in Chicago*, The Museum of Contemporary Art, Chicago, 1980.

- Balthus*, Jean Leymarie (ed.), Biennale di Venezia, Venecia, 1980.
- Balthus: Drawings*, George Szabo (ed.), Gertrude Stein Gallery, Nueva York, 1980.
- Balthus: disegni e acquarelli*, Giovanni Carandente (ed.), Festival di due Mondi, Palazzo Racani-Arroni, Spoleto, Milán: Electa, 1982.
- Balthus*, Georges Régnier (ed.), Centre Georges Pompidou - Musée national d'Art moderne, París, 1983.
- Balthus*, Rewald, Sabine (ed.), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1984.
- Balthus à la Villa Médicis*, Villa Médicis, Roma, 1990.
- Balthus dans la maison de Coubert*, Jean-Jacques Fernier (ed.), Musée Maison natale Gustave Coubert, Ornans, 1992.
- Balthus*, Jörg Zutter (ed.), Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, Ginebra: Skira, 1993.
- Balthus: Zeichnungen*, Kunstmuseum de Berna, Basilea: Wiese, 1994.
- Balthus*, Cristina Carrillo de Albornoz y Jean Leymarie (ed.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- Ommaggio a Balthus*, Accademia Valentino, Roma, Milán: Skira, 1996.
- Balthus: Un atelier dans le Morvan (1953-1961)*, Sophie Lévy (ed.), Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1999.
- L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Elena Cárdenas Malagodi y Stefano Cecchetto (ed.) Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000.
- Balthus*, Jean Clair (ed.), Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001.
- Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti*, Dominique Radrizzani (ed.) Musée Jenisch, Vevey: Arts et Lettres, 2002.
- La jeunesse de Balthus*, Dominique Radrizzani (ed.), Rossinière: Fondation Balthus, Lausana: Genoud, 2003.
- Henri Cartier-Bresson et Martine Franck chez Balthus*, Dominique Radrizzani (ed.) Rossinière: Fondation Balthus, Lausana: Genoud, 2004.

Balthus: La Magie du paysage, Dominique Radrizzani (ed.), Rossinière: Fondation Balthus, 2006.

Balthus. Paintings and Drawings (1932-1960), Sabine Rewald (ed.), Museum Ludwig, Colonia, 2007.

Balthus: 100è anniversaire, Jean Clair y Dominique Radrizzani (ed.), Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008.

Balthus: Cats and Girls, Sabine Rewald (ed.), Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2013.

The Last Studies, Gagosian Gallery, Nueva York, 2014.

Balthus, Cécile Debray (ed.), Scuderie del Quirinale, Roma: Electa, 2015.

Balthus, Gagosian Gallery, París, 2015.

MONOGRAFÍAS

Aubert, Raphaël, *Le paradoxe Balthus*, París: La Différence, 2005.

Bal, Mieke, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2008.

Berger, Peter, *Balthus. Portraits privés*, Lausana: Noir sur blanc, 2008.

Biggs, Lewis Harold, *The Early Works of Balthus*, Londres: The University of London, 1979.

Boehm, Gero von/ Shinoyama, Kishin, *The painter's house: Balthus at the Grand Châlet*, Múnich: Schirmer, 2000.

Caradente, Giovanni, *Balthus. Drawings and Watercolours*, Londres: Thames & Hudson, 1983.

Carrillo de Albornoz, Christina, *Balthus*, París: Assouline, 2000.

Causa, Stefano, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Nápoles: Arte Tipografica, 2003.

Clair, Jean, *Le metamorfosi di Eros*, Bergamo: Moretti&Vitali, 1999 [«Les métamorphoses d'Eros», en *Balthus*, París, Musée National d'Art Moderne, 1983, pp. 256-279].

- Davenport, Guy, *Cuaderno de Balthus*, México: Libros del Umbral, 2005.
- Delachampagne, Christian, *Balthus*, Barcelona: Polígrafa, 2004.
- Faye, Jean-Pierre, *Balthus: les dessins*, París: Adam Biro/Archimbaud, 1998.
- Fox Weber, Nicholas, *Balthus. A Biography*, New York: Alfred A. Knopf, 1999.
[*Balthus. Une biographie*, París: Fayard, 2003]
- García Ponce, Juan, *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, México: El Equilibrista, 1987.
- Gropp, Rose-Maria, *Balthus à Paris. La première exposition, 1934*, París: Actes Sud, 2008.
- Guirao Cabrera, José, *Balthus*, Madrid: Unidad, 2006.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *Balthus: Peintures*, París: Hermann, 1983.
- . *Balthus*, Londres: Thames&Hudson, 1996.
- . *Les desseins de Balthus*, Rossinière: Fondation Balthus, París: Panama Archimbaud, 2005.
- . *Le mystère des chats*, Rossinière: Fondation Balthus, 2007.
- Leymarie, Jean, *Balthus*, Ginebra: Skira, 1982.
- . *Balthus*, Ginebra: Skira, 1990.
- Lord, James, *Balthus*, Barcelona: Elba, 2012.
- Marc, Olivier, *Balthus et les artisans du réel*, París: Séguier, 2000.
- Néret, Gilles, *Balthus, il re dei gatti*, Taschen, 2004.
- Peverelli Benoît/Nicolas Cages, *The Last Studies*, Steidl, ed. limitada, 2014.
- Rewald, Sabine (ed.), *Balthus*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1984.
- . *Balthus. Time Suspended. Paintings and Drawings (1932-1960)*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2007.
- Rilke, Rainer Maria, *Cartas francesas a Merline (1919-1922)*, Madrid: Alianza, 1987.

—. *Lettres à un jeune peintre, suivi de Mitsou quarante images par Balthus*, París: Archimbaud, 1998 [*Cartas a un joven pintor, seguido de Mitsou historia de un gato*, Artemisa, 2007].

Rouan, François, *Balthus ou son ombre*, París: Galilée, 2001.

Roy, Claude, *Balthus*, París: Gallimard, 1996.

Sgarbi, Vittorio, *Balthus*, Florencia: Giunti, 2001.

Soavi, Giorgio, *Con Balthus*, Milano: Skira, 2001.

Verschaffel, Bart, *À propos de Balthus*, Bélgica: A&S/books, 2004.

Viéville, Camille, *Balthus et le portrait*, París: Flammarion, 2011.

Vircolendet, Alain, *Le chats de Balthus*, París: Flammarion, 2000.

ENTREVISTAS PUBLICADAS

Costantini, Costanzo, *L'enigma Balthus. Conversazioni con il pittore più affascinante del nostro tempo*, Roma: Gremese, 1996.

—. *Balthus à contre-courant: entretiens avec Costanzo Costantini*, Montricher: Noir sur blanc, 2001.

Jaunin, François, *Balthus. Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture*, Lausana: La Bibliothèque des Arts, 1999 [*Balthus. Riflessioni di un solitario della pittura*, Milán: Archinto, 2000].

Vircolendet, Alain, *Memorias de Balthus*, Barcelona: Lumen, 2002.

Zeki, Semir, *Balthus o la ricerca dell'essenziale*, Génova: Graphos, 1999.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Artaud, Antonin, «Exposition Balthus à la Galerie Pierre», en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 248 (Mayo 1934), pp. 899-900 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 40-41].

- «Les Cenci», en *La Bête noire* (París), nº2 (Mayo 1935), p. 1.
- «La Pintura francesa joven y la tradición», en *El Nacional* (México), junio 1936 [«La jeune peinture française et la tradition», en *Œuvres complètes*, vol.8, París: Gallimard, 1971, pp. 248-253; y en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 42-44].
- «Balthus» [escrito en 1947], en *Art Press* (París), nº39 (Julio-Agosto 1980), p. 4. [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 46-47].
- «Faits remontant à 1934: la misère peintre», en *Art Press*, nº 74 (Octubre 1983), pp. 5-6 [en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 472- 475].
- «Devant la peinture de Balthus», en *Œuvres complètes*, tomo XXV, París: Gallimard, 1990, pp. 33-35.
- Bailly, Jean-Christophe, «La Ville imaginaire des passants imaginés», en *XXe siècle* (París), nº 48 (Junio 1979), pp. 71-77.
- Bellony-Rewald, Alice, «Balthus ou le theatre de la vie», en *Colóquio* (Lisboa), nº 60 (Marzo 1984), pp. 36-41.
- Bernier, Georges, «Balthus», en *L'Oeil* (París), nº 15 (Marzo 1956), pp. 27-33.
- Bigongiari, Piero, «Balthus a Firenze», en *Dal barocco al informale*, Boloña: Cappelli, 1980, pp. 323-333.
- «Balthus entre la transparence et l'intransparence», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 306-313.
- Bonnefoy, Yves, «L'invenzione di Balthus», en *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento*, Florencia: Le Lettere, 2000, pp. 83-99.
- Bowie, David, «The Last Legendary Painter», en *Modern Painters* (Nueva York), vol.7, nº 3 (Otoño 1994), pp. 14-33.
- Brink, Andrew, «Desire and Avoidance in the Paintings of Balthus», en *Desire and Avoidance in Art*, Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 104-137.
- Camus, Albert, «Balthus», en *Balthus*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1949. [«Balthus» en *Balthus*, Tate Gallery, Londres, 1968, pp. 31-32 y «Nageur patient...», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 76-77].
- Carluccio, Luigi, «Balthus», en *Balthus*, Galleria d'Arte Galatea, Turín, 1958.

- Calvo Serraller, Francisco, «En busca de Balthus», en *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 24-45.
- Carrillo de Albornoz, Cristina, «El Balthus desconocido», en *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 46-53.
- . «Balthus: peindre un monde qui n'existe plus», en *Beaux-Arts magazine* (París), n° 143 (Marzo 1996), pp. 10-11.
- Cassou, Jean, «Balthus», en *Les peintres célèbres*, París: Mazenod, 1964, pp. 50-53. [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 94-96].
- Char, René, «Balthus, ou le dard dans le fleur», en *Cahiers d'art* (París), vol.20-21, 1945-1946, p. 199.
- Clair, Jean, «Balthus ou les métempsycoses», en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 163 (Julio 1966), pp. 148-152 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 104-107].
- . «Balthus», en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 314 (Marzo 1979), pp. 92-96.
- . «Le Paris de Balthus», en *Beaux-Arts* (París), n° 7 (Noviembre 1983), pp. 38-41.
- . «Eros et Cronos, le rite et le mythe dans l'œuvre de Balthus», en *La Revue de l'art* (París), n° 63, 1984, pp. 83-92.
- . «Une visite à Balthus», en *Balthus: Un atelier dans le Morvan (1953-1961)*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1999, pp. 12-16.
- . «Le Sommeil de cent ans», en *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complète*, París: Gallimard, 1999, pp. 7-59.
- . «Dalla Strada alla Camera. Una mitologia del Passaggio», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 17-34.
- . «Balthus e Rilke: un' infanzia», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 35-42.
- . «Balthus photographe», en *Connaissance des arts* (París), n° 586 (Septiembre 2001), pp. 54-63.
- . «Balthus et Rilke: une enfance de Genève à Soglio», en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 13-20.
- Clark, Kenneth, «A Modern Master», en *New York Review of Books*, 12 Junio 1980, pp. 18-20.

- Cochard, Guy, «Balthus, la recherche de la vérité», en *Regards sur la femme*, París, Monnaie de Paris, 1993.
- Cocteau, Jean, *Le Passé défini, I: 1951-1952*, París: Gallimard, 1983, p. 344.
- Colle-Lorant, Sylvia, «Balthus, decorateur de théâtre», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 314-327.
- . «Balthus al Festival di Aix-en-Provence», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 77-88.
- Connolly, Cyril, «Balthus», en *Balthus and Selection of French Paintings*, Lefevre Gallery, Londres, 1952 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 78-79].
- Cornejo, Laura, «Balthus o l'artista a través del mirall. Rite i mite en l'obra de Balthus», en *El debat entre modernitat i tradició en A. Modigliani, G. de Chirico i Balthus*, Universitat de Girona, 2006, pp. 146-157.
- . «Balthus. Drammaturgo di Eros», en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, nº 19, 2009, pp. 271-288.
- De Diego, Estrella, «Balthus: La luz es tiempo que se piensa», en *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid: Fundación Mapfre, 1998, pp. 167-190.
- Launay, Marc, «Perdre ce qu'on ignore», en *Balthus/Rilke: Lèttres à un jeune peintre, suivi de Mitsou*, París: Michel Archimbaud, 1998, pp. 7-23.
- Eluard, Paul, «A Balthus», en *Les Cahiers du sud* (Marsella), nº 285, 1947. [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 74-75].
- Estienne, Charles, «Balthus: the Solitary Scandal» en *ARTNews* (Nueva York), vol.66, nº 3 (Mayo 1967), pp. 33-41.
- Fauchereau, Serge, «Balthus devant Schulz, Klossowski, Jouve et quelques autres», en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (París), nº 12, 1983, pp. 224-43.
- Fellini, Federico, «Balthus», en *Balthus*, Biennale di Venezia, Venecia, 1980, pp. 15-18.
- . «Fellini nell'atelier di Balthus», entrevista de Costanzo Costantini, en *Omaggio a Balthus*, Accademia Valentino, Roma, 1996, pp. 37-40.
- Foucart, Bruno, «Balthus. Artiste-Peintre figuratif», en *Beaux-Arts* (París), nº 7 (Noviembre 1983), pp. 34-36.
- Fouilloux, Étienne, «Récupérer Balthus», en *XXè siècle* (París), nº 3 (Julio 1984), pp. 119-124.

García Ponce, Juan, «Balthus», en *Cuaderno de El Urogallo*, nº 19 (Noviembre 1987), pp. 36-45.

—. «Balthus: el sueño y el crimen», en *Apariciones, una antología de ensayos*, México: Fondo de cultura económica, 1987, pp. 475-481.

García Román, Juan Andrés, «De lo visible a lo invisible», en *Balthus/Rilke: Mitsou, historia de un gato, seguido de Cartas a un joven pintor*, Artemisa, 2007, pp. 11-23.

Gendel, Milton, «H. M. The King of Cats, a footnote. Interview with Balthus, elusive, uninterviewable artist», en *Arts News* (Nueva York), vol.61, nº 2 (Abril 1962), pp. 36-38 y 52-54.

Genovés, Juan, «Balthus en mi memoria», en *Arte y Parte* (Madrid), nº 1 (Febrero-Marzo 1996), pp. 156-161.

Gere, Richard, «L'artiste a le devoir d'être amoureux de la beauté», en *Le Journal des arts* (París), nº 132 (Septiembre 2001), p. 12.

Gibson, Michael, «Balthus», en *ARTNews* (Nueva York), vol.83 (Abril 1984), pp. 96-101.

Guattari, Félix, «Cracks in the Street», en *Flash Art* (Nueva York), nº 135 (Verano 1987), pp. 82-85.

Hyman, Timothy, «Balthus, a Puppet Master», en *Art scribe* (Londres), nº 23 (Junio 1980), pp. 30-40.

Jaunin, Françoise, «Balthus, peintre de la concentration métaphysique», en *Voir* (París), nº 90 (Junio 1992), pp. 32-36.

Jouffroy, Alain, «Portrait d'un artiste, Balthus», en *Arts/Beaux-Arts Littérature Spectacles* (París), nº 557 (Febrero 1956), [en *Paris-Paris 1937-1957*, Centro Georges Pompidou, París: Gallimard, 1992, pp. 358-59].

Jouve, Pierre Jean, «Les Cenci d'Antonin Artaud», en *La Nouvelle Revue Française* (París), nº 261 (Junio 1935), pp. 910-915 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 50-53].

—. «Œuvre peinte de Balthus», en *Lettres I* (Ginebra), nº 1 (Enero 1943), pp. 37-38. [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 54-55].

—. «Balthus», en *La Nef* (Argel), septiembre 1944, pp. 138-147 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 56-59].

—. «A Balthus» y «Mémoire de Larchant», en *La Vierge de Paris*, París: Egloff, 1945, pp. 173-180 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 48-49].

—. «Cosí fan tutte ou le changement des objets», en *Miroir*, París: Mercure de France, 1954, pp. 192-200 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 60-62].

—. «Le tableau», «Description», «La douce visiteuse» y «Les Beaux jours», en *Proses*, París: Mercure de France, 1960, pp. 21, 30-31, 45-49, 80-81 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 64, 66-67].

Klossowski, Pierre, «Balthus beyond Realism», en *Art News* (Nueva York), vol.55, n° 8 (Diciembre 1956), pp. 26-31// «Du tableau vivant dans la peinture de Balthus», en *Monde nouveau* (París), n°108-109 (Febrero- Marzo 1957), pp. 70-80 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 80-85].

Kofman, Sarah, «Balthus o la pausa», en *Melancolía del arte*, Montevideo: Trilce, 1995, pp. 83-95.

Kopp, Robert, «Balthus e Jouve. Documenti inediti», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 61-76.

—. «Maintenir à jamais ce qui disparaît déjà. Sur Balthus et Rilke», en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 39-42.

Lacoue-Labarthe, Philippe, «The fascination of Balthus», en *Flash Art* (Nueva York), enero 1984, pp. 12-14.

Lassaigne, Jacques, «Balthus», en *Peintres d'aujourd'hui France-Italie*, n° 7, Turin Biennale, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 1961.

Le Bot, Marc, «À seulement regarder les images», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 298-305.

Lemoine, Annick, «Balthus a villa Medici (1961-1977)», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 103-116.

Lévy, Sophie, «Du peindre et du taire: Balthus depuis Chassy», en *Balthus: Un atelier dans le Morvan (1953-1961)*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1999, pp. 28-31.

Leymarie, Jean, «Balthus et la Suisse», en *Balthus*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 1993, pp. 35-59.

—. «Balthus en el Reina Sofía», en *Guadalimar* (Madrid), n° 131 (Febrero 1996), pp. 27-31.

—. «Il gatto allo specchio», en *Omaggio a Balthus*, Accademia Valentino, Roma, 1996, pp. 29-33.

—. «Balthus», en *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, pp. 16-19.

- . «Balthus: disegni e aquarelli», en *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, pp. 29-30.
- . «Balthus e Alberto Giacometti», en *L'amitié, la seule patrie: Balthus, Alberto e Diego Giacometti, Henri Cartier-Bresson, Jean Leymarie, Martine Franck*, Museo Correr, Venecia, Milán: Electa, 2000, pp. 33-34.
- Leyris, Pierre, «Deux figures de Balthus», en *Signes* (París), n° 4 (invierno 1946-47), pp. 83-87.
- Lhote, André, «Gromaire à la Galerie Pierre», en *La Nouvelle Revue Française* (París), n° 249, 1934, pp. 1045-46.
- Loeb, Pierre, «La Rue», en *Voyages à travers la peinture*, París: Bordas, 1946.
- Lord, James, «Alberto Giacometti and Balthus Drawings», en *Alberto Giacometti and Balthus Drawings*. Nueva York: Albert Loeb & Krugier Gallery, 1966.
- . «Balthus: le cas singulier du comte de Rola», en *Commentaire* (París), n° 27, (Otoño 1984), pp. 477- 494.
- . «Balthus assoluto», en *Balthus*, Centro de Cultura de Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 117-124.
- Mandiargues, Pieyre, «Balthus, je me souviens...», en *XXè siècle* (París), n° 44 (Junio 1975), pp. 61-67.
- Mason, Raymond, «Un témoignage des années 50», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 334-337.
- . «Gli anni cinquanta a Parigi e a Chassy», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 125-134.
- . «Balthus: Giacometti» en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 37-38.
- Mayo, Luis, «Balthus», en *Arte y Parte* (Madrid), n° 1 (Febrero-Marzo 1996), pp. 153-155.
- Méridieu, Florence, «Artaud/Balthus: Peinture et Mise en scène», en *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*, París: Blusson, 2008, pp. 88-95.
- Molina, Vicente, «Balthus. Exposiciones París-Nueva York», en *Guadalimar* (Madrid) n° 77, (Febrero 1984), pp. 14-15.
- Parinaud, André, «Clés pour Balthus ou les voies de l'ésoterisme de la peinture», en *Galérie des Arts* (París), n° 219 (Noviembre 1983), pp. 3-11.

- Paz, Mario, «Balthus: el culto a la imagen», en *Lápiz* (Madrid), nº 11 (Diciembre 1983), pp. 47-51.
- Paz, Octavio, «La vista, el tacto (La vue, le toucher)», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 254-255.
- Peppiatt, Michael, «Balthus: Waker of dreams», en *Réalités* (París), octubre 1967, pp. 52-57 (edición en inglés).
- . «Balthus, of dreams, enigmas and nymphets», en *Connoisseur* (Nueva York), noviembre 1983, pp. 98-105.
- . «A broken dream of Balthus», en *Art International* (Lugano), XVII/2 (Abril-Junio 1984), pp. 7-10 y 72.
- Picon, Gaëtan, «Les dalles de Venise», en *Balthus*, Musée des Arts décoratifs, París, 1966, pp. 5-16.
- Radrizzani, Dominique, «Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti», en *Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti*, Musée Jenisch, Vevey, 2002, pp. 13-19.
- . «Une très jeune fille, une gomme très douce: les dessins de Balthus», en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 183-190.
- . «Notes sur l'innocence et la cruauté chez Balthus», en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 21-26.
- Raillard, Georges, «Passages de Balthus», en *Critique* (París), nº 409-410 (Junio-Julio 1981), pp. 631-640.
- Rewald, John, «Thoughts on Drawings by Balthus», en *Balthus drawings*, Nueva York: E.V Thaw & Co., 1963.
- Rewald, Sabine, «Balthus», en *Balthus*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1984, pp. 9-54.
- . «Some notes on Balthus's Nonmusical Guitar Lesson», en *Source: Notes in the History of Art* (Nueva York), vol.11, nº 3-4 (primavera/verano 1992), pp. 59-64.
- . «Balthus's Magic Mountain», en *Burlington Magazine* (Londres), CXXXIX/1134, (Septiembre 1997), pp. 622-628.
- . «Balthus Lessons», en *Art in America* (Nueva York), vol.85, nº 9 (Septiembre 1997), pp. 88-94, 120-121.
- . «Balthus's Thérèses», en *Metropolitan Museum Journal* (Nueva York), nº 33, 1998, pp. 305-314.

—. «Balthus à Chassy», en *Balthus, un atelier dans le Morvan: 1953-1961*, Musée des Beaux-arts, Dijon, 1999, pp. 17-27.

—. «Il giovane Balthus», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 43-60.

—. «Balthus Mountain Guide Revisited», en *Metropolitan Museum Journal* (Nueva York), n° 37, 2002, pp. 315-319.

Rodari, Florian, «Balthus l'énigmatique», en *La Revue de Belles-Lettres* (París), n° 3-4 (Abril 1973), pp. 111-124 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 108-114].

Rouan, François, «L'atelier de Balthus: revenir à Rossinière», en *Art Press* (París), n° 184 (Octubre 1993), pp. 46-49.

—. «Photophanie», en *Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti*, Musée Jenisch, Vevey, 2002, pp. 113-119.

Russell, John, «Master of Nubile Adolescent», en *Art in America* (Nueva York), vol.55 (Noviembre 1967), pp. 96-103.

Russell, John, «Balthus», en *Balthus*, Tate Gallery, Londres, 1968, pp. 7-30.

Rylands, Philip, «Venice, Balthus», en *Burlington magazine* (Londres), vol.CXLIII, 1185 (Diciembre 2001), pp. 782-783.

Salis, Jean Rodolphe, «Une amitié», en *Du* (Zúrich), n° 9 (Septiembre 1993), pp. 30-31.

Starobinski, Jean, «Des peintures de Balthus à la Galerie Moos à Geneve», en *Le Curieux* (Ginebra), n° 13, 13 noviembre 1943 [en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 68-69].

—. «D'où venait l'enchantement», en *Balthus*, Centro Georges Pompidou, París, 1983, pp. 330-333.

—. «Dramaturgie de Balthus», en *Balthus*. Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1993, pp. 71-83.

Tàpies, Antoni, «El ángel Balthus», en *Balthus*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 54-56.

Tasset, Jean-Marie, «Risveglio, vita e silenzio», en *Omaggio a Balthus*, Accademia Valentino, Roma, 1996, pp. 17-23.

Thrall Soby, James, *Balthus Paintings*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1938.

—. «Balthus», en *Modern Art Bulletin* (Museo de arte moderno de Nueva York), vol.24, nº 3, 1956, pp. 3-34.

Torner, Gustavo, «Balthus y Lewis Carroll», en *Arte y Parte* (Madrid), nº 1, (Febrero-Marzo 1996), pp. 145-146.

Vázquez, Xesús, «La carne, la luz, el tiempo», en *Arte y Parte* (Madrid), nº 1, (Febrero-Marzo 1996), pp. 162-167.

Viatte, Germain, «Visite à Balthus, à propos de son premier voyage en Italie», en *Hommage à Michel Laclotte*, Réunion des musées nationaux, París: Electa, 1994, pp. 648-651.

Viéville, Camille, «Visions d'égotisme. L'autoportrait chez Balthus», en *Balthus: 100è anniversaire*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2008, pp. 31-36.

Waldberg, Patrick, «La ville rêvée et la ville vécue», en *XXe siècle* (París), nº 26, (Mayo 1966), pp. 54-55.

—. «Balthus ou la ressemblance au désir», en *Preuves* (París), octubre 1966, pp. 64-67.

—. «The Turkish room», en *Balthus: «La Chambre turque», «Les Trois Sœurs», Drawings and Watercolours 1933-1966*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1967, s.p.

Xiaozhou, Xing, «Il paesaggio è molto cinese in questo momento. L'influenza della pittura cinese nel paesaggio di Balthus», en *Balthus*, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venecia, Milán: Bompiani, 2001, pp. 89-102.

Zutter, Jörg, «Paysage alpin et conception visionnaire», en *Balthus*, Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1993, pp. 8-33.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE PRENSA

Benítez de Lugo, Teresa, «Balthus, una leyenda sin fin», en *El Mundo*, Madrid, 25 de febrero de 2001.

Bonet, Juan Manuel, «El gran silencio. Muere el pintor aristócrata que mejor supo mirar a Oriente», en *Diario ABC*, Madrid, 29 de febrero de 2001.

Calvo Serraller, Francisco, «Balthus, violenta intensidad», en *El País*, Madrid, 1 de septiembre de 2001.

Crow, Kelly, «Portrait of an Artist from Beginning to End», en *The Wall Street Journal*, Nueva York, 26 de Agosto de 2013.

Kimmerlman, Michael, «Balthus at 88, Still a Man of Mystery», en *The New York Times*, Nueva York, 25 de agosto de 1996.

Larcan, Laura, «Ninfette e un gatto come alter ego. I cent'anni dell'enigmatico Balthus», en *La Repubblica*, Milán, 11 de junio de 2008.

Murphy, Robert, «On Balthus», en *The Wall Street Journal*, Nueva York, Septiembre 2013.

Rimanelli, David, «Balthus: Cats and Girls-Paintings and Provocations», en *Arforum*, Nueva York, Septiembre 2013.

Samaniego, Fernando, «El erotismo sagrado del pintor Balthus se expone por primera vez en España», en *El País*, Madrid, 30 de enero de 1996.

Shjeldal, Peter, «Balthus reconsidered», en *The New Yorker*, Nueva York, 7 de octubre de 2013.

Wender, Jessie, «Balthus: The Last Studies», *The New Yorker*, Nueva York, 1 de octubre de 2013.

BIBLIOGRAFÍA DE CONTEXTO

Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona: Icaria, 1985.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2001.

—. *Ceuvres complètes*, París: Gallimard, 1984.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Balsach, María José, *Joan Miró. Cosmogonía de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona: Gutenberg, 2007.

Bataille, Georges, «Hors des limites en Pierre Klossowski» en *Cahiers pour un temps*, Centro Georges Pompidou, París, 1985.

—. *Historia del ojo*, Barcelona: Tusquets, 1993.

—. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets, 1997.

—. *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1997.

—. *Storia dell'erotismo* (a cura di Franco Rella), Roma: Fazi, 2006.

- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, 1995.
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1972.
- . *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus, 1998.
- . *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2004.
- Boatto, Alberto, *Eros mediterraneo*, Roma: Laterza, 1999.
- . *Narciso infranto*, Roma: Laterza, 2005.
- Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Boloña: Il Mulino, 1995.
- Bolaños, María, *Pasajes de la melancolía*, Junta de Castilla y León, 1996.
- Borgna, Eugenio, *Il volto senza fine*, Florencia: Le Lettere, 2005.
- Breton, André, «La Nuit du Tournesol» en *Minotaure* (París), n° 7, junio de 1935.
- Brivio, Guido, *La caduta di Narciso: Sade e Nietzsche nello specchio di Pierre Klossowski*, Bolonia: Pedragon, 2000.
- Brönte, Emily, *Cumbres Borrascosas*, Barcelona: Planeta, 1992.
- Brooks, Peter, *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995.
- Bussagli, Marco, *Arte e erotismo*, Milán: Electa, 2001.
- Cacciari, Massimo, *El dios que baila*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid: Tecnos, 2002.
- Calvo Serraller, Francisco, *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1998.
- Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Madrid: Alianza, 2002.
- Cassou, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid: Guadarrama, 1961.

- . *Une vie pour la liberté*, París: Robert Laffont, 1981.
- Clair, Jean, *Les Réalismes 1919-1939* [cat. exp.], Centro Georges Pompidou, París, 1980.
- . *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, París: Gallimard, 1989.
- . *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995* [cat. exp.], Biennale di Venezia, Venecia: Marsilio, 1995.
- . *Melancolía. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid: Visor, 1999.
- . *Elogio de lo visible*, Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Cocteau, Jean, *Diaris (1942-1945)*, Barcelona: ed. 62, 1994.
- . *Los niños terribles*, Madrid: Cátedra, 2005.
- De Chirico, Giorgio, *Il meccanismo del pensiero*, Turín: Einaudi, 1985.
- . *Memorie della mia vita*, Milán: Bompiani, 2002.
- Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.
- . *Venus rajada*, Madrid: Losada, 2005.
- . *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-Textos, 2007.
- . *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, Nueva York: Oxford University Press, 1986.
- Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Fabbri, Paolo, «Pensieri del corpo nudo», en *Il nudo tra ideale e realtà*, Milán: Skira, 2004.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

- Fossati, Paolo, *Autoritratti, specchi, palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Milán: Mondadori, 1998.
- Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michael, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 1993.
- Fournier, Alain, *El Gran Meulnes*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Freedman, Ralph, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Madrid: Amorrortu, 1992/2001.
- . *Introducción al narcisismo*, Madrid: Alianza, 2005.
- . *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid: Alianza, 2008.
- Galán, Rafael, *Identidad y deseo en Cumbres Borrascosas*, Universidad de Cádiz, 1999.
- García Ponce, Juan, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México: Era, 1975.
- Givone, Sergio, *Eros/ethos*, Turín: Einaudi, 2000.
- Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, París: Editions de Minuit, 2004.
- Gurméndez, Carlos, *La melancolía*, Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- Harrison, Ch., Wood, P., *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid: Akal, 1999.
- Heine, Maurice, «Promenade à travers le roman noir», en *Minotaure* (París), nº 5, mayo 1935.
- Hernández Sánchez, Domingo, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Universidad de Salamanca, 2002.
- Hoffmann, Heinrich, *Pedro Melenas: Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*, Víctor Canicio y José J. de Olañeta (ed.), Palma de Mallorca, 1987.
- Jouve, Pierre-Jean, *Proses*, París: Mercure de France, 1960.
- . *Le Monde désert*, París: Mercure de France, 1960.
- . *Œuvres*, París: Mercure de France, 1987.

- Klossowski, Pierre, «La decadencia del desnudo», *Cuaderno del Urugallo*, nº 19, noviembre 1987.
- . *Pierre Klossowski. Retrospectiva 1950-1990* [cat. exp.], Palau dels Scala, Valencia, 1991.
- . *Pierre Klossowski integral* [cat. exp.], Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.
- . *El baño de Diana*, Madrid: Tecnos, 1990.
- . *Roberte, esta noche*, Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *La moneda viviente*, Córdoba: Alcion, 1998.
- . *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*, París: Le Promeneur, 2001.
- Kofman, Sarah, *Melancolía del arte*, Montevideo: Trilce, 1995.
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Madrid: Siglo XXI, 1998.
- . «Seminarios», libro XI, en *Los cuatro conceptos fundamentales de la psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Marroni, Aldo, «L'immagine sospesa di Klossowski, dal simulacro imitativo allo stereotipo», en *Rivista di Estetica*, nº 29, 1988.
- Mati, Susanna, *Ninfa in laberinto. Epifania di una divinità in fuga*, Bérghamo: Moretti&Vitali, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta, 1984.
- . *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.
- Millet, Catherine, *Le critique d'art s'expose*, París: Jacqueline Chambon, 1993.
- Moulinat, V.F., «L'art cruel», en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (París), nº 9, 1982.
- Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XXe siècle*, París: Adam Biro, 1999.
- Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix-Barral, 1997.
- Péret, Benjamin, «Au paradis des fãntomes», en *Minotaure* (París), nº 3-4 (Diciembre 1933).
- Pontevia, Jean-Marie, *Scritti sull'arte*, Milán: Lanfranchi, 2001.

Pontiggia, Elena, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milán: Bruno Mondadori, 2008.

Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Barcelona: Minúscula, 2005.

Raynal, Maurice, «Realité et mythologie des Cranach», en *Minotaure* (París), nº 9, (Diciembre 1936).

Rella, Franco, *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

—. *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Milán: Feltrinelli, 1998.

—. *Ai confini del corpo*, Milán: Feltrinelli, 2004.

—. *Pensare e cantare la morte: Baudelaire, Valéry, Rilke*, Turín: Aragno, 2004.

—. con Mati/Susanna, *Georges Bataille, filosofo*, Milán: Mimesis, 2007.

Rilke, Rainer Maria, *Els Sonets a Orfeu*, Barcelona: del Mall, 1980.

—. *Elegías de Duino*, Barcelona: Lumen, 1984.

—. *Elegie duinesi* [a cura di Franco Rella], Milán: Rizzoli, 1996.

—. *Nueva antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

—. *Œuvres poétiques et théâtrales*, París: Gallimard, 1997.

—. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Madrid: Losada, 2003.

Schapiro, Meyer, *El arte moderno*, Madrid: Alianza, 1988.

Schilder, Paul, *Imagen y apariencia del cuerpo humano: estudios sobre las energías constructivas de la psique*, Buenos Aires: Paidós, 1983.

Selma de la Hoz, José Vicente, *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*, Valencia: Alfons el Magnànim, 2001.

Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, 2007.

Spector, Jack, *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, Madrid: Síntesis, 1997.

Starobinski, Jean, *La Malinconia allo specchio*, Milán, 2006.

Stremmel, Kerstin, *Realismo*, Taschen, 2004.

Tagliapietra, Andrea, *La metáfora dello specchio*, Turín: Bollati & Boringhieri, 2008.

Tescione, Marzia, *Morte de Dio e dissoluzione dell'io in Pierre Klossowski*, Milán: Mimesis, 2002.

Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 1998.

Winkelvoss, Karine, *Rilke. La pensée des yeux*, París: Publications de l'Institut Allemand, 2004.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Balthus. Through the looking glass, de Damian Pettigrew [Baal films], Francia, 1997, 72mn.

Balthus. Pinturas y dibujos, de Fernando Gil [Intermedia Comunicación Visual], España, 1996, 22 mn.

Balthus. The painter, de Mark Kidel [BBC Omnibus Series], Gran Bretaña: Phaidon, 1996, 58mn.



Universitat
de Girona

