

ticos. Por lo tanto, acercarse a ellos y comprenderlos en su complejidad implica ampliar la mira de investigación y colocarla en diversos ángulos: el histórico, el semiótico, el cultural y el social. Esto es lo que hace Pedelty, y por ello nos sorprende con su análisis flexible y cronológico de los rituales musicales de la ciudad de México.



Memorias

Balthus

Edición de Alain Vircondelet, trad. Juan Vivanco,
Barcelona, Lumen, 2002 (Memorias), 252 pp., ils.

por

IVÁN RUIZ

El ejercicio de la pintura, así como el de la escritura y el de otras disciplinas artísticas, comporta, necesariamente, la puesta en marcha o la ejecución de un proceso. Éste se refiere tanto a la relación externa que se establece entre el pintor y su obra, como a la relación interna que se manifiesta entre los elementos que componen a la pintura en sí misma (cada una de estas articulaciones se encuentra ubicada en dimensiones distintas). Independientemente de las teorías o metodologías con que se aborde cada una de estas relaciones (llámese fenomenología de la percepción, historia del arte, semiótica, hermenéutica, etc.) es innegable que, debido a su carácter de proceso, tanto la relación externa como la interna son el resultado de una tensión espacio-temporal. Por una parte —recurriendo a una reflexión de la fenome-

nología del cuerpo— se pone en escena la tensividad que se engendra entre la fuerza de la mano del pintor y el brochazo que ésta genera (lo que David Sylvester, a propósito de Picasso, denominó *the brutality of fact*):¹ la distancia que se interpone entre la mano y el lienzo y el ritmo con que se ejecuta la acción —una cuestión muy particular del *action painting*. Por otra parte, tenemos la significación que se va estructurando a partir de la disposición espacial entre cada uno de los elementos pictóricos y, por consecuencia, el ritmo temporal que deja a su paso esa misma espacialidad.

Estas especulaciones, que pueden ser características del ejercicio plástico de artistas como Pollock, Motherwell o el propio Picasso, son, curiosamente, el tema recurrente de las reflexiones personales de Balthus. Remarco este aspecto de asombro, ya que por todos es conocida tanto la negación de este pintor francés por revelar detalles autobiográficos, como el rechazo sistemático a cualquier tipo de interpretación de sus cuadros; especialmente, a la serie de pinturas cuyo *leitmotiv* lo constituye una adolescente en estado de transición o, como él mismo lo denominó, en el momento de un *pasaje*: “Lo que yo quería pintar era el secreto del alma y la tensión oscura y a la vez luminosa de su capullo aún sin abrir del todo. El pasaje, podría decirse, sí, eso es, el pasaje. Ese momento indeciso y turbio en el que la inocencia es total y enseguida dará paso a otra edad más determinada, más social.”

1. “La brutalidad del hecho” es la concepción con la cual Michel Leiris, a partir de una apropiación de la fenomenología de la percepción, reflexiona sobre la obra plástica de Bacon. Cf. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil (L'École des lettres), 1995.

El libro que da a conocer la editorial Lumen en castellano —del cual extrajimos la cita anterior—, titulado *Memorias*² es una exposición contundente del pensamiento y de la formación plástica, literaria y filosófica de Balthus y, a la vez, puede considerarse también un “tratado de pintura” que, a modo de meditaciones cortas, pone en escena y cuestiona a la pintura en su condición de proceso: por un lado, expone la relación entre el pintor y su obra y, por otro, la correlación que se establece entre cada uno de los elementos que componen a la pintura: la luz, el color, la figura, la sombra, el espacio, entre otros.

Este singular tratado de pintura de Balthus, en tanto que expone una mirada crítica, enjuiciante, sobre el proceso plástico, revela al mismo tiempo la subjetividad de ese sujeto que mira, observa y medita frente al cuadro; en otras palabras, de un sujeto que, afectado ante la obra de arte, asume un estado de pasividad que no implica negatividad, sino, por el contrario, un acto positivo: la posibilidad de dialogar con el cuadro, de “entrar” en él. Nos dice Balthus: “Hay que aprender a atisbar la luz. Sus inflexiones. Sus

fugas y sus filtraciones. Por la mañana, después del desayuno, después de leer el correo, informarse sobre el estado de la luz. Saber si es posible pintar hoy, si el avance en el misterio del cuadro será profundo. Si la luz del estudio será buena para penetrar en él.”³ El carácter instructivo que se advierte en las memorias de Balthus (especialmente en este tipo de declaraciones), más que emparentarse con aquellas que Leonardo expone en su *Tratado de pintura*, intenta hacer evidente otro aspecto referido al vínculo que se establece entre un sujeto (un observador, un pintor, un espectador) y una obra de arte: la experiencia estética, aquella que se refiere —remitiéndonos a la etimología del vocablo “estética”—⁴ a la *estesía*, a lo sentido, al universo de la percepción y de los sentidos.

He aquí, entonces, una de las lecturas más complejas e interesantes que es posible hacer de estas memorias: considerar las meditaciones cortas de un pintor como un pequeño tratado de estética. Veamos, *grasso modo*, cómo Balthus, a la vez que puede reflexionar objetivamente sobre la creación plástica (los juicios contundentes que emite sobre la pintura de Poussin, de Bacon, de Mondrian o acerca del trabajo escultórico de Giacometti), tiene la capacidad de mostrarse como un sujeto pasional, afectado y desbordado por los efectos de sentido de la pintura misma.

2. Traducción del libro en francés: *Mémoires de Balthus*, París, Éditions du Rocher, 2001. Estas memorias son el resultado de diversas conversaciones que, en el transcurso de dos años, Alain Vircondelet mantuvo con Balthus en su chalet de Rossinière, en Suiza. Desafortunadamente y a pesar de que el pintor deseaba que sus memorias se publicasen antes de su muerte (acontecida en febrero de 2001), éstas aparecieron después del suceso, motivo por el cual Vircondelet asumió la tarea de edición del texto final. Tenemos que considerar, por lo tanto, que estas memorias, aunque se exponen como “composiciones fieles” de los dictados de Balthus, se encuentran mediadas por la mirada de Vircondelet.

3. Balthus, *Memorias*, edición de Alain Vircondelet, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Lumen, 2002, p. 17.

4. Del griego *aisth-tik-*, femenino de *aisth-tikós*, “de las percepciones de los sentidos; de las cosas perceptibles”. Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 2a edición, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 279 (entrada: “estética”).

En la introducción a este “pequeño tratado de estética”, Vircondelet nos recuerda que, de acuerdo con el propio Balthus, estas memorias debían ser entendidas como “lecciones de vida”. ¿Qué nos quiere hacer comprender o hacer ver este artista solitario, recluso del universo de las vanguardias y del mundo mismo? El conjunto de estas memorias, en cuanto testimonio y testamento de un pintor que transitó por la mayor parte del siglo xx (de ascendencia polaca, nació en París en 1908 y murió en Rossinière en 2001), constituye, precisamente, la reflexión más íntima y más madura de un pintor que experimentó, por decisión propia, el *exilio* y, por oposición al ritmo acelerado de las vanguardias, la *lentitud*. Estas dos cualidades —aislamiento y lentitud— constituyen la competencia de Balthus como pensador y como artista plástico. Por un lado, le permiten reflexionar sobre la pintura contemporánea y revalorar a los clásicos (“¡Hay que volver a la lentitud de Giotto, a la exactitud de Masaccio, a la precisión de Poussin!”)⁵ y, por otro, plantearse a sí mismo en cuanto sujeto que acepta una determinada supremacía de la pintura, pero que sabe trabajar con ella:

pintar es un estado de gracia. No entras impunemente en la pintura. Tienes que ser digno de ella. Tienes que aceptar el mandato sagrado, que te obliga. Tienes que olvidarte de ti mismo. Limitarte a oír el ruido sordo, seco y suave a la vez del pincel en el lienzo tenso como un tambor, y darle luz. La exigencia es única, insaciable, tiránica.⁶

Quizá sean estos dos aspectos tan inusuales en el mundo del arte contemporáneo (la re-

clusión, la lentitud) los que, al pensar y tratar de comprender la poética de la pintura de Balthus, relacionan estas lecciones con otro proyecto de vida que, si bien no está inscrito en el terreno de las artes plásticas, se plantea desde los mismos parámetros estéticos. Un año después de que se publicaron en España las *Memorias* de Balthus, en Argentina se emprendió el proyecto de traducir los tres cursos que Roland Barthes dictó en el Collège de France (1977-1980), precisamente antes de su muerte. El primer curso, titulado *Cómo vivir juntos*⁷ se dedica a explorar los distintos modos de la vida comunitaria, destacando el aislamiento, el exilio y la soledad.

Amante de los neologismos, en este curso Barthes se dedica a explicar, con extraordinaria precisión filológica, lo que él considera su propio fantasma: la *idiorritmia*, palabra formada a partir del griego *idios* (propio, particular) y *rhythmos* (ritmo). La idiorritmia sería, entonces, el “ritmo propio” que se opone al ritmo de los demás. Barthes lo explica con una anécdota personal:

Desde mi ventana (1º de diciembre de 1976), veo a una madre llevando a su hijo de la mano y empujando el cochecito vacío delante de ella. Iba imperturbable, a su paso, el chico estaba tironeado, sacudido, obligado a correr todo el tiempo, como un animal o una víctima sadiana a la que castigan. Ella va a su ritmo, sin saber que el ritmo del chico es otro [Precisión oral: Al poner juntos dos ritmos diferentes se crean profundas perturbaciones].⁸

7. Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos (notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977)*, trad. Patricia Wilson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

8. *Ibid.*, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 85.

6. *Ibid.*, p. 188.

Es evidente que la idiorritmia que defiende Barthes consiste en una desaceleración de la velocidad temporal; el tiempo es visto en su carácter de *tempo*. Por su parte, la poética de vida de Balthus también exige, frente a una aceleración de la experiencia estética en el arte contemporáneo (el ritmo vertiginoso de las novedades, la premeditación de los juicios estéticos, el esnobismo,⁹ etc.), una *desaceleración*, de ahí que él mismo considere que el acto de meditación frente a sus pinturas constituye un verdadero avance en el cuadro: “a veces aquí, en la Rossinière, en mi estudio, me basta con meditar delante del cuadro sin terminar, pasar la mano, añadir una simple pincelada para que me sienta satisfecho del avance, del progreso del lienzo. Arte de la lentitud, en la que sin embargo la obra avanza”.¹⁰

¿No es entonces una “pintura idiorrítica” la de Balthus, una obra en la que el artista no le impone su ritmo, sino que deja que la obra manifieste el que le es propio?

Quizá también este vínculo Balthus-Barthes esté afianzado, además de una pasión por la idiorritmia y por la presencia inminente de la muerte que se advierte tanto

en las *Memorias* como en los tres cursos del Collège de France y en *La cámara lúcida* (1980), en esa necesidad por percibirse como *sujetos estéticos*, apasionados; de ahí que el gran proyecto de Barthes sea el de una “semiología pasional”, capaz de estudiar cómo los afectos se manifiestan y provocan transformaciones sustanciales en la lengua, en el discurso y en la vida cotidiana. Por su parte, Balthus lo precisa de modo contundente: “En el fondo sólo he tenido esa vida. Quienes pensaban que me dedicaba a crear leyendas estarán decepcionados. Lo único que hay es una vida, la historia de un pintor frente a su cuadro, su lucha y su esfuerzo diario por dilucidar las cosas, por entender más.”¹¹ Ante esta lección estética, Barthes respondería, en el umbral de su muerte, que, en efecto, “la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades”.¹²

Las *Memorias* de Balthus, por lo tanto, no sólo constituyen un excelente testimonio acerca de uno de los pintores más complejos del siglo xx y del contexto cultural en el que se desarrolló, sino también, como él mismo lo destacó, un testamento, una serie de lecciones de vida que, a pesar de todas las referencias cristianas que las circundan (Balthus nos dice: “Tienes que superar tu abatimiento, tu sufrimiento, tus dudas, para dedicarte a la tarea inmensa, al bautismo que es la pintura, esa inmersión en la belleza de Dios”),¹³ pueden ser consideradas como las revelaciones estéticas de un pintor apasionado, apasionado y crítico acérrimo de su pintura, de *la* pintura.

11. *Ibid.*, p. 228.

12. Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989, p. 29.

13. Balthus, *op. cit.*, p. 144.

9. Al respecto, Balthus recuerda el interés que Picasso tenía tanto por su figura como por su obra plástica: “Mi vida empezó con la pobreza absoluta. Con la exigencia con uno mismo. Con ese afán. Recuerdo mis días solitarios en el estudio de la calle Furstenberg. Conocí a Picasso, a Braque, les veía a menudo. Sentían mucha simpatía hacia mí. Hacía el hombre peculiar que era yo, diferente, bohemio e indómito. Picasso venía a verme. Me decía: ‘Eres el único de los pintores de tu generación que me interesa. Los demás quieren ser como Picasso. Tú no’. El estudio estaba encaramado en un quinto piso. Había que tener ganas para ir a verme. Era un lugar extraño, yo vivía apartado del mundo, enfrascado en mi pintura.” Balthus, *op. cit.*, pp. 23-24.

10. *Ibid.*, p. 103.