

Juan García Ponce

UNA LECTURA PSEUDOGNOSTICA DE LA PINTURA DE BALTHUS

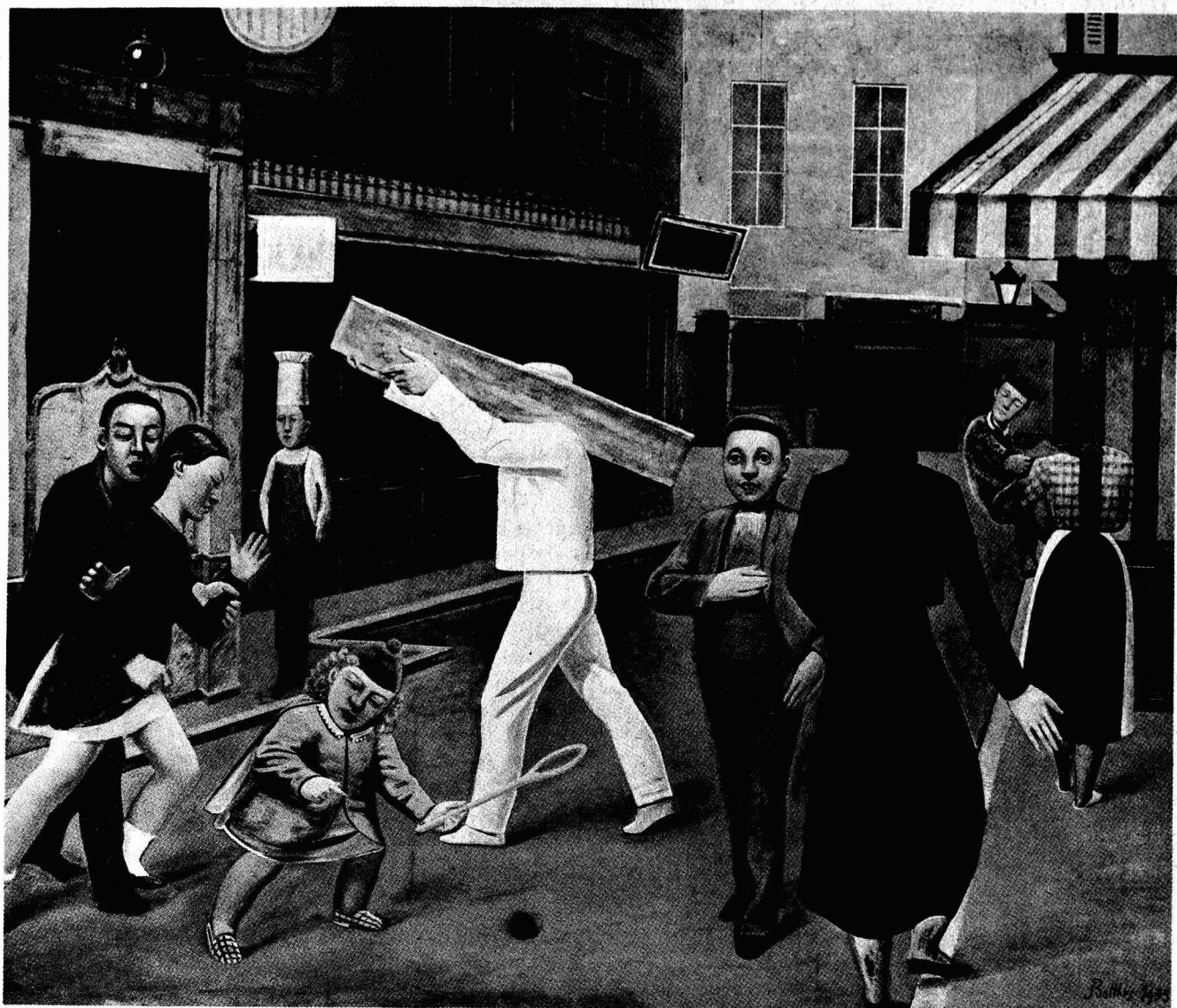
También para los dioses el triunfo entre los humanos es indispensable. No tenemos que repasar toda la historia de las religiones —tarea fascinante pero imposible para un mero aficionado a los misterios divinos. Sirvámonos tan sólo de algunos ejemplos más o menos inmediatos para nosotros tanto cultural como históricamente. Zeus y su ronda de doce dioses y diosas, tan dados a darse a conocer por los hombres reflejándose en ellos al imitar sus actos menos recomendables para subrayar su impasibilidad divina, contaron con Homero y con Hesíodo, con los simulacros que les daban una apariencia a través de la escultura y la pintura, con la poesía lírica y la literatura trágica y hasta con la invención del pensamiento abstracto que estuvo cerca de matarlos pero no lo logró por completo y permitió su sobrevivencia hasta el grado de hacerlos necesarios al Imperio Romano con sus nombres latinizados llevando a Virgilio a repetir a Homero al escribir *La Eneida* para mayor gloria del imperio y permitiendo que Cicerón repasara desde Tales hasta Zenón y Epicuro para hacer posible su *Sobre la Naturaleza de los Dioses*. De la suerte del Dios único del Antiguo Testamento todos somos testigos por medio de la malabarística asimilación que permitió su continuidad en el Nuevo Testamento, cuando el Dios Padre de la justicia se unió con el Dios Hijo del amor convenientemente enlazados por obra y gracia del Espíritu Santo. Ese dios cuenta para afirmar su unidad trina no sólo con la Biblia sino también con las variaciones de los Evangelistas, con el terrorismo de San Pablo, con los furibundos creadores de la patrística que con tanta dedicación, habilidad y paciencia corona San Agustín, capaz ya de establecer los precisos límites de una *Ciudad de Dios* y, antes de caer en las diversificaciones reformistas, con el prodigioso edificio de la filosofía escolástica que tanto contribuyó a levantar Aristóteles. En cambio, en su libro sobre *Los misterios de Mitra*, Franz Cumont se conduce de que el mitraísmo, esa religión que en los años finales del paganismo floreció en casi todo el Imperio Romano, que llegó a ser favorecida hasta por distinguidos ciudadanos en la misma Roma además de por los rudos soldados que servían en las más distantes guarniciones de las dilatadas fronteras del imperio, desde el Danubio hasta las ciudades mediterráneas de África, y cuyo culto, habiéndose infiltrado por el peligroso contacto con las distintas tendencias espiritualistas del Asia Menor, se mantuvo incluso durante los primeros siglos de la verdadera fe hasta el grado de que el mismo San Agustín es sospechoso de haber sido uno de sus adeptos durante sus años de duda, cuando había perdido ya la confianza en los corruptos dioses paganos, y que con un ligero movimiento de la rueda de la fortuna pudo haberse convertido en la religión oficial del Imperio Romano, con lo cual ocuparía el lugar que tiene el cristianismo en la cultura de Occidente, por esa mera desviación de los azares de la histo-

ria nos sea casi totalmente desconocido ahora y a pesar de que se cuenta con algunas bases para suponer que el cristianismo heredó de ella gran parte de su incipiente liturgia, no tengamos del sugestivo culto solar de Mitra más que unos cuantos datos inciertos y las dispersas huellas arqueológicas de los hermosos frisos que reproducen la fascinante imagen del Tauróctonous Mitra en el momento en que le clava el puñal en el cuello al toro y en vez de sangre de la herida brotan las fecundantes espigas de trigo que evocan un poderoso mito perdido en la oscura noche de la historia.

Por un motivo semejante, en su tratado sobre *La religión —¿o las religiones?— gnóstica*, Hans Jonas se lamenta de que las múltiples sectas heréticas que infestaron con sus pestilentes atrocidades Alejandría, Antioquía, Roma y todas las grandes ciudades, incluyendo la misma Atenas, durante los primeros siglos de nuestra fe, no hayan contado con ningún Dante, Milton, Miguel Ángel, para ilustrar sus vertiginosas teogonías antes de ser refutados y arrasados por la furia persecutoria de Irineo, Tertuliano, Orígenes, Clemente de Alejandría y hasta el mismo Plotino, ya que si bien este último permaneció un tanto solitario en su empecinada fidelidad al platonismo, los primeros contaban con la fuerza de una religión democrática que ofrecía la salvación a todos y había alcanzado el apoyo oficial para enfrentar con su poder a los orgullosos elitistas que, con insoportable vanidad, pretendían que el conocimiento, la gnosis, la salvación por medio de ese conocimiento secreto, sólo podía ser alcanzado por unos cuantos elegidos, con el resultado de que, hasta el muy reciente descubrimiento de la transcripción cóptica de varios “evangelios” gnósticos que forman la llamada Biblioteca de Nag Hammadi, sólo contábamos con los fragmentos que citaban sus errores en los escritos de los fiscales que se encargaron de exterminarlos, ¿por completo?, para saber en que consistía ese conocimiento secreto que alimenta a las distintas sectas gnósticas.

Es cierto. El cristianismo, que parece entrar a su ocaso, hasta el grado de que algún tronante profeta del siglo XIX se ha atrevido a anunciar que “Dios ha muerto”, tuvo tiempo de contar con un Dante, un Milton, un Miguel Ángel, ha sido capaz de llegar hasta nosotros a través de los sentidos por medio de la poesía, la pintura, la música, la escultura, la arquitectura. Hay un glorioso mundo cristiano que, más allá de la vida o la muerte de su dios, de su permanencia o su desaparición, llega y seguirá llegando hasta nosotros mediante el deslumbrante testimonio que forman la Catedral de Chartres o la pintura flamenca, los versos de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León o *La Pasión según San Mateo* de Bach.

En cambio, Hans Jonas tiene razón: la religión o las religiones gnósticas jamás contarán con tan convincentes apoyos. Sin embargo, a través de una poco recomendable admi-



La calle (1933)

ración por los vestigios de las vertiginosas invenciones mítico-teológicas de tantos heresiarcas gnósticos, siempre me he preguntado si, aparte de una sobrevivencia subterránea, que sale de pronto a la superficie en manifestaciones como la de la secta de los bogomiles, que resucitó muchas de las creencias gnósticas en el siglo IX en Bulgaria, o la de los cátaros, que infestaron el sur de Francia y parte de España en los siglos XII y XIII, las herejías gnósticas no han dejado de contar con ocultos seguidores en el mundo del arte. El intachable Dante coloca nada menos que junto a Santo Tomás a Siger de Bravante en el reparto de premios y castigos que forman *La Divina Comedia* y Siger, en su época, fue acusado de una obstinada propensión a sostener teorías cátaras. ¿Tenemos derecho por esto a suponer que tal vez Dante no es totalmente ortodoxo sino que adolecía de ciertas tendencias desviacionistas? Después de todo, como nos lo recuerda Borges, Dante profesó una idolátrica adoración por Beatriz. Cuando Virgilio lo abandona en las puertas del paraíso, es Beatriz la que lo conduce hasta la Suprema Visión y esto no puede dejar de hacernos pensar en la Elena, madre de los ángeles, prostituida por ellos que se enamoran idolátricamente también de su figura, y que, en la teogonía gnóstica

que relata su historia, reencarna como Elena de Troya para provocar la conocida contienda que cantó Homero y convertirse, finalmente, en la compañera de Simón el Mago, quien la encuentra en un lupanar, e "inventa" toda esta fábula para explicar la dispersión del alma original en el hombre, alma que sería redimida y liberada de su prisión por la gnosis que él propone.

Sospecho, con muy vagos fundamentos fuera de la incesante multiplicación de prodigios en sus cuadros y la combinación en ellos de elementos ascendentes y descendentes, además de un gran deseo de caer en el error, que Hieronymus Bosch, de cuya excéntrica vida aislado siempre en castillos solitarios tenemos tan pocos datos, perteneció a otra de estas sectas secretas. ¿La de los adamitas, como supone Norman Brown? Y no puedo ver *La expulsión del paraíso* de Giovanni di Paolo sin sentir una profunda conmoción herética ante la posibilidad de encontrarme frente a otro testimonio de alguna secreta tradición que se disimula y se mantiene oculta por medio de su propio hermetismo para ponerse a salvo de cualquier acusación de heterodoxia en una época en que las llamas de la hoguera inquisitorial estaban, como los boy-scouts de nuestro tiempo, "siempre listas a servir".

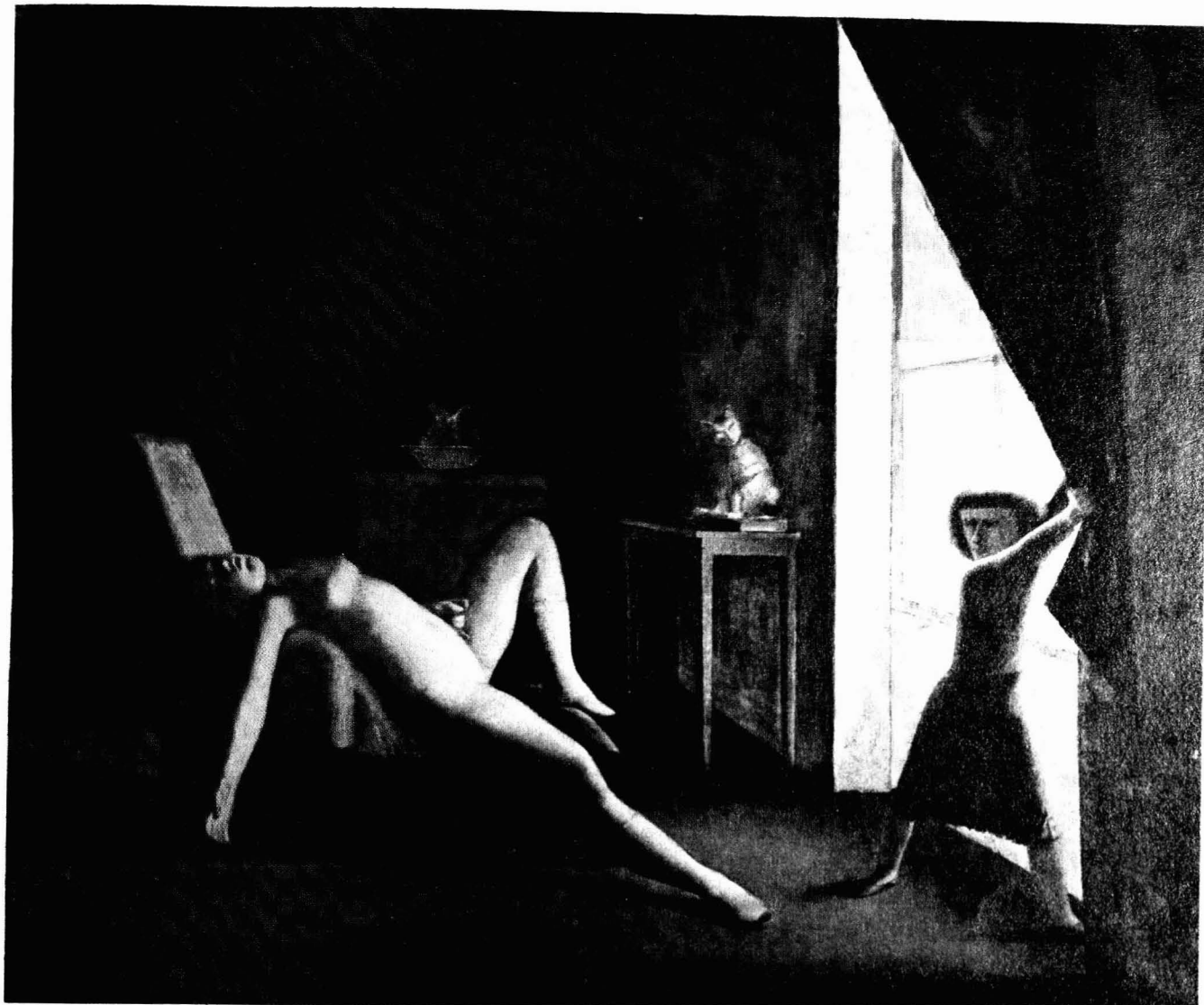
En el cuadro de Giovanni di Paolo está representado un majestuoso Dios Padre implacable y justiciero, cuya forma anticipa a la que tendrá el de Miguel Ángel, expulsando del paraíso, con el dedo índice extendido y rodeado de los múltiples ángeles que forman su corte celestial, a nuestros primeros padres después de que éstos han probado la fruta del conocimiento (¿La fruta de la gnosis, por tanto, que según algunos gnósticos fue precisamente el primer acto positivo del hombre, aquel que lo puso en el camino del conocimiento permitiéndole saber que el supuesto paraíso era un falso paraíso y el dios que los castigaba por su acción el demiurgo malvado que había creado el mundo?); están representados Adán y Eva con su bello cuerpo de pecado, en el suntuoso marco del paraíso poblado de todo tipo de flores y de árboles en los que resplandecen las doradas manzanas del conocimiento, del que son legítimamente expulsados, y está el ángel con alas de fuego que hace las veces de agente policiaco de la divinidad, pero que siendo un ángel, un puro espíritu, igual que Dios Padre y que nuestros primeros padres, tiene también un cuerpo de pecado diferente al de los ángeles que rodean a Dios Padre y tan bello como el de Adán y Eva. Una representación del mundo rodeado por los nueve círculos de tantas teogonías gnósticas ocupa la parte central del cuadro y en la parte inferior, prominente y al mismo tiempo inexplicable como presencia en esa obra, se muestra lo que podría ser la serpiente que hizo las veces de tentadora; pero si es una serpiente tenemos que preguntarnos por qué tiene una forma tan imprecisa en un cuadro que es toda forma y precisión en su absoluta belleza. ¿Esa serpiente, si es una serpiente, es un símbolo que debe permanecer casi oculto? ¿Pertenece Giovanni di Paolo a la secta de los ofitas que veneraban a la serpiente además de como tentadora como la imagen de un tiempo circular opuesto al tiempo lineal del cristianismo? ¿Al tentar a Adán y Eva nos ha puesto en verdad esa serpiente bienhechora en el camino del conocimiento? ¿Por el hecho mismo de ser una mujer, naturalmente opuesta al dios puramente masculino de la religión monoteísta, tiene Eva una relación secreta con esa serpiente y es una mujer semejante a la Elena de Simón el Mago o a la Pistis Sofía de Valentín y de tantos otros heresiarcas gnósticos? Quizá por fortuna es imposible responder. En varios de sus elementos el cuadro es un puro misterio. Muy poco sabemos de Giovanni di Paolo y sus intenciones permanecerán secretas. Tal vez como *La Divina Comedia*, como la obra de Bosch, el cuadro sea uno de esos testimonios cuya ausencia lamenta Hans Jonas y que queremos convertir en la prueba de una permanente y radiante sobrevivencia.

Por este mismo motivo impío, sobre pistas inciertas, quisiéramos avanzar hacia la quizá mera invención de un posible pintor gnóstico, inconsciente tal vez, pero tal vez tampoco totalmente inconsciente de esa categoría gnóstica, que colocaría su pintura abiertamente en el plano religioso que muchas veces nos sugiere, aunque no sea más que por una cierta complacencia en la representación del mal que forzosamente hace suponer la existencia de su contrario, con lo que al representar el mal haría aparecer igualmente la posibilidad del bien. Ese pintor sería el pintor Balthus, nacido en 1907 o 1908 o 1910 según la fuente consultada y dedicado todavía a la práctica de su oficio con un sentido totalmente ascético de las exigencias de ese oficio, una entrega casi mística a él y una absoluta originalidad en su desprecio por la llamada evolución de los estilos, como empieza a ser cada vez más sabido por profanos de todas las latitudes.

En la *Introducción* del libro sobre Balthus editado reciente-

mente por Skira, Jean Leymarie nos dice en su atildado y preciso texto que Balthus ha preferido que no se reprodujeran en este libro algunos cuadros cuya naturaleza es "iniciática". Extraña reserva. Nos conduce a rememorar la manera en que los gnósticos disimulaban sus creencias y costumbres, disfrazaban sus ritos y preferían hacerse pasar por cristianos durante los difíciles siglos de estricta persecución por parte de los heresiólogos de la iglesia católica. ¿Pero es necesario este tipo de reserva en nuestro tiempo, cuando el poder para levantar hogueras se ha extinguido y sólo puede conservarse la nostalgia por una autoridad capaz de definir el recto camino de la verdad e imponer la obligación de seguirlo? La libertad absoluta puede mostrar la soledad del yo y producir temor. Le ocurría a Pascal ante la contemplación de los infinitos espacios frente a los cuales la capacidad de su pensamiento disminuía hasta ser equivalente a nada y despojarlo de toda seguridad con respecto a su propio sentido de sí mismo. Este no es un sentimiento desconocido en relación con las presiones metafísicas y psicológicas que se encuentran en los orígenes del gnosticismo al producirse el sincretismo nacido de la mezcla entre la filosofía griega, la tradición hebrea y el dualismo de las distintas elaboraciones míticas procedentes del Asia Menor. Y por otra parte, el gusto por lo secreto, por el mero hecho de poseer un conocimiento que pertenece tan sólo a unos cuantos elegidos, está también en los orígenes de la misma palabra "gnóstico". El gnóstico es el "perfecto", el "pneumático", el que ha sido tocado ya por la luz del espíritu y está por encima de los meros "psíquicos" a los que todavía debe poner en el camino que conduce a la perfección y más por encima aún de los que permanecen prisioneros del "hylos", de la oscura materia, y ni siquiera sospechan la existencia del ilimitado e intangible mundo de la luz. Si, entonces, el motivo por el que se disimulan u ocultan las propias creencias por temor a las persecuciones debe ser descartado y como dice Pierre Klossowski, el hermano mayor de Balthus, en su novela *La vocación suspendida*, es mucho más arriesgado enfrentarse al partido comunista que a la religión católica, cuyo poder secular se ha hecho nulo, los otros dos motivos: el temor a la libertad absoluta y el gusto por lo secreto deben utilizarse para buscar la razón de esta "reserva" de Balthus.

Quizás antes que nada hay que preguntarse de qué "iniciación" se trata y por qué el pintor ha preferido, por lo menos momentáneamente, apartarla del *corpus* de su obra. Al repasar el libro salta a la vista de inmediato la ausencia de un cuadro que durante mucho tiempo ha sido notorio por el carácter atrevido y hasta escandaloso de su tema, que aparece en el célebre *Diccionario del erotismo* editado por Pauvert, y, lo que es más sorprendente, se reproduce en el catálogo de la última exposición de Balthus en la Galería Pierre Matisse. Este cuadro, como es bien sabido, se titula *La lección de guitarra*. Es una de las más perfectas creaciones dentro de un cierto tipo de obras características de un aspecto capital de la pintura de Balthus. En él la guitarra que es motivo de la lección, aparece, en un primer plano, abandonada en el piso y más allá vemos a la que debe de ser la maestra que tiene un rostro en el que se expresa una severa y extrema malignidad. Está sentada en uno de los típicos sillones con respaldo redondo y patas curvadas de la pintura de Balthus. En el extremo derecho del cuadro vemos un fragmento de piano. La habitación tiene un empapelado a rayas rojas y verdes y su piso es de madera. Crea el ambiente que Balthus parece haber elegido para que se realice en él una suerte de liturgia cuyo objeto es provocar la aparición del mal o negar la posi-



El cuarto (1952/4)

bilidad de la inocencia. Un obvio propósito religioso cuya meticulosa objetividad en la representación parece negar toda complacencia en aquello que se representa para servir-se de ello sólo como una forma de demostración. La seria blusa gris de la maestra con mangas abombadas hasta arriba del codo y ceñida al tronco hasta el grado de que uno de los pechos que cubre distiende la tela haciendo resaltar bajo ella el pezón, está abierta y de ella surge desnudo el otro pecho que podemos ver duro y enhiesto. Acostada sobre sus piernas, con la falda negra de su vestido levantada hasta más allá del ombligo y el puber sexo descubierto, se halla la que debe ser la alumna. La maestra, con el brazo derecho, la mantiene inclinada hacia el piso tomándola con violencia por el pelo y la mano izquierda se extiende sobre el muslo desnudo de la niña muy cerca del sexo en el que evidentemente muy pronto está "tocando la guitarra". En el rostro de la niña se mezclan el placer y el dolor en una forma que hace difícil precisar la edad de ese rostro, como si el dolor correspondiera a un aspecto de su psique o su alma y el placer a otro y al mismo tiempo se confundieran. Pero es una niña. Lo muestra el corte de su blusa a pequeños cuadros, el discreto lazo que cierra su cuello y el definitivamente infantil que adorna su pelo cuya parte libre de la mano de la maestra

cuelga hacia el piso, sobre el que también se extiende su brazo derecho cubierto con un suéter rojo y cuya mano se entreabre en un gesto de abandono mientras con la otra mano toma entre sus dedos el pezón desnudo de la maestra. ¡Las calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas y las zapatillas de la niña son tan inocentes! Podemos imaginarla un momento atrás, ajena por completo a lo que iba a ocurrirle, caminando por la calle rumbo a la casa de su maestra con el estuche de su guitarra en la mano, tocando luego el timbre y entrando finalmente a la habitación donde la lección se convertiría en esa siniestra y terriblemente atractiva ceremonia. O tal vez fue la maestra, con su aspecto maligno, la que avanzó por la calle para llegar a la casa de la niña y abusar de esa manera de la confianza de ella y de sus padres. Pero todo eso ocurre en el tiempo y lo que importa es el presente perpetuo del cuadro en el que se nos revela ese rito de iniciación, cuyo carácter es extremadamente erótico en su suprema crueldad y la absoluta concentración en sus sensaciones de las dos oficiantes. Si la maestra se cierra sobre sí misma en la dedicación a su tarea, el abandono de la niña al placer y dolor, al dolor del placer, al placer del dolor, es absoluto. La maestría del pintor no desaprovecha ninguna de las posibilidades de esa liturgia secreta. ¿Por qué se ha decidido ex-

cluir este cuadro del hermoso libro en el que tan claramente se muestran las excelencias de una obra excepcional dentro del arte contemporáneo, apartada total y muy voluntariamente de todo elemento "innovador" en un sentido formal y sin embargo, tan personal y distinta en su fidelidad y su apego a la más tradicional pintura de Occidente, en el sentido de que es la que forma la alta tradición de nuestra pintura?

Sería conveniente dar un rodeo para responder a esta pregunta. Todos sabemos que entre las múltiples sectas gnósticas había unas ascéticas y otras libertinas. También que ambos aspectos, tan aparentemente contradictorios, eran el producto de una misma convicción: el absoluto desprecio por el cuerpo en particular, en tanto éste mantenía prisionera al alma, y por el mundo en general, en tanto era la deficiente y malvada creación de un demiurgo menor que pretendió atribuirse poderes que no le correspondían. Los matices de esta concepción general son incontables dentro del gnosticismo, pero no dejan de estar presentes en ningún momento: la creación es una trampa; el mundo es malvado; el cuerpo es una prisión.

Podemos suponer con Marción —aunque una autoridad tan temible dentro de la historia de las religiones como Harnack afirma que los adeptos a las enseñanzas de Marción ya no son gnósticos y al igual que lo hacemos ahora nosotros, es respetuosamente desoída por Hans Jonas en su libro sobre el gnosticismo— que hay un dios de Justicia que es el del Antiguo Testamento y otro, sin ninguna relación con él, que es el dios del Amor del Nuevo Testamento y es indispensable abstenerse de confundirlos. El dios del Amor es una pura luz, una pura irradiación del espíritu puro ajeno por completo a la creación que no representa más que una baja y lamentable caída en la materia. Pero ese dios del Amor garantiza, por el mismo carácter infinito de su amor, nuestra redención. Marción exigía el más absoluto ascetismo para apresurar el triunfo del espíritu sobre la materia en este bajo mundo. Sin embargo, sobrecoge pensar en las posibles consecuencias éticas y morales de esta concepción de la vida que anula toda posibilidad de la validez de nuestras acciones y por tanto, del bien y del mal. Por el camino inverso, nos acercamos peligrosamente al "Todo está permitido" del nihilismo de Dostoiévski y entramos al "Más allá del bien y del mal" de Nietzsche. También podemos volvernos hacia Valentín o hacia Basílides, hacia el mismo Simón el Mago. Elena o esa otra figura que tiene el mismo sentido y a la que se llama Pistis Sofía, han perdido su pureza y hay que emprender la tarea de recuperar esa pureza para encontrar la pura verdad espiritual de la luz. Pero estos rodeos no muestran, en el fondo, más que vacilaciones con respecto al carácter gnóstico de la obra de Balthus. Nuestra guía debe ser la propia obra para intentar, a través de ella, ver expresada la variedad y las contradicciones de las enseñanzas gnósticas. Balthus debe ser el Dante, el Milton, el Miguel Ángel cuya ausencia lamenta Hans Jonas en relación con los gnósticos. No debemos partir de la historia de las religiones para llegar a la obra, sino de la obra para llegar a su religión.

En tanto supuesto gnóstico, Balthus encierra como pintor una contradicción fundamental que, en términos estrictos, debería bastar para hacer inútil la pretensión de encerrarlo dentro de esta categoría: la belleza y la clásica serenidad de muchos de sus paisajes, esas vastas obras en las que un amplio horizonte abre el mundo a la posibilidad de una contemplación tierna y equilibrada, rica y majestuosa en la sutil transición de un plano a otro hasta que el cielo se une con la

tierra, difícilmente puede, a primera vista, comunicarnos la convicción de que el mundo es la deficiente creación de un demiurgo menor, tal como lo suponían los gnósticos. Y sin embargo... Es fácil advertir el carácter "iniciático" del que nos habla Jean Leymarie en muchas de las obras abiertamente "malditas", perversas o libertinas, de Balthus y de ellas nos ocuparemos después. Pero quizá la más corrosiva intención oculta se encuentra en esas perfectas representaciones de lo natural dentro de las que, la mayor parte de las veces, no aparecen figuras humanas. Hay un mundo que se nos impone de inmediato pareciendo inmutable y eterno. Pero luego una sensación inquietante surge de los cuadros. No hay nada inmutable y eterno. La misma belleza de las apariencias no parece tener otra función que engañarnos. De una manera que no puede explicarse, que sólo es el producto de la contemplación y se muestra gracias a ella, ese mundo está venenosamente corroído por la presencia del tiempo. En Balthus lo inmutable es vertiginoso; lo eterno rigurosamente temporal. La contemplación misma de la realidad que encierran los cuadros nos conduce hacia otra realidad, una realidad sobrenatural y metafísica que está detrás y que abre incluso las apariencias más inmediatas a una sensación de extrañeza, de separación, de desarraigo detrás de la que no se encuentra más que el reconocimiento del desamparo ante la suprema indiferencia y la magnitud del universo que ya conocía Pascal. Por este camino basta la perfecta representación en su poder imitativo de las ramas de unos cuantos árboles sin hojas, de un civilizado, cercado y seguro jardín florecido en el que una muchacha trepa en una escalera para arrancar las frutas de los árboles o de la enorme perspectiva desplegada ante nosotros de un paisaje en el que, a partir de la representación de una figura humana yacente sobre la hierba en el primer término del cuadro, el paisaje avanza hacia atrás y el mundo retrocede, retrocede hasta perderse en un cielo sin límites que no cierra sino que abre hasta el infinito la reproducción de árboles, praderas, montañas y nubes, de tal manera que, ante esa ausencia de límites, el mundo se convierte en una prueba de nuestra soledad dentro de él, en un espacio que no nos tiene en cuenta, mientras nosotros, ante ese mismo espectáculo, no podemos dejar de hacernos las preguntas de siempre: ¿quién soy yo?, ¿por qué estoy aquí?, ¿cuál es mi fin?

Entonces podemos volvernos hacia el otro "tipo" de cuadros de Balthus. La realidad del mundo, sus deslumbrantes apariencias, nos muestran más claramente su mentira cuanto mejor las representemos. Nuestra seducción ante esas apariencias es el engaño mediante el que quiere guardarnos en su seno la materia, impidiéndonos ascender hasta la inmaterial pureza de la luz del espíritu, que no se refleja en nada, que no ilumina nada, sino que vive en sí misma como una pura luz. El mundo no nos acoge, nos expulsa porque nuestra realidad es otra y está oculta también incluso dentro de nuestra propia apariencia. Hay que denunciar ese engaño. Retrocedamos hasta el cuadro de Balthus titulado *La calle* y pintado en 1933. ¡Qué incongruente y perturbador espectáculo! En primera instancia, podemos pensar que nos encontramos ante un pintor de domingo, un ingenuo primitivo, que ignora por completo las reglas de su arte y en cuyos cuadros ni siquiera la perspectiva es correcta. Y luego advertimos que ésta pretendida ignorancia es un sutil subterfugio. Mediante ella lo que se busca y se logra expresar es el carácter absurdo del mundo. Todo está *pasando* dentro del tiempo falazmente detenido por el arte en ese cuadro; todo instante va a precipitarse de inmediato hacia el siguiente y en tanto el



Paisaje de Champrovent (1942/45)

escenario y la acumulación de figuras que lo animan es más onírico que real, forma y muestra el grotesco sueño al que ingenuamente se llama vida. El cuadro pretende representar simplemente un momento cualquiera en una calle cualquiera y ese momento y esa calle son meramente asombrosos. Si la vida es así su sentido es un radical sin sentido en el que lo imposible se hace evidente con una intolerable naturalidad. Todo ocurre en efecto, como en un sueño; pero los sueños diurnos que habitan la imaginación de Balthus en ese cuadro o que alimentan con su presencia esa imaginación parecen querer borrar, querer destruir todo espacio en el que exista alguna posibilidad de inocencia. La creación es la obra de un deficiente demiurgo menor y malvado. La aparente ingenuidad o la incapacidad técnica de un cuadro como *La calle*, con el hieratismo de sus figuras, con su inmovilidad en gestos banales o perversos —un hombre de aspecto mongoloide ataca sexualmente por la espalda a una niña, una monstruosa bebé enana juega con una raqueta y una pelota roja, un obrero imaculadamente vestido de blanco atraviesa la calle con una pulida viga al hombro, dos mujeres cuyo paso se manifiesta en gestos duros y artificiales se alejan dándonos la espalda y una de ellas lleva en los brazos a un niño que es una suerte de grotesco muñeco de ventrílocuo, un hombre sin sexo ni edad, con corbata de moño y un traje de cartón camina con la mano sobre el pecho en un ges-

to napoleónico y con la ausencia de expresión de un sonámbulo y por último otro muñeco con un gigantesco gorro de panadero, delantal y una camisa blanca, mira hacia ningún lado con las manos en los bolsillos — tiene un propósito muy concreto. Esos son los falsamente casuales transeúntes de una encrucijada maldita en la que nada es indiferente sino que todo tiene un significado secreto, incluso las tiendas con toldos a rayas, las puertas y ventanas, de las cuales sólo una está abierta y por ella se asoma o se muestra una enigmática imagen con un jarro frente al pecho y si hay un letrero blanco, una puerta que se abre a la oscuridad, una lámpara sobre el marco de esa puerta, fragmentos de los que deben ser anuncios, ese escenario es fantástico por su misma falsa naturalidad. Su presentación prueba una absoluta maestría en el perverso designio de utilizar a la pintura como un oficio que se domina totalmente y debe aplicarse a revelar la monstruosidad de lo cotidiano, tal como Balthus vuelve a hacerlo en otro cuadro con un tema semejante al de *La calle*, titulado *El pasaje del Comercio San Andrés*, pintado veinte años después entre 1952 y 1954. No hay un cambio de propósito. Composiciones de muy diversos tipos se realizan durante esos años, pero siempre persiste la tentación de representar lo que debería ser banal o inocente como monstruoso. Recordemos un cuadro como *El niño glotón* de 1937-1938. ¿Qué puede haber de perverso o prohibido en un niño que alarga el brazo



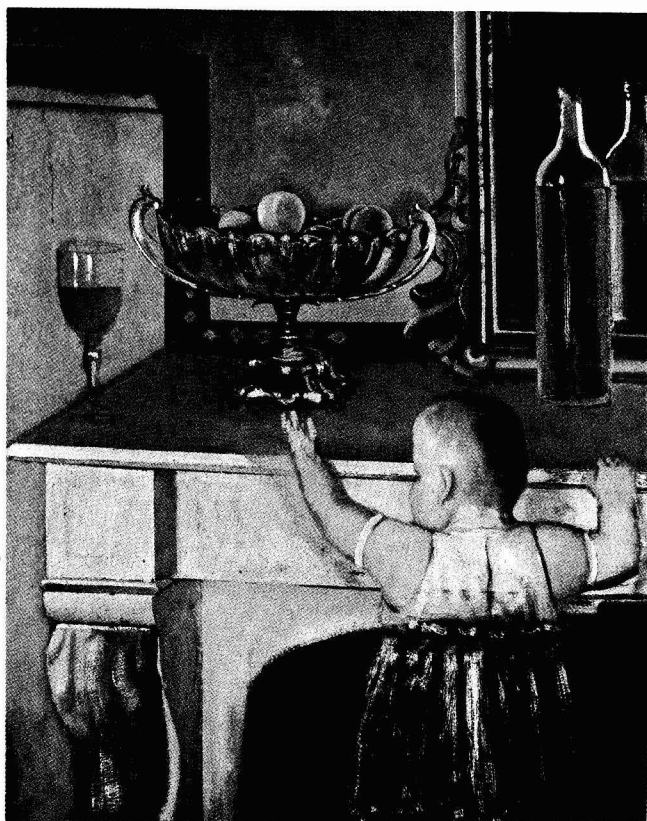
La lección de guitarra (1934)

hacia un frutero colocado sobre la repisa de una chimenea y en la que hay también una copa de vino blanco a medio llenar, la botella de vino y un fragmento de espejo en el que se refleja la botella mientras el cuerpo del niño, vestido casi como una niña con delicados encajes y telas transparentes que sugieren una suerte de ropón, tapa en parte el hogar de la chimenea cuyo resplandor apenas se sugiere? La sola des-

cripción de la escena insinúa un momento encantador colocado como siempre fuera del tiempo por el milagro de la pintura, el oficio de Veermer, de Velázquez, de Claude Lorain. Estamos en el interior de una casa de buen gusto, dentro del seguro orden en el que transcurren los días, y un niño se dispone, llevado por un impulso natural, a tomar una fruta que despierta su apetito. Y sin embargo, el cuadro resulta fasci-

nante por repulsivo. Ese niño es ya un pequeño monstruo. Lo vemos de espaldas, la especie de ropón lo despoja de sexo, su cráneo, cubierto por una leve pelusa en vez de pelo, es deforme, el fragmento de mejilla que podemos ver es asquerosamente pálido y mosfetudo, sus brazos son también pálidos, desproporcionadamente cortos y gordos, igual que sus manos. Una de ellas se apoya en la orilla de la chimenea, la otra se extiende hacia el frutero pero es tan corta y deforme que jamás lo alcanzará. Allí están las frutas, allí está el vino, todo estará siempre fuera del alcance de ese niño glotón. ¿Para qué aplicarse con tal maestría a representar esa triste escena en la que jamás se podrá tomar la fruta del conocimiento? ¿Por qué la "inocencia" de la infancia encierra siempre una suerte de idiotéz y de deformidad que la hace fea y maligna como vuelve a mostrársenos en *El niño con pichones*, donde la obscena figura del niño parece tan fuera de lugar en el hermoso interior donde se encuentra y en relación con los pichones que se hayan en el exterior y son mirados por el niño desde la infinita lejanía que crea en relación con toda la escena la deformidad de su figura? Balthus seguramente es ajeno a todas estas implicaciones. El es un artista y pinta cuadros con temas muy diversos; pero el arte jamás es inocente porque la creación no lo es.

Si la luz le permite a Balthus pintar tantos paisajes cuya precisa y bellísima objetividad crea esa nostalgia por la indiferencia del mundo ante la presencia del tiempo que hace al hombre un extranjero en ese mundo como tan claramente se nos muestra en *La montaña*, donde cada uno de los gestos mantenidos en suspenso de las figuras humanas que aparecen en el cuadro las hace tan terriblemente ajenas al suntuoso escenario en el que se realizan esos gestos, tenemos que inferir que en verdad todos los cuadros de Balthus tienen un carácter tan "iniciático" como la censurada *Lección de guitarra*, que el artista ha querido excluir de un libro tan rico como el publicado por Skira. Basta con meditar en la "inocencia" de un cuadro como *Los bellos días* de 1944-1949. En efecto, son los bellos días, nada debe turbar la apacible belleza de esa hermosa escena que ocurre en el protegido interior de cualquier casa de familia. La chimenea está prendida. Debe haber un cálido ambiente. En el centro del cuadro una bellísima niña está casi acostada en uno de los particulares sillones cuyo asiento es sumamente largo de la pintura de Balthus. Tiene un espejo en una mano y la otra se deja caer lánguidamente hacia el piso con los dedos extendidos. Una de sus largas piernas también reposa sobre el piso, más allá del largo asiento del sillón. La otra se dobla para que su pie, calzado con zapatillas blancas que dejan su talón descubierto, se apoye en el asiento del sillón. La niña no se mira en el espejo que tiene levantado a la altura de la cintura. Parece mirarnos a nosotros, los espectadores, o simplemente está perdida en la lejanía de cualquier ensueño de infancia provocado por la misma placidez de la escena. Tal vez entonces la culpa es nuestra. ¿Quién nos ha llevado a penetrar como degenerados voyeurs en la intimidad de esos bellos días? A mirar no nos ha llevado nadie; pero es Balthus el que ha hecho posible que nuestra mirada encuentre al cuadro. Y lo que nuestra mirada encuentra en el cuadro o lo que nuestra mirada pone en el cuadro es de un inaudito y ambiguo erotismo y los bellos días lo son porque parecen inducirnos a despertar nuestros más secretos y prohibidos deseos. ¿Cómo podría resistirse la tentación de ultrajar la inocencia de esa niña que apenas empieza a dejar de serlo pero que está allí, expuesta, tendida sobre su sillón con un total abandono de sí, reducida a lo que su figura nos muestra cuando el vestido descubre el



El niño goloso (1937/8)

hombro del brazo que cae lánguidamente hacia el piso, resbalando por ese brazo del mismo modo que la falda resbala sobre sus muslos hasta mostrarlos casi por completo y que permite que su sensual abandono la exhiba de una manera tan incitante aunque al fondo del cuadro podemos ver que no está sola sino que frente a la chimenea un rudo hombre con el torso desnudo remueve el fuego hasta hacer levantar en el hogar de la chimenea unas poderosas llamas? Imposible ignorar lo que la pintura de Balthus, sea cuales fueran las intenciones del pintor, no deja de decirnos en ningún momento: el mal está siempre presente en el mundo, es el mismo mundo y la fuerza que lo mueve. Tal vez la pintura, una vez que existe, que ha sido "creada", sea tan indiferente a todo juicio moral como el mismo mundo, pero no puede dejar de hacer presente al mal del mismo modo que el mundo lo hace. Simón el Mago, Valentín, Basílides, Saturnilo o Carpócrates podrían haber afirmado lo mismo y por lo visto, si atendemos a las obras de Balthus, esta afirmación no puede dejar de alimentar a su pintura.

Quizá por eso, porque la multiplicación del mal —de la vida— es incesante una vez que se ha iniciado el proceso de la creación, que nunca debería haber existido si no fuera por la malvada intervención de un demiurgo menor, también en los cuadros de Balthus una representación dá lugar a otras que son ya representaciones o recreaciones de lo que el arte ya ha creado, representado. Durante 1936-1937 Balthus pintó un retrato del que como nos lo recuerda Jean Leymarie se omite "por discreción" el nombre del modelo y se titula al cuadro *La falda blanca*. Esa discreción nos impide saber el nombre del modelo; no evita, no puede evitar, en cambio, que ella aparezca con su deslumbrante belleza en ese cuadro donde se la ve sentada en un sillón con las piernas extendidas, la

falda blanca llegando casi hasta sus tobillos, calzada con unas zapatillas rojas en las que se dibuja un complicado diseño que cubre todo el empeine. Sus brazos descansan en los del sillón. Su blusa, blanca también, está totalmente abierta y dejar ver la insinuación de sus pechos pudorosamente cubiertos por un sostén casi transparente y color carne. Si la deslumbrante blancura de los pliegues de la falda recuerda los retratos de tantas santas de Zurbarán y hace resaltar la elegante belleza de las piernas que cubre y de las zapatillas rojas con su elaborado diseño en el empeine, la de la blusa abierta y remangada hasta dejar desnudos los antebrazos parece anticipar la absoluta sensualidad del rostro felino y femenino, con sus labios carnosos, su nariz de vibrantes aletillas, sus ojos rasgados y su frente recta sobre el perfecto arco de las cejas, con una abundante y rizada melena roja que resplandece cubierta de reflejos. En el cuadro también aparece una cortina recogida, un fragmento de pared que la cortina deja descubierta, pintadas con la habitual maestría de Balthus. Y en efecto, toda la obra es una obra maestra como pintura; pero también es una obra maestra en la sugestión de la sensualidad del modelo y en la manera en que esa sugestión nos despoja de toda objetividad como espectadores. Y luego es casi imposible dejar de reconocer a ese mismo modelo en el cuadro titulado *La toilette de Cathy* que es una variante del gran número de ilustraciones que Balthus realizó con los temas de *Cumbres borrascosas*, la novela de Emily Bronte tan abiertamente dedicada a la celebración del mal, como ya lo ha visto Georges Bataille. En ese cuadro se incluye un autorretrato del mismo Balthus, joven y bello, sentado de lado en una silla cuyo respaldo le sirve para apoyar el brazo izquierdo, que cruza sobre ese respaldo, llevando su mano a quedar debajo de la derecha cuyo brazo también está doblado sobre su pecho. Está presente en la toilette de Cathy, pero no repara en ella. Con las piernas cruzadas, mira hacia el frente, hacia el espectador como si lo acusara de presenciar esa deliciosa escena íntima, cuando ha sido él, en tanto pintor del cuadro, quien nos ha abierto la entrada a ese interior, tan acentuadamente cálido y protegido como casi todos los que pinta Balthus, con la precisa recreación de su espacio tan recogido y abierto, como si para Balthus, en realidad, toda casa fuera un escenario al que le faltara esa cuarta pared que en cualquier teatro hace posible la participación de los espectadores que, sin embargo, no pueden intervenir en lo que ocurre en la escena. ¿Por qué en esta escena Balthus que es el responsable de su existencia se representa a sí mismo como si fuera ajeno a la toilette de Cathy? ¿Pretende el demiurgo ignorar su creación? Sabe que es inocente pero que para nuestra corrupta mirada resulta perverso? ¿No se ha hecho al demiurgo responsable de que seamos capaces de advertir el mal encerrado en su creación y pretende ignorar esa responsabilidad al tiempo que nos mantiene prisioneros de ella? Porque, del mismo modo que es difícil apartarse de las tentaciones que encierra la vida que el creador ha hecho posible para mantener prisionera de sus encantos al alma cuyo único fin debería ser buscar la liberación y unirse de nuevo al increado espíritu puro, es imposible dejar de ver culpablemente el cuerpo desnudo de Cathy cuya bata abierta deja ver por completo, mientras una de las ambiguas sirvientas, con algo de alcahuetas, del maligno genio de Balthus, burdas, serviles y cariñosas al mismo tiempo, como una suerte de servidores menores en una cohorte celestial cuya presencia en la tierra los ha degradado, arregla con cuidado la suntuosa melena roja de Cathy. Ella en cambio no es más que su presencia. Está allí y su pelo rojo, su rostro felino,

tierno y cruel, y su cuerpo perfecto bastan para decirnos todo lo que nunca se debe decir. Pero por algo la pintura no habla. Su ámbito es el silencio.

Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué Balthus, que ha realizado tantas ilustraciones de *Cumbres borrascosas*, esa novela en la que el amor sólo parece ser posible durante los años libres de toda responsabilidad de la infancia y en cambio Heathcliff y Cathy nada más pueden volver a unirse después de su muerte, como fantasmas, como puros espíritus que se han liberado de su cuerpo corruptible, nos entrega en cambio esta escena de una profunda y feliz intimidad, la que corresponde a un amor realizado, en la que él mismo se hace aparecer como un posible Heathcliff y el modelo de *La falda blanca* parece haber sido también el de Cathy? ¿Corrige Balthus a Emily Bronte? ¿La felicidad es posible en el mal? ¿El demiurgo menor y malvado responsable de la creación no quiere renunciar a su tarea y persevera en el perverso designio de hacérsola parecer siempre atractiva, manteniéndonos ligados a ella? Es cierto: como el mundo de las apariencias, como las apariencias del mundo, la pintura no habla, pero la obligación de los servidores del espíritu es denunciarla y hacer evidente su radical maldad, precisamente porque no se puede dejar de reconocer su poder de seducción.

Pero todavía, además, otro de los cuadros célebres del pintor, el que se titula *El cuarto* y que fue pintado entre 1952 y 1954 vuelve a ser escandalosamente revelador. Han pasado veinte años desde que Balthus realizó esa obra "iniciática" que se titula *La lección de guitarra*. Podemos considerar este último cuadro como una digna ilustración de algunas de las ceremonias de las sectas gnósticas libertinas. Se nos estaría abriendo el secreto de esa humillación del cuerpo a través de la entrega al placer que debe conducir a la liberación del alma o a mostrar el culto al orgasmo que, según Carpócrates, es un liberador de la "luz celeste". La maestra de guitarra, que ha convertido a su alumna en el instrumento del arte que debe enseñarle, haría las veces de una oficiante en una misa cuyo orden sería descendente en vez de ascendente, cuyo rito evocaría de todas maneras un sacrificio e invirtiendo los valores provocaría una forma de elevación. Debemos suponer que, convertir en instrumento el cuerpo degradado de la discípula, que por esto mismo también busca los órganos sensibles de su maestra al descubrir su pecho y tomar el pezón entre sus dedos, libera a su alma y conduce a una liberación de la maestra también. Pero si ese suceso ocurre dentro de un orden al que podemos definir como "realista", el que se nos describe veinte años después en *El cuarto*, por la misma naturaleza del escenario y los sucesos de los que somos testigos en él, tendría que considerarse como "mítico". Al cabo de veinte años, de una larga dedicación a representar los misterios, los horrores y el poder de seducción de las apariencias, Balthus mismo parece haber accedido de la iniciación al conocimiento. Su pintura abandona el mundo natural y entra al sobrenatural, a esa representación simbólica dentro de la que los términos abstractos tienen un equivalente fijo, en el que los protagonistas de sucesos "conceptuales" adquieren un "cuerpo". Es siempre el camino del mito. Las "bellas o terribles historias" se convierten en "bellas o terribles representaciones". El Dios bíblico se muestra como la zarza ardiente; Zeus es el rayo y el trueno. Son innumerables los mitos gnósticos en los que el origen de la creación se nos describe como un romance en términos físicos en el que la luz —el espíritu en toda su pureza y su ausencia de límites, en su carácter no-creado— sería poseída por la oscu-



La falda blanca (1936/7)

ridad —la materia en toda su pesada densidad, su carácter cerrado y maldito precisamente por representar lo contrario que la luz— o aceptaría ser seducida por ella porque las dos —luz y oscuridad— en su continua expansión, ya que no son más que puras esencias sin sustancia, han tocado sus límites y se han puesto en contacto, han entrado en relación una con la otra. ¿Se nos describe en *El cuarto* ese encuentro en el que se encierra el instante a partir del cual se inicia la creación, el puro espíritu deja de serlo, la luz pierde su pureza y aparece el mal, que es el mundo, la vida, sometidos al imperio del tiempo tal como de alguna manera se nos hace ver en tantos cuadros de Balthus?

En cualquier forma, ante la contemplación de *El cuarto* nos parece ser testigos no de un rito de iniciación sino de un suceso trascendental cuyas implicaciones son imprevisibles, pero parecen anunciar una catástrofe antes que un bien. En él la imagen del mal o la perversidad, cuya figura es precisamente perversa por indeterminada —vieja, niña, enana, andrógina, feroz, cruel, despiadada, todopoderosa en su inevitable sumisión al mal y por eso mismo también dolorosa y lamentable en su horrible fealdad—, abre una cortina y mediante esta acción logra que la luz entre al tenebroso ámbito del cuarto y al hacerlo no puede evitar poseer y ser poseída por las tinieblas mismas que, bajo su acción, se convierten en un rendido cuerpo femenino, indefenso, adolescente, recos-

tado desde un absoluto abandono en la postura tradicional de muchas de las figuras de Balthus, con una pierna extendida, otra encogida y apoyada sobre el asiento de uno de esos también tradicionales muebles del pintor que tienen algo de sofá, algo de sillón y forman el equivalente de una especie de cama con respaldo, mientras su brazo derecho, por encima del brazo del sillón, descende hacia el piso con los dedos de la mano extendidos y su mano izquierda aparece entre las piernas, cubiertas, como siempre, con unas calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas. En tanto, su cuerpo desnudo, revelado, poseído por la luz a la que la siniestra figura, en la que se encierra toda la fidelidad al mal al que no puede dejar de ser fiel porque su misma deforme fealdad lo representa ya, ha dejado entrar al ámbito de la oscuridad para que nos muestre todo su poder de seducción, yace con los ojos cerrados, la boca entreabierta y la cabeza echada hacia atrás, igual que la niña en *La lección de guitarra*. ¿Lo terrible de ese cuerpo, su perturbador encanto que no corresponde a una adolescencia de la que apenas se está saliendo, se encuentra en su abandono o en el hecho mismo de ser un cuerpo? Es muy significativo el papel que representan los cuerpos en la pintura de Balthus. En *El cuarto* esa mujer-niña tenía que estar allí; el mal ha abierto la cortina para hacer culpable a la luz, que, aún sin intervenir directamente, no puede dejar de mostrarla, de hacerla presente, de poseerla. Y entonces, la

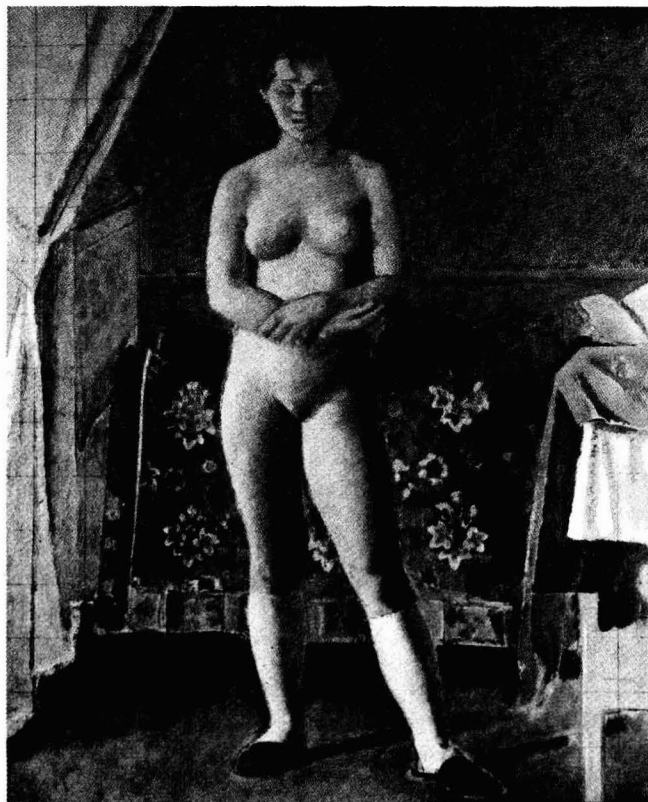
luz también se pone al servicio de la maestría de Balthus como pintor. Ilumina el respaldo del sofá o sillón que es verde. Y éste es el único color que destaca en un cuadro en el que todos los tonos son opacos y predominan los ocre como si se quisiera hacer aún más evidente la acción de la luz sobre el cuerpo de la mujer-niña. Sin embargo, podemos ver la mesa sobre la que se halla un gato con expresión maligna —lo natural es abominable, nos ha dicho Baudelaire que tenía una cierta relación con las flores del mal— y que también parece sorprendido por la irrupción de la luz cuando, tal vez, él miraba el cuerpo desnudo desde la oscuridad, y más al fondo hay una mesa camilla con un aguamanil encima. ¿Iba alguien a purificarse lavándose las manos en ese aguamanil antes de iniciar algún rito secreto del que la mujer-niña sería el objeto y el gato el silencioso testigo antes de que el mal interrumpiera la ceremonia convirtiendo a la luz en el oficiante en vez de que ésta se desarrollara en la oscuridad donde todas las formas desaparecen?

De todas maneras, es indudable que el cuadro demuestra que originalmente la luz estaba de un lado y la oscuridad del otro. Pero si la oscuridad ya no lo es más sino que ha logrado su propósito de llegar hasta la luz, la luz está inevitablemente contaminada por la revelación de lo que la oscuridad ocultaba y que el ser maligno, cuya figura es la de la perversidad, ha provocado. Nos encontramos en el origen, en el momento en que se unen el intangible espíritu y la densidad de la materia. Nace la vida y ella es seductora y al mismo tiempo negativa y terrible por su misma capacidad de seducción. En ese cuadro se nos cuenta “el principio”. A partir de él todo es posible, incluso la propia pintura de Balthus, que viene a satisfacer nuestra nostalgia por ese conocimiento secreto que es la gnosis.

Por eso, la ascesis propuesta por Carpócrates en la que el culto al orgasmo se basa en su capacidad para liberar a la

“luz celeste” de su prisión en los cuerpos explicaría muchos de los cuadros “libertinos” de Balthus. El pintor aduciría que la pintura no tiene moral y es nuestra mirada la que coloca cualquier posible “mal” en ella. De esto se trata precisamente. Igual podemos ver la Capilla Sixtina como una ilustración de ciertos sucesos que nos narra la Biblia y que Miguel Ángel ha utilizado para hacer pintura, para realizar una obra de arte. Pero lo que ahora ilustra adquiere realidad debido a la ilustración, como lo ha hecho anteriormente gracias a la propia Biblia también. Y ya hemos señalado que de lo que se trata al ver con esa mirada “culpable” la pintura de Balthus es encontrar al arte que ilustre los mitos gnósticos que nunca pudieron hacerse visibles mediante este recurso. Por eso también podemos suponer que si Marción aspiraba a la pureza incorpórea en el absoluto dualismo maniqueo que exponía la radical oposición entre el bien y el mal a partir de su existencia independiente, dentro de la cual uno representaba al espíritu y el otro a la materia, es evidente que en todas las obras de Balthus hay un acento que convierte a los cuerpos en objetos de incitación al libertinaje. Su aparente inocencia no es más que un disfraz detrás del que se oculta la realidad del mal. Esa inocencia siempre es perversa. Entre 1968 y 1976 —durante ocho años—, Balthus pinta el cuadro titulado *Katia leyenda*. Katia es una niña, empieza a ser una adolescente, está sentada leyendo efectivamente en uno más de los sillones característicos de los interiores de Balthus, el resto de la habitación es el espacio propicio para mostrar la riqueza de la materia, los infinitamente sutiles efectos de la luz característicos también de la pintura de Balthus; pero si Katia es sólo una niña que lee, lo hace con una blusa que deja sus hombros y sus brazos desnudos, tiene la pierna izquierda apoyada en el piso y la derecha en el sillón, de manera que su falda resbala por sus muslos y los deja descubiertos. Además está descalza. Su actitud es inocente. Ella está leyendo a solas. No tiene por qué preocuparse de su cuerpo. Pero nuestra actitud no puede ser inocente: nosotros la estamos mirando y nuestra mirada nos permite sentir y advertir que la misma inocencia de Katia provoca el reconocimiento de que el cuerpo es culpable, de que, en última instancia, toda apariencia lo es en la misma medida que lo es la mirada que la solicita y concluir, por último, que también es culpable el pintor —el demiurgo— que provoca su aparición. Lo que es malvado es el hecho mismo de la creación. La obra puede ser ajena o pretenderse a sí misma ajena a cualquier intención moral; pero su sola existencia abre la posibilidad del mal. Y por tanto, toda obra se opone a la pureza incorpórea y es malvada. Más aún: su maldad se acentúa incluso cuando intenta disfrazarla con una apariencia banal o pretende disimularla fingiendo un distanciamiento que busca hacer totalmente objetiva la mirada del pintor.

En el primer caso, no hay más que recordar al gato que aparece en *El cuarto* o aún más claramente al que se ríe con malicia sentado en una silla en el cuadro titulado *Niña con pez dorado* en el que, si todo pretende representar una circunstancial escena intimista, es obvio que lo que se ve tiene algo perturbador que parece calificado por la imposible sonrisa del gato que corresponde a la apariencia del niño y la niña que también están en el cuadro mirando, infantes deformes y curiosos, al pez dorado encerrado en la pecera que más bien recuerda una copa de cognac. Ni el gato, ni los niños, ni nada es natural en esa pintura, nos atrevemos a suponer que ni siquiera el pez dorado que apenas se insinúa en ella. Y luego tenemos que recordar también que uno de los autorretratos de Balthus tiene una inscripción en la que se lee *The*



El aseo (1957)



Los días dorados (1944/49)

king of the cats y ese Rey de los Gatos se retrata a sí mismo con una feroz cabeza de gato cuando golosamente sentado a la mesa con las piernas y los brazos vigorosamente abiertos, empuñando un cuchillo y un tenedor, se dispone a devorar con una alegría en la que se borran los límites entre lo animal y lo humano, los manjares marinos en el cuadro titulado *El gato en el Mediterráneo*.

Destinado a decorar una de las paredes en el restaurante El Mediterráneo del que Balthus era cliente, la obra es una gozosa sátira alegórica del placer de la comida marina que resulta simultáneamente alegre y desmesurada, como si, aún en la alegría, se quisiera denunciar el exceso al que conduce cualquier entrega hasta a los placeres más aparentemente naturales. El cuadro se burla incluso de la pretensión de que el hecho mismo de comer pueda ser un acto civilizado. Y sin embargo, hay que aceptar que en esta ocasión no es maligno, a pesar de la feroz burla del hombre-gato, sino alegre. ¿Implica una reconciliación con el mundo? Es dudoso. La acumulación de elementos realistas y alegóricos al mismo tiempo se precipita con demasiada fuerza sobre nosotros, como si quisiera indicársenos que aun cuando se representa al hombre como un animal que cede a la exuberancia de sus instintos, este recurso no hace más que enmascarar perentoriamente el verdadero carácter de lo real. El goloso hombre-gato ya tiene frente a sí en la mesa un succulento pescado, una

botella de vino blanco, una copa a medio servir, un pan y lo que tal vez sea una fruta. Hay una roja langosta colocada a su lado en una bandeja sobre un cubo de madera. Al fondo un pseudoprimitivo paisaje marino, con un esquife en el que una de las mujeres-niñas de Balthus, que tiene el torso desnudo y el pelo agitado por el viento, rema con una mano y con la otra saluda alegremente ¿al espectador? Atrás, en el extremo derecho, se ve el cielo con unas oscuras nubes tormentosas. En el izquierdo hay un faro a partir del cual empiezan a levantarse las montañas. En el centro el cielo se ve atravesado por un radiante arco iris cuyo medio círculo se cierra con una línea de peces voladores, que no pueden dejar de recordarnos el inextricable carácter "iniciático" que los peces voladores tienen en los cuadros de Hieronymus Bosch. ¿Puede ser que toda esa alegre acumulación que parece celebrar el puro goce de vivir no tienda más que a convertirse en una engañosa escenografía que se burla de lo que pretendidamente celebra?

En el segundo caso, Balthus reproduce con absoluta maestría y precisión distintos grupos de objetos. Puede tratarse de una copa, de una lámpara, de jarras, de cafeteras, ollas y sartenes dibujados a lápiz o de unas cuantas frutas o fruteros colmados a los que la misma maestría en el uso de la acuarela nos entrega con todo el esplendor de los matices encerrados en sus distintas formas y colores. Imposible encon-



Muchacho con pichones (1959/60)

trar en la magistral representación de estos “objetos”, de estas frutas, alguna impureza. Todo es transparente. El artista se ha apartado. La distancia de su serena imparcialidad es absoluta. Sólo son las frutas o los utensilios de uso doméstico los que se nos muestran. Pero entonces podemos aducir: ¿con qué derecho se pretende convertir algo material y tan inmediato en una pura representación de lo espiritual? ¿Tiene que terminar siempre la luz por servir a la materia? Esos objetos, esas frutas están sacadas de su verdadera naturaleza. La materia jamás es pura. El espíritu no tiene forma. La intervención del artista pretende trastocar estos dos principios. O quizá hacerlos evidentes mediante su inversión. Es posible que éste sea el motivo por el que los más precisos dibujos de Balthus también denuncian la oposición de la materia a la pureza incorpórea que, según Marción, corresponde al puro espíritu. Y entonces es indispensable volverse hacia el libertinaje. El erotismo de las niñas a las que múltiples veces pinta o dibuja Balthus puede o no ser una reponsabilidad de ellas, puede encontrarse en la intervención del artista o en la de nuestra mirada; pero nuestra mirada y la intención del artista se unen cuando el erotismo de dibujos y cuadros es evidente tanto en la absoluta desnudez como en el mal intencionado empleo de los vestidos para entreabrirlos y hacer que muestren los hombros y el principio de los pechos, que resbalen por los muslos o apenas cubran algunas partes de los cuerpos haciendo aún más tentadora su semientubierta desnudez. Al ofrecer los cuerpos a la contemplación, como la vida, el arte inicia esa cadena que sólo puede terminar, si quiere dársele un fin positivo, en el orgasmo mediante el que Carpócrates buscaba liberar a la “luz celeste”. En el campo de la representación, las mujeres tienen en la obra de Balthus el mismo poder para conducir al camino del deseo, el desorden, la orgía, mediante los que el alma castiga al cuerpo

destruyendo su individualidad, su “identidad consciente”, en el placer, que el de las jóvenes gnósticas quienes, tal como lo testimonia San Epifanio, trataron de tentarlo para que se hiciera miembro de su secta, apartándose del recto camino de la verdadera fe y participando en una de sus orgías durante el siglo II de nuestra era.

Es un largo viaje en el tiempo. Los fanáticos vuelos de la imaginación creadora que hicieron posible las grandes construcciones míticas que forman las teogonías gnósticas han desaparecido. Tal vez ninguna bella joven tienta ya a algún casto varón con sinceros propósitos religiosos. Pero hay un pintor mediante cuyo arte reaparece y se representa un sentimiento gnóstico. El maligno poder de seducción encerrado en las apariencias se denuncia abiertamente o se disimula para revelarlo de una manera indirecta en las diferentes obras de Balthus. La realidad puede ser incongruente o terrible hasta el grado de que su representación parece reproducir un sueño sin sentido, la malvada creación de un demiurgo falsamente seducido por un engañoso poder; puede envolvernos a través de la belleza que hace evidente su objetivo despliegue tan sólo para llevarnos a advertir mejor que nos es radicalmente ajena; puede ser inocentemente perversa en el descuidado olvido de sí de tantas de las niñas de Balthus que nos dejan mirarla perdida en la seguridad de su propio bienestar, cuando esta seguridad y ese bienestar son los que nos inquietan encerrando la posibilidad de romperlo por el mismo hecho de que se muestra; puede tomar la forma de lo grotesco y lo monstruoso: niños deformes, gatos con una expresión maligna o maliciosa, andróginas figuras perversas; puede evocar un rito de iniciación, como en *La lección de guitarra* o el mítico instante en el que la luz y la oscuridad se encuentran para hacer visible un cuerpo cuya misma existencia destierra para siempre la “pureza incorpórea”, tal como ocurre en *El cuarto*; pero Balthus nunca se liberará de la culpa innata encerrada en toda creación en tanto ésta pone ante nosotros la existencia del mundo, aún cuando sus interiores, en vez de revelar en la misma banalidad de los objetos un espacio maldito en el que se aloje el mal, se vuelvan hacia el vértigo de la decoración en el que aparece la japonesa con la bata rosa abierta descubriendo su cuerpo desnudo y que no se mira en el espejo que sostiene en su mano izquierda, sino que, característicamente, mira hacia el frente, hacia el lugar donde algún día algún espectador ocupará el sitio privilegiado que tuvo el pintor, en el cuadro, realizado entre 1963 y 1966, que se titula *El cuarto turco* o durante nueve años, entre 1967 y 1976, se aplique a la magistral recreación de las engañosas apariencias adoptando voluntariamente los términos y las exigencias de la pintura japonesa, en un intento quizá de escapar al dualismo occidental heredado de todas maneras de Oriente, en las dos obras maestras que forman *Japonesa ante el espejo negro* y *Japonesa con mesa roja*, donde nos tientan dos desnudos en los que la representación de los cuerpos contradice el “realismo” de la pintura de Occidente sin probar más que, aún al volverse hacia otra cultura, el arte de Balthus no deja nunca de hacer evidente la atracción que su origen tortuoso y malvado pone en las apariencias. Esa denuncia, voluntaria, tiene uno de sus posibles orígenes en la concepción gnóstica del mundo y en el sello de rechazo que pone sobre la creación. Muerta en la historia, desaparecida como práctica de una religión viva, renacida sólo a través de la nostalgia que crea su conocimiento, Balthus ha hecho posible en el arte la permanencia de esa concepción que condena al mundo, haciéndolo más atractivo aún por medio de la condena, al prestarle su genio de pintor.