

De Balthus y pentimentos

Fue allá por noviembre de 1983, en el Centre Pompidou de París, cuando me enfrenté por vez primera a la obra de Balthus, una retrospectiva suya que luego se expondría en el Metropolitan neoyorquino y en el Museo de Kioto, en Japón. Ahora, acá en Colonia, en el Museo Ludwig, veo de segundas una nueva muestra de la obra de Balthus, que por su parte es la primera vez que se expone en Alemania. Y eso ya merecería un capítulo aparte.

Pues aunque Balthus nació en París, en 1908, y se le considera un pintor francés, su vinculación con Alemania no puede ser mayor. El padre, Erich Klossowski, alemán descendiente de una noble familia polaca, historiador del arte, escribe en alemán una de las primeras monografías sobre Daumier. La madre, alemana de Breslau (hoy Polonia), pintora, al separarse de su marido inició una relación sentimental con Rilke, vivida de cerca por sus dos hijos, Balthasar (Balthus luego) y Pierre, quien llegaría a ser uno de los autores más fascinantes de las letras francesas.

Y hay más vínculos con Alemania. Expulsada de Francia al estallar la Gran Guerra, la familia reside en Berlín desde 1914 hasta 1917, cuando el matrimonio se separa y ella se va a vivir a Suiza, llevándose a los hijos. Luego, una nueva etapa berlinesa, de 1921 a 1924, termina cuando Rilke le consigue a Pierre un puesto como secretario de Gide, y su madre y su hermano lo acompañan en el regreso a la ciudad natal. Ocho años, pues, en números redondos, la mitad de su infancia, su adolescencia y su primera juventud,

Balthus los pasó en Alemania, razón por la que resulta tan sorprendente que recién ahora se exponga su obra aquí por primera vez.

En el prólogo al espléndido catálogo de esta muestra, el director del Ludwig rescata una reflexión del pensador alemán Lichtenberg, quien dijo que las personas nacidas un 29 de febrero y que celebran sus aniversarios sólo cada cuatro años nunca serán como los demás. Mientras los demás festejan cada año, aquellos van como a remolque, como si la infancia no terminase jamás, como si al tiempo lo hubieran colocado entre paréntesis. Y puesto que Balthus nació un 29 de febrero, es por eso que esta exposición, sugerentemente, se titula “Tiempo suspendido”.

En ella se recogen veintiséis óleos (diecinueve de gran formato), veintiséis estudios y dibujos, catorce ilustraciones para una edición de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, y diez bocetos de vestuario para una escenificación de *Los Cenci*, la tragedia de Shelley. Las fechas de creación abarcan desde 1932 a 1960, y una de las cosas que mayormente impresiona en la muestra es la cantidad de obras que se ven por primera vez no sólo en Alemania, sino en público. La página de agradecimientos del catálogo enlista doce museos y ocho colecciones privadas, “así como también otros coleccionistas que quisieron permanecer en el anonimato”.

En Colonia no se ha podido ver, por cierto, una de las obras maestras y de mayor contenido polémico entre las de Balthus: *La clase de guitarra*. Su propietario, un coleccionista particular suizo, solicitó—a cambio del envío de ese cua-

dro— que se le prestase, durante todo el tiempo de la exposición, el de Max Ernst con la Virgen azotainándole el culo al Divino Niño. Esta epifanía del escándalo para las mentes pías cuelga en el Ludwig y es uno de sus más preciados tesoros. Y entiendo que la dirección del Museo hizo bien no accediendo al canje temporal, y que mejor hubiera sido poder ver ambos cuadros bajo el mismo techo, para deleitarse en la homologación de sus asuntos. Pero pídanle ustedes comprensión a un coleccionista privado suizo.

Mas en vez del cuadro sí pudimos admirar un dibujo a lápiz, sobre papel (perteneciente a la colección Arnold Crane, de Chicago), del desnudo que aparece en él. Y no sé yo si este boceto, también él tan desnudo, tan aséptico, no es más sugerente que la obra completa, hediente a óleo.

Pues en la muestra se da otro ejemplo de cuadro realizado y tres apuntes para el mismo, y uno de esos tres apuntes ofrece una variante que es la que personalmente hubiese querido ver en el óleo. Estoy hablando del célebre *Desnudo con gato*, con Laurence, la hija de Georges Bataille y amante de Balthus, despatarrada desnuda en un sillón y con el brazo izquierdo alzado hacia atrás, en dirección a un gato que la contempla desde lo alto de una cómoda. En el dibujo, en cambio, el sillón tiene un respaldo muy alto y el gato se encaramó en él, con la pata izquierda estirada hacia la modelo, cuyo brazo aparece aquí vertical y señalando hacia arriba con el índice extendido. ¡El óleo es un pentimento!

Algo de lo propio sucede con una ilustración de *Cumbres borrascosas*



Balthus, *Nu avec chat*, 1949.

(la correspondiente al pasaje donde Heathcliff le pregunta a Cathy por qué se ha puesto el vestido de seda), que luego encontramos transformada en el también famoso óleo *La toilette de Cathy*, donde ella se deja peinar, completamente desnuda bajo la bata abierta. En este cuadro, como en la ilustración, nos encontramos a Balthus autorretratado en la figura del borrascoso protagonista de la novela.

Anotaré para concluir dos pinceladas hispanoamericanas en esta exposición. El magnífico cuadro *La ventana*, cuya modelo fue la joven peruana Elsa Henríquez, a quien Balthus pintó vestida, pero le desnudó el seno izquierdo en el cuadro, y el retrato de Joan Miró con su hija Dolores, dignísimo homenaje a su colega, y un prodigio de gracia.

Balthus es un pintor tan connota-

do, tan discutido, tan escudriñado, que resulta de veras harto arduo poder aportar algo nuevo a su exégesis. Y no obstante creo que nuestra mirada, la de los legos, sí que puede hacerlo. Porque a mi juicio, también lego, casi todo el corpus teórico en torno a la obra de este pintor se ha ceñido excesivamente a los tecnicismos propios de la crítica de arte, en un caso, y a los fruncimientos de cejas de los moralistas, con su correlato de los ojos en blanco de los iconoclentusiastas. Tan perniciosos los unos como los otros.

Así por ejemplo, a una joven y talentosa pintora amiga mía le pregunté si se fijó en que en esta muestra, en las salas consagradas a los dibujos y donde había un soporte para ver dos, uno por cada lado —del uno un boceto de *La calle*, del otro de *La toilette de Cathy*—, este último, que es de formato vertical, se

exponía horizontalmente: de tal modo que para captarlo había que inclinar la cabeza en un ángulo de casi 90°. Y me contestó que no, no se fijó, no lo vió, no lo notó, ni le parecía tan grande el crimen, porque —esos dibujos [sentenciaba] no son gran cosa—. Y si así mira un pintor, ¿qué nos queda a los legos?

Nos queda, claro, seguir siendo legos, y seguir viendo lo que no ven los profesionales. Recordar por ejemplo la foto de Steven Meisel usada para la publicidad de la lencería de Calvin Klein, compararla con el cuadro de Balthus *Thérèse rêvant*, y certificar que las diferencias son dos: en el óleo la modelo está sentada, y en la foto está tendida y usa minifalda, así que no tiene ningún mérito que se le vea la braguita. ¡Salve, maestro Balthus! —

— RICARDO BADA

publicidad

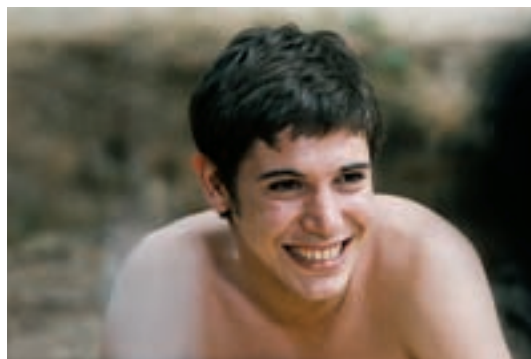
El cine del enfermo

Mientras uno está sano, no existe. Es decir: uno no sabe que existe. La afirmación es de Cioran en uno de sus textos más deletéreos, “Sobre la enfermedad”, recogido en el libro *La caída en el tiempo*, donde también se puede leer lo siguiente: “Para que la conciencia alcance una cierta intensidad es necesario que el organismo sufra y que incluso se disgregue: la conciencia, en sus principios, es conciencia de los órganos. Sanos, los ignoramos; es la enfermedad la que los revela”. Lo que el filósofo franco-rumano llamó la “imaginación de la desgracia” ha dado, como es sabido, algunas de las más grandes obras maestras de la novela, siendo la peste, la tuberculosis, la sífilis y la esquizofrenia los motivos inspiradores de esa literatura de la enfermedad. Después se extendió el cáncer, otra fuente de muerte y transfiguración artística, hasta que el sida empezó a mediados de los años ochenta su mortífera propagación y con ella los primeros reflejos en la ficción.

Tampoco el cine lo ha eludido, pero últimamente, después de una avalancha en la década de los noventa de películas norteamericanas, tanto *indies* como *mainstream*, y alguna notable aportación europea posterior (como el musical *Jeanne et le garçon formidable*, de Ducastel y Martineau), el sida parecía haberse disipado temáticamente, y sólo ser aludido en un más amplio contexto de denuncia sanitaria antiglobal, como en *El jardinero fiel* de Fernando Meirelles. Llega ahora sin embargo la película de André Téchiné *Los testigos* (*Les témoins*), que desde su mismo título indica la pretensión de dar testimonio de un momento preciso, fechándose

sus tres partes entre 1984 y 1985, el tiempo de la primera gran alarma mundial de la epidemia.

El relato a varias voces (conducido por la más superficial de todas, la de la novelista que habla en *off*) insiste en un patrón narrativo “en mosaico” que Téchiné utilizó magistralmente hace años: en *Los juncos salvajes*, en *Los*



Johan Libéreau

ladrones. Desde entonces, este siempre estimulante cineasta no ha dado a mi juicio una obra de la calidad que tuvieron aquéllas y algún otro título de los años noventa, siendo el suyo un caso especialmente lamentable de director dotado y quizá agotado. A la incredulidad casi constante que producen los principales personajes de *Los testigos* (el policía de origen marroquí, su mujer, la novelista bloqueada, el doctor enamorado y demasiado santo, la hermana cantante de ópera alojada en un burdel) se añade el hecho de que su protagonista, Manu, el muchacho de provincias que llega a París a *vivre sa vie* y allí se contagia del VIH, esté interpretado por un actor muy parco, por no decir algo más cruel, en sus registros dramáticos, Johan Libéreau. Otra anomalía insólita en la filmografía de Téchiné, descubridor de jóvenes valores que luego quedaron en la nómina del cine francés.

“Esto es la guerra, y hay que prepararse para resistir”. La frase la dice en la segunda parte del film, cuando la comedia de costumbres sexuales se convierte en tragedia vírica, Adrien, el médico homosexual maduro contra cuyo esquematismo de trazo en el guión lucha, casi siempre infructuosamente, el gran actor Michel Blanc. Pero la película no lleva al espectador a esa revelación de la conciencia que, según Cioran, produce la enfermedad mortal, con su capacidad de dar espesor tanto a los actos del enfermo como a las percepciones de sus allegados. *Los testigos* acaba disipada y adelgazada de sustancia hasta lo casi inane.

Es una lástima que precisamente ahora, cuando el sida ha perdido su aura demoníaca y culposa, aunque no por desgracia su letal amenaza (especialmente en el Tercer Mundo), Téchiné, que estuvo en el círculo de amigos de Roland Barthes, no haya recordado y aplicado a su película las hermosas y pertinentes palabras que el filósofo pronunció en enero de 1977, tres años antes de morir atropellado, al inaugurar el curso en el Colegio de Francia. En su lección, desarrollada a partir de una relectura de *La montaña mágica*, Barthes habla del “cuerpo histórico” del lector, y dice lo siguiente: “En cierto sentido, mi cuerpo es contemporáneo de Hans Castorp, el héroe de *La montaña mágica*; mi cuerpo, que aún no había nacido, tenía ya veinte años en 1907, fecha en que Hans penetró y se instaló en ‘el país de lo alto’; mi cuerpo es bastante más viejo que yo, como si nos quedásemos siempre con la edad de los miedos sociales que, por azar de la vida, nos han afectado”.—

— VICENTE MOLINA FOIX