

# BURCHARD, BALMES Y LA HISTORIA DE UNA TAZA: UN MOMENTO SINGULAR DE MONTAJE Y ACTUALIDAD

BURCHARD, BALMES AND THE STORY OF A TEA CUP:  
A MONTAGE OF PAST AND CURRENT TIME

**MARÍA ELENA MUÑOZ MÉNDEZ**

Universidad de Chile

Facultad de Artes

Las Encinas 3370

Santiago de Chile, Chile

maria.munozm@mail.udp.cl

## RESUMEN

El siguiente trabajo consiste en una lectura crítica en torno a una particular obra y su relación con dos pintores nacionales. Específicamente, remite al modo en que una obra del pasado puede cobrar actualidad y cómo una obra actual puede verse atravesada significativamente por el pasado, operando una especie de virtual anacronismo. De lo que este texto se ocupa es de la irrupción de Burchard, de su modo de pintar, de su idea de la pintura y de una obra suya en particular en el medio de un montaje ofrecido por Balmes.

*Palabras claves: Montaje, pintura, anacronismo, historia, acontecimiento.*

### ABSTRACT

The following text is a critical interpretation upon a particular work of art and the way in which it proposes a connection between two Chilean painters situated in different times. This paper proposes Pablo Burchard's irruption, his way of painting, his idea on painting, and of one of his works in particular upon a montage by José Balmes. The present essay deals with the sense in which a work from the past is able to become current, and how a present day work can be trespassed by the past, producing a kind of virtual anachronism.

*Key words: Montage, Painting, Anachronism, History, Event.*

---

Recibido: 06/06/2012

Aceptado: 29/06/2012

Hace algunos años el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago celebró una exposición de la pareja Balmes/Barrios en las que exhibieron sus obras recientes. En principio el texto que sigue fue motivado por una particular obra, presente en dicha muestra. La obra, un montaje objetual de José Balmes, estaba ubicada lejos del muro en un sector de la sala Matta y tenía por nombre *Homenaje a Pablo Burchard*. Se trataba de un pequeño acontecimiento que me ofreció la oportunidad para pensar, a partir de ahí, en un modo posible para vincular la obra de Burchard con la del mismo Balmes, pero también como una forma de mostrar un análisis historiográfico partiendo desde un hecho singular, un hecho menor incluso, en la obra de un artista, con el fin de explorar derroteros más amplios en lo que respecta a la historia local.

El pequeño montaje era humilde en tamaño respecto de la mediana espectacularidad de la muestra; aun así, lograba interrumpir la acostumbrada bidimensionalidad del soporte balmesiano (muro, tela, papel), respetado pese a la habitual impertinencia de la espesura matérica, de las texturas varias, del pegoteo de objetos o sus fragmentos. Difería también de esas construcciones de gabinetes, armarios abiertos que, no obstante su tridimensionalidad, están adosados al muro para ser percibidos frontalmente. Estaba configurado por una vieja y manchada escalera de tijera, de un metro de alto más o menos, en cuyos travesaños se desplomaba una sucia bata de pintor. En el tope superior, desde donde pendía el pedazo de una serigrafía desgarrada, reposaba una taza de loza barata de superficie ondulada, que, en letras góticas doradas, llevaba impresa la palabra *Felicidad*. Desde su interior se asomaban unas ramas de bugamvilia púrpura salpicadas de pintura roja. No había nada de pulcro en este pequeño homenaje; nada tampoco de accesorio.



José Balmes  
*Homenaje a Burchard*  
Montaje  
Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

Burchard no compareció en la muestra de Balmes como una cita literal; lo que se hacía visible y palpable, más presente que una imagen, era una invocación al medio en que trabajó, a sus ingredientes, a la naturaleza de sus procedimientos, a los motivos que sustrajo del cotidiano. No hubo documento (obra), pero sí activación de la memoria. Burchard fue activado, a través de residuos, de vestigios e instrumentos. La relación más inmediata que emerge es la que se puede establecer entre este *Homenaje* y una obra de Burchard conocida como *Taza con cardenal*, que también tiene una versión en acuarela. El óleo es un cuadro de pequeño formato, de composición muy simple y, como su mismo nombre lo indica, de humilde motivo. La acuarela es aun más esencial; un boceto casi, coloreado con precisos rojo y azul. *Taza con cardenal*, ya sea en su pastosa versión al óleo o su licuada versión en acuarela, se inscribe en la serie de pinturas de objetos domésticos iluminados por el sol de invierno; representaciones de objetos ordinarios, dentro del ya suficientemente pedestre género de la naturaleza muerta. No parece, sin embargo, que esta categoría, cuando desarrollada por Burchard, obedezca a una suerte de voluntad de enaltecer moralmente lo nimio, sino a una excusa para hacer aparecer, a través de las relaciones de colorido y texturas que el modelo ofrece, la pintura al desnudo. La modestia de su asunto posibilita el despliegue de lo pictórico, entendido aquí en su dimensión física más elemental. La materia, su densidad, su textura, la crudeza del lino, la costra de óleo, la transparencia de la aguada, comparece en carne viva.



Pablo Burchard  
*Taza con cardenal*  
Acuarela



Pablo Burchard  
*Taza con cardenal*  
Óleo sobre tela

La naturaleza se constituye en texto de estudio. Se ha dicho que el pintor decía: “. . . para que [sic] emprender recetas y teorías, para que complicarse la vida con grandes problemas cuando ahí —mire Ud.— tiene el gran libro de la naturaleza para aprender” (Burchard citado en Humeres 9). Sospecho que lo que se asoma aquí es menos un desprecio por las teorías que un aprecio por la virtud visual. Lo que interpreto es la necesidad que veía Burchard de transmitir, si es que esto fuera posible, la habilidad de ver el mundo como si fuese un cuadro; ver un ramo de flores como un empaste, la cordillera diáfana como una aguada. “Tratar de crear en la tela esos contrastes, esas relaciones de colorido, esa poesía íntima, he ahí la tarea del pintor” (Burchard citado en Humeres 9), insiste. Lo que pone en la tela es la dimensión física de la pintura sugerida por los fenómenos del mundo visible, en otras palabras, pone en despliegue la textura y densidad de lo real, real ya modificado por sus ojos de pintor.

Pero, ¿qué se trama en este homenaje?

Pablo Burchard se hizo cargo, en 1932, de la cátedra de paisaje, que anteriormente dictaba Valenzuela Llanos, en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Once años más tarde recibió como estudiante al joven inmigrante catalán José Balmes.

Balmes —se ha dicho— hace de Burchard su *escena originaria*, articulando la ficción que le permite validarse en el campo nacional, ficción que le habría permitido instalar un dispositivo de aceleración de transferencia respecto de los referentes canónicos que habían marcado el desarrollo local, franceses primero, españoles luego (más bien gallegos como dice J.P. Mellado refiriéndose a la escuela de Álvarez de Sotomayor). La noción de ficción de origen es, sin embargo, solidaria a la noción de continuidad, de relato evolutivo, de proceso secuencial. Algo afín a lo que en nuestra breve tradición historiográfica se ha referido como la tradición *manchística* (de la cual sería responsable la enseñanza artística de la Universidad de Chile). Vale decir aquí que los derroteros del origen, la causa y efecto, son precisamente los que no quiero seguir. No hay continuidad, entiendo, sino montaje.

En efecto, he referido a la figura que ocupa mi atención como un *montaje*; esto es, una yuxtaposición articulada de objetos, que como ya mencioné, refieren metonímicamente a los procedimientos, herramientas y motivos caros a Burchard. El montaje corresponde a una operación que en la era vanguardista fue implementada para desafiar la unidad, la organicidad de

la obra de arte “tradicional”. Así funcionaba con los montajes constructivistas, los collages futuristas y dadaístas, los ensamblajes objetuales y fotográficos del surrealismo. La yuxtaposición ejerce como estrategia que contradice la armonía espacial, que rompe con la continuidad y desafía la especificidad del medio (cualquiera que éste sea). En este sentido es un montaje y, por lo mismo, su estatuto como obra puede ser dudoso, cuestión que quedará aquí en suspenso. Pero también opera como figura del montaje temporal: esto es, como un cruce donde conviven tiempos divergentes y es esa convergencia, ese encuentro, lo que hace, o no, destellar algún sentido. Lo que hace Balmes es traer a Burchard al presente; su interrupción en la escena funciona como la presentificación de un pasado. Balmes planta a Burchard en su propio espacio, que no es el espacio de una retrospectiva de su obra, del recuento de su carrera artística, sino un espacio que reúne su quehacer actual, los últimos cinco años de trabajo, cuestión que me parece particularmente significativa. El “homenajeado” no queda anclado al pasado, atraviesa el ahora. No hay, sospecho, la señalización de un origen, la indicación de una tradición que como condición de posibilidad implique la verificación de sucesos progresivos. Este homenaje, antes que la liquidación de una deuda, es acaso la señalización de una complicidad.

“Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (472), cito a Benjamin para insistir en la naturaleza interruptiva de este pequeño montaje. Burchard, o su reminiscencia, cruza el trabajo del que fuera su alumno, lo interfiere ya sea en sus semejanzas como en sus desencuentros; en palabras de Didi Huberman sería el elemento anacrónico que lo atraviesa y que permite reconocer su propia historicidad. Al montar los retazos, los residuos, los harapos, incluso la anécdota (la taza) de Burchard, Balmes realiza la actualización del maestro, le da legibilidad a la sucia obra del maestro al tiempo que justifica su propia suciedad. Pone en obra su propia reminiscencia, una reminiscencia que habla de la contaminación, de la impureza de la operación de montaje. El montaje es sucio, lleno de baches, la continuidad por el contrario, es evolutiva, es movimiento depurador.

Bien, pero cuando hablo de Balmes y de su montaje, lo que estoy haciendo es montar una operación artística con algo que se propone como método historiográfico (Benjamin). Estoy muy al tanto de eso y no sería extraño pensar que con esta relación esté incurriendo en la no muy bien

vista costumbre de utilizar el arte como excusa. Tal vez así lo sea. En el fragmentario compendio del libro de los pasajes, Benjamin dice. “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (462). Principio del montaje, esto es “levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y constante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecimiento total” (Benjamin 462).

En estricto rigor Balmes no instala a Burchard, sino su propia memoria de él. Por eso no constituye una cita literal, un hecho objetivo, lo que en este caso sería una obra. Los desechos que monta son los que viven en su memoria, razón por la cual su *Homenaje* es tanto un acontecimiento material como psíquico. Y la memoria, como el mentado *Homenaje*, es sucia. El pasado, el pasado significativo, habita en la memoria traslapado, contaminado y contaminando el hoy. Quiero creer que lo hecho por Balmes, más allá, o más acá, del homenaje, busca hacer del pasado algo vivo, no un estático pretérito, sino algo que por la vía de la citación permite una manera otra de pensar el curso histórico. Quiero creer —insisto en creer— que los artistas pueden también hacer historia; y no lo digo en el uso habitual del término, lo digo en el sentido de construir miradas históricas, de sugerir relatos con su propio quehacer (y no solo *de* su propio quehacer). ¿Acaso pensar el curso histórico desde una óptica del montaje, lejana a las nociones de causalidad y linealidad cronológica, no fue algo sugerido por la propia experiencia artística de vanguardia? ¿Por el collage cubista, el montaje eisensteiniano, por el fotocollage dadaísta y constructivista, por el multiperspectivismo de Joyce?, por citar algunos ejemplos. Quiero creer que la operación de Balmes, esta operación de montaje, se relaciona con la fecundidad del anacronismo de la que habla Didi-Huberman: la fecundidad de los tiempos heterogéneos con los que lidia el historiador, o dicho de otro modo, con su virtud dialéctica. “El anacronismo podría ser pensado como un segmento de tiempo, como un golpeteo rítmico del método, aún cuando fuese un momento de síncope” (Didi-Huberman 25). Según esto, el montaje es historia anacrónica. La organización del saber histórico, al contrario del saber científico, es una organización impura, no es el pasado lo que el historiador interroga, sino

la memoria y la memoria en tanto psíquica es siempre anacrónica en sus “efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo” (Didi-Huberman 25).

Esto, el que el montaje balmesiano se pueda leer como ejemplo del anacronismo, como momento singular cargado de pluralidad, más que una hipótesis de trabajo, es mi deseo. El deseo de ver en la operación artística un modo de aparecer del sentido histórico. Un sentido histórico que el arte ha tenido la ocasión de anunciar quizá antes de que se iniciara la desconfianza generalizada en los modelos historicistas y lineales.

El sentido histórico tiene lugar en el arte. No solo, naturalmente. Pero el arte, acaso más que cualquier otra disciplina, necesita mantener una tradición activa, no para continuarla sino para actuar dialécticamente con ella. Un lugar es, donde los problemas siempre son problemas, donde la irresolución es lo que permanece. Donde, al no haber progresión sucesiva, no hay por tanto, superación posible. Las obras de arte, los acontecimientos artísticos, sus puestas en escena y circulación han conducido a la historia del arte a convertirse en una historia de anticipaciones y retornos. La historia del arte, por su lado, ofrece al arte la reserva que permite al mismo arte constituirse *de* retornos y anticipaciones. De ahí que, creo, no es extraño que en su interior la puesta en crisis de las narraciones de tipo lineal se haya vuelto más nítida. Si nada es resuelto, nada puede ser superado, y si eso es así, solo si así lo es, mal puede vislumbrarse un fin para la historia o para el arte.

En un ensayo de 1919, “La tradición y el talento individual”, T.S. Eliot elabora una teoría que enfatiza el sentido histórico del arte (una poética de la historia), entendido no como la pasiva memoria del pasado, sino como la activa y recíproca modificación de lo pasado y lo presente. Aquí, no remite al sentido de la construcción historiográfica, sino al sentido histórico del arte mismo. La tradición “no puede heredarse y quien la quiera habrá de obtenerla con un gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico” dice Eliot, y agrega “el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no sólo como algo pasado, sino como presente . . . el pasado deba verse alterado por el presente tanto como el presente deba dejarse guiar por el pasado” (20). Si tomamos este mismo enunciado podríamos pensar que la presentificación que hace Balmes de Burchard no es la invocación de un fantasma, sino de un *modus operandi* que en la misma obra de Balmes se manifiesta como un



presente activo, la densidad de la realidad es la que se hace visible, el despliegue no disimulado del artificio. Así, la temporalidad de su obra, como la de Burchard, será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce se vea dialectizado por el elemento anacrónico que lo atraviesa.

El título del texto que Enrique Lihn escribió en 1956, “Actualidad de Pablo Burchard” podría haber sido el nombre de la operación referida en este escrito, ya que leído hoy es que esa actualidad se hace legible. Ya en ese entonces el poeta se anticipaba a lo que podría intuirse como una vocación anacrónica del pintor:

En su obra no encontramos ni el menor atisbo de los conflictos que se han debatido y se debaten en el corazón de la literatura y del arte de nuestra época crítica. En cierto modo es extemporánea, aunque el espíritu que la anima, lo esperamos, será siempre respetado en sus expresiones más altas. Un cuadro de Pablo Burchard puede haber llegado a convertirse en un objeto de lujo . . . una acabada expresión del buen gusto (en la clase social predominante compuesta entre nosotros de una aristocracia sin abolengo y de una burguesía indeterminada). Pero aún el aspecto negativo y frívolo de este elogio, que se le puede dispensar a un arte ajeno a los manidos problemas sociales, puede desembocar en una corriente más seria de admiración hacia él. Si Pablo Burchard hubiera seguido la tradición que le salió al paso en su juventud, habría que escribir sobre él con otro criterio: sepultar su obra bajo el anecdotario, los datos y las fechas. El hecho de que en la medida que Chile tiene una historia cultural, él desempeñe un papel en ella, lo salva de “pasar a la historia”, como un nombre entre otros. (Lihn 24)

Lihn parece declarar que Burchard no fue, lo que se dice, un “artista de su tiempo”, amén que su tiempo pueda deberle algo a él. Esta no pertenencia es clave cuando la operación que se puede leer desde él, es la del traslape temporal, de la sincronización de las divergencias.

Pero no basta con eso. También contribuye a ello su naturaleza de “artista impersonal”. Así como no fue esclavo de su tiempo, tampoco lo fue de sus emociones; como ya lo había dicho, su problema es el medio y el modo en que este puede traducir lo percibido ya con ojos de pintor. Me permito recurrir nuevamente a Eliot. En su citado ensayo se lee “. . . el poeta no tiene una *personalidad* que expresar, sino un medio concreto, que es sólo

un medio y no una personalidad, en que las impresiones y experiencias se combinan de modos particulares e insólitos . . . la poesía (amplíemos, el arte) no consiste en dar rienda suelta a las emociones, sino en huir de la emoción; no es expresión de la personalidad, sino una huida de la personalidad (28). En efecto, Burchard no se empeñó en la proyección de sus emociones singulares, huyó de ellas con la pintura. No se trata, por cierto, de un problema de carencia, sino de control. Su desprendimiento, el desprendimiento en el arte, facilita su vuelta, promueve su retorno, da lugar al cruce, a la yuxtaposición, al montaje.

Burchard, el ojo suyo, su mano, su irrestricto compromiso con el medio pintura, en el contexto de Balmes, configura un elemento dialéctico que permitió a este articular su propio lenguaje, no obstante sus divergencias. La relación entre él y Balmes fue, como bien ha señalado Eugenio Dittborn, “una relación intercrítica”: algo había en su obra que ya estaba en la suya propia. Lo que encontró acaso fue una complicidad, pero una complicidad crítica, productiva.

Balmes tradujo la pintura de Don Pablo Burchard a toda la generación de pintores que tenía entre 20 y 25 años en 1963. Hizo ver los rasgos consistentes del trabajo de Don Pablo: la acumulación y sobrecarga de una materia untuosa y rítmica que trabajaba en forma paralela a lo representado, coincidiendo con ello solo puntual y esporádicamente. Coincidencia que era casi una socarromería por inesperada. Había también en las pinturas de Don Pablo esa radical contraparte a las costras blancas que eran su especialidad: de súbito el soporte textil aparecía sin imprimación ni aviso, en toda su corporalidad interruptora y frustrante. Demasiado seco a veces, y otras manchado con un agua sucia y titubeante, como la que corre por las acequias. (Dittborn 27)

Soporte interrumpido, manchado, titubeante. Toda esa impureza se da cita en este montaje/homenaje que configura la actualidad de Pablo Burchard. Actualidad que irrumpe precisamente por su anacronismo. Solo lo anacrónico puede ser actual, siempre y cuando anacrónico no signifique atemporal, ni lo actual indique el mero y fugitivo presente. Lo anacrónico es la condición de posibilidad del encuentro, del montaje con otras temporalidades; es lo que hace que el pasado no quede abandonado indefectiblemente al pasado. El montaje que muestra Balmes metonimiza el montaje de

esa parte de la historia del arte chileno que le compete. El montaje produce la colisión dialéctica de sentido, hace visible la memoria; vale para la historia, vale para el arte, vale para una simple taza con la felicidad impresa.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Couve, Adolfo. *Burchard*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Impreso.
- Dittborn, Eugenio. *Balmes, viaje a la pintura*. Santiago de Chile: Ocho libros, 1994.
- Eliot, T.S. “La tradición y el talento individual.” *Ensayos Escogidos*. México: Universidad Autónoma de México, 2000. Impreso.
- Humeres Solar, Carlos. *Burchard*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1955. Impreso.
- Lihn, Enrique. “Actualidad de Pablo Burchard: Más de medio siglo en el oficio artístico.” *Revista de Arte N° 4*. Santiago: Universidad de Chile, 1956. Impreso.
- Mellado, Justo Pastor. *Textos estratégicos*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. Impreso.