
La verdad artística según Balzac*

Juan Domingo Argüelles

En la inmensidad de *La comedia humana*, *La obra maestra desconocida* ocupa apenas unas cuantas decenas de páginas, pero no pasa inadvertida. Por el contrario, a lo largo de más de 170 años, ha interesado y apasionado a los lectores, y ha intrigado y sorprendido a muchos grandes artistas, sobre todo pintores, que se muestran pasmados ante la genialidad de Honoré de Balzac (1799-1850) de mostrar, precisamente y con naturalidad extraordinaria, las ambiciones del genio.

Publicada por vez primera en los números de julio y agosto de 1831 de la revista *L'Artiste*, *La obra maestra desconocida* se publicó posteriormente, con varias correcciones y un mayor desarrollo, en ese mismo año, en el volumen *Novelas y cuentos filosóficos*. En 1837 su autor la incluyó en el tomo de *Estudios filosóficos* y en 1846 pasó a formar parte del volumen 14 de *La comedia humana*, junto con *La piel de zapa*, *Jesucristo en Flandes*, *Melmoth reconciliado* y *La búsqueda de lo absoluto*.

Por su corta extensión es una obra que no era fácil de conseguir sino hasta fechas recientes, sobre todo cuando en 1999, al celebrarse el bicentenario natal de su autor, se concedió una nueva actualidad al fenómeno Balzac; así mismo, cuando en 1991 el cine llamó la atención sobre esta pequeña obra maestra gracias a la película de Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse* (*La Bella latosa* o *La bella mentirosa*). A partir de un guión libremente inspirado en la obra de Balzac, Rivette muestra la genial actualidad de estas páginas que han cambiado el rumbo de pensamiento y acción de varios artistas y de muchos lectores.

Entre los más célebres, Pablo Picasso llevó a cabo una serie de magistrales aguafuertes, teniendo como inspiración obsesiva las páginas de *La obra maestra desconocida*. Y otros pintores, como Cézanne y Giacometti, le han rendido culto a lo largo de los años, identificándose con el protagonista o tomándolo como una guía de sus ambiciones y de sus sueños de perfección artística.

* Publicado en *Sábado* suplemento cultural del periódico *Uno más Uno*. México, 27 de julio de 2002.

Escrita por Balzac a los 32 años, *La obra maestra desconocida* sigue sorprendiendo a los pintores por el profundo conocimiento sobre el proceso artístico; pero lo que atrapa a los lectores comunes es la tensión narrativa que hay en estas páginas, donde el autor sabe contar y describirnos las emociones que experimentan tres pintores sobre la ambición de conseguir la obra maestra imperecedera.

Frenhofer, invención de Balzac y Porbus y Poussin (pintores que Balzac saca de la realidad misma aunque con una historia y una genealogía que acepta la imaginación) se entregan en las pocas páginas de *La obra maestra desconocida* a reflexionar y analizar los móviles y los alcances del arte, en especial de la pintura. (Se ha dicho que muchas de las observaciones técnicas y especializadas sobre pintura ahí contenidas fueron sugeridas a Balzac por otro artista genial: nada menos que por Delacroix).

Pero no se trata nada más del arte y la pintura. En realidad, *La obra maestra desconocida* trata más bien de la vida y no tanto de la pintura; trata de la ambición de todo artista de captar la existencia y hacerla más perdurable que el simple afán cotidiano; es decir sublime, es decir inmortal.

Frans Porbus *El Joven* (Amberes, 1570-París, 1622) y Nicolás Possin (*Les Andelys*, 1594- Roma, 1665) constituyen el contrapunto del muy ficticio y muy real Frenhofer, quien en 1612, en su estudio de París, les obsequia severas lecciones sobre la perfección del arte, recordando, por cierto, las que a él le entregara su maestro, Mabuse, o Jean Gossaert, pintor flamenco nacido en 1478 y muerto en 1532, y enalteciendo otras lecciones sublimes de perfección pictórica: las de Rafael, Holbein, Tiziano, Durero, Veronese y Rembrandt y contraponiendo el arte de éstos a la pintura de Rubens (“ese bellaco con sus montañas de carnes flamencas, espolvoreadas de bermellón, sus ondulaciones de cabelleras rubias y su alboroto de colores”), aunque hay que tomar en cuenta que esta opinión acerca de Rubens está teñida quizá de prejuicio, pues al inicio del relato se nos dice que María de Médicis había relevado a Porbus como pintor de la corte, llevando en su lugar a Rubens.

Aunque *La obra maestra desconocida* aparece en su primera versión con el subtítulo de “cuento fantástico”, se trata en realidad de una novela, o en todo caso de una noveleta (por su estructura y su desarrollo), y tiene más realidad que fantasía en su palpitante actualidad de reflexión a propósito de la perfección artística y de su profunda relación con la vida.

Dividida en dos partes (“Gillette” y “Catherine Lescault”), cada una lleva el nombre de las formas que adquiere la belleza: natural

en el primer caso; artística, en el segundo: dos mujeres que representan la absoluta perfección de la belleza. En la narración de Balzac, Gillette y Catherine ilustran perfectamente las dos caras de la perfección; mas la segunda, creada por el genio del artista, está alentada por el anhelo de la eternidad: la belleza y la fidelidad creadas por la naturaleza se marchitarán, tarde o temprano; no así en cambio –piensa Frenhofer– las de la creación artística.

Y tan obsesionado y convencido se encuentra el gran pintor de lo absoluto de su arte que, al igual que Pigmalión, se enamora de su obra, de su *Belle Noiseuse*, de su bella latosa, de su hermosa penderciera, y la siente respirar, la percibe vivir, pero por ello mismo se muestra celoso y esquivo de mostrarla a alguien más. Únicamente la tentación de comparar la belleza real de Gillette (la novia de Poussin) con la belleza, para él superior, de su Madame Lescault, logrará vencer su resistencia, y entonces Porbus y Poussin podrán acceder a mirar una obra que en el delirio de perfección del artista ha quedado prácticamente oculta tras múltiples capas de pintura al grado de no ser percibida sino por su propio creador. El genio ha enloquecido o ha sublimado a tal extremo sus sentidos y su rareza artística que sólo él puede encontrar la belleza ahí donde los demás no advierten nada, si acaso una mínima parte (un pie) de lo que fuera una mujer sepultada bajo la carga de cientos de pinceladas.

La obra maestra desconocida es sobre todo una fábula acerca de la ambición artística que bien puede equipararse con la historia de Ícaro, pero también con la tragedia de Prometeo. El artista, el creador, o bien imita a los dioses o bien roba el fuego y recibe un castigo divino; pero lo que ni los dioses mismos le pueden impedir es la ambición de la grandeza y la inmortalidad.

Lo que para cualquier espíritu menor es sólo una ilusión, para el genio artístico es la más conveniente realidad. Mas lo que debe cuidar el artista es que esa convicción no acabe cegándolo. En 1837, en una carta a Madame Hanska, Balzac revela la clave del fracaso de Frenhofer al tiempo que explica su teoría del fracaso en el arte ejemplificando con algunos de sus *Estudios filosóficos*: “*Massimilla Doni* y *Gambara* constituyen, en los *Estudios filosóficos*, la aparición de la música bajo la doble forma de ejecución y composición, sometida a la misma prueba a que es sometido el pensamiento en *Louis Lambert*, es decir, la obra y su ejecución mueren debido a una abundancia demasiado grande del principio creador, cosa que me inspiró *La obra maestra desconocida* en relación con la pintura”.

Sin embargo, y en esto Balzac también es categórico, no hay otro modo de emprender cosas grandes en el arte que mediante el más

ambicioso principio creador, aunque éste pueda conducir al artista a los máximos extremos de tensión, incomprensibles, por imposibles, para la mayor parte de los hombres. A decir de Balzac, la misión del artista consiste en captar las relaciones más remotas, y “produciendo efectos prodigiosos mediante la aproximación de las cosas vulgares, tiene, por fuerza, que dar la impresión de que desvaría. Allí donde el público ve rojo, él ve azul”. Sabe encontrar las “causas secretas” ahí donde los espíritus vulgares no encuentran sino la pedestre realidad.

Por ello Frenhofer, cuando escucha que Porbus y Poussin lo censuran porque no encuentran lo que él ve en su tela, reacciona del siguiente modo:

-¡Así que soy un imbécil, un loco! ¡No tengo, pues, ni talento, ni capacidad; no soy más que un hombre rico que cuando camina, no hace sino caminar! De modo que no he producido nada. Contempló su lienzo a través de sus lágrimas, se irguió de repente con orgullo, y lanzó a los dos pintores una mirada centelleante.

- Por la sangre, por el cuerpo, por la cabeza de Cristo, ¡sois solamente unos envidiosos que pretendéis hacerme creer que está malograda para robármela! ¡Yo, yo la veo! –gritó–; es maravillosamente bella.

Antes ha censurado así al joven Poussin: “¡No ves nada, patán, bandido!, ¡villano!, ¡afeminado!”. Y mucho antes se había mostrado renuente a mostrar su obra y a su amada, a su mujer, a su *Belle Noiseuse*, ante la insistencia de Porbus: “¿Cómo? ¿Enseñar mi criatura, mi esposa? ¿Rasgar el velo bajo el que castamente he cubierto mi felicidad? ¡Eso sería una abominable prostitución! Hace ya diez años que vivo con esa mujer; es mía, sólo mía, ella me ama. ¿Acaso no me ha sonreído a cada pincelada que le he dado? Tiene un alma, el alma que yo le he dado. Se ruborizaría si una mirada distinta a la mía se posara en ella. ¡Enseñarla! ¿Qué marido, qué amante sería tan vil como para llevar a su mujer a la deshonra? Cuando haces un cuadro para la corte, no pones toda tu alma en él; ¡no vendes a los cortesanos más que maniqués coloreados! Mi pintura no es una pintura; ¡es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi taller, ha de permanecer virgen en él y sólo puede salir de allí vestida. ¡La poesía y las mujeres no se entregan, desnudas, sino a sus amantes...! ¿Hacerle soportar la mirada de un hombre, de un joven, de un pintor? ¡No, no! ¡Mataría al día siguiente a quien la hubiera mancillado con una mirada! ¡Te

mataría al momento, a ti, amigo, si no la saludaras de rodillas! ¿Prendes ahora que someta mi ídolo a las frías miradas y a las estúpidas críticas de los imbéciles?”

Y al argumentarle Porbus que se trataba de un intercambio y de que Poussin también pondría ante su mirada a su amante Gillette, el viejo pintor le responde con sorna: “¿Qué amante? Ella lo traicionará tarde o temprano. ¡La mía siempre me será fiel!”

En realidad, el tema central de *La obra maestra desconocida* no es, como se ha dicho con demasiada insistencia y facilidad, la relación entre el pintor y su modelo sino, mucho más profundamente, la relación del arte con la vida y, con mayor exactitud, la transfiguración de la vida en el arte, pues el arte vive, respira y perdura gracias al ímpetu, al aliento que el genio ha sabido insuflar a su obra con el vigor de su existencia. El mejor arte no es otra cosa que vida concentrada, y quienes crean que trascenderán si consiguen dominar la forma y seguir puntualmente los preceptos están del todo equivocados y no pasarán de simples imitadores de la naturaleza, de burdos copistas sin gracia y sin fuerza.

El reproche que le hace el viejo Frenhofer a la *María Egipciaca* de Porbus (que a Poussin le parece perfecta) es precisamente su falta de vida, su ausencia de alma, aunque en términos formales sea correcta:

Tu buena mujer no está mal hecha, pero no tiene vida. ¡Vosotros creéis haber hecho todo en cuanto habéis dibujado correctamente una figura y puesto cada cosa en su sitio según las leyes de la anatomía...! No has sabido insuflar sino una pequeña parte de tu alma a tu querida obra. El fuego de Prometeo se ha apagado más de una vez en tus manos y muchas partes de tu cuadro no han sido tocadas por la llama celeste.

Y el tono de la amonestación va ascendiendo con vehemencia hasta convertirse no únicamente en una lección de pintura sino en una severa enseñanza respecto del arte todo y de su relación con la vida:

¡Para ser un gran poeta no basta conocer a fondo la sintaxis y no cometer errores de lenguaje...! ¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta...! Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres... ¡Ni el pintor ni el poeta ni el escultor deben separar el efecto de la causa, que están irrefutablemente el uno en la otra...! ¡La belleza es severa y difícil y no se deja alcanzar así como así; es preciso esperar su

momento, espiarla, cortejarla con insistencia y abrazarla estrechamente para obligarla a entregarse.

En esta lección artística, en la cual los conceptos balzacianos brillan por su claridad conceptual y son del todo convincentes por su profunda sencillez, la voz del viejo pintor no admite dudas: “¡Ciertamente, una mujer porta su cabeza de esta manera, sostiene su falda así, sus ojos languidecen y se diluyen con ese aire de dulzura resignada, la sombra palpitante de las pestañas flota así sobre las mejillas! Es eso, y no es eso. ¿Qué falta, pues? Una nadería, pero esa nada lo es todo. Habéis conseguido la apariencia de la vida, pero no habéis logrado expresar su desbordante plenitud, ése no sé qué es quizá el alma que flota como una bruma sobre la forma exterior”.

Esa nada que lo es todo se consigue, diría Frenhofer, con la última pincelada que es la que verdaderamente importa (“Porbus ha dado cien; yo, sólo una”) y que es, en el fondo, la que puede hacer vivir o morir a una obra.

Exactamente como procedió Balzac con su obra, en la cual recargó todos los colores, contradicciones, pasiones y conflictos, toda la belleza y toda la vulgaridad de las emociones y, al final la concluyó con esa última pincelada sublime a la que sólo tiene derecho el genio para transformar las cosas perecederas en inmortales: la sociedad de Balzac está viva porque supo captar su espíritu y no únicamente su apariencia.

Marcel Proust lo vio con entera claridad al referirse al propósito balzaciano de componer un universo que estuviera siempre en ebullición: “Balzac, lanzando sobre sus obras la mirada a la vez de un extraño y de un padre, sé dio cuenta de pronto, proyectando sobre ellas una luz retrospectiva, que serían mucho más hermosas reunidas en un ciclo en el que los mismos personajes volvieran una y otra vez, y añadió a su obra, en este ajuste, una pincelada, la última y la más sublime”.

Como en todos los más contradictorios, convincentes e inolvidables personajes de *La comedia humana*, incluidos los buenos, los malos, los honestos, los perversos y, por supuesto, las apasionadas heroínas (Baltasar Claes, el barón de Nucingen, el conde Ferraud, Coralía, Derville, Carlos Grandet, Eugenia Grandet, Eugenio de Rastignac, Gobseck, César Birotteau, Lucien de Rubempré, Rafael, Bautrin, Papá Goriot, Félix de Vandenesse, *Madame* de Mortsau y, desde luego, Louis Lambert, entre los que vienen inmediatamente a la memoria), mucho hay sin duda de Balzac en Frenhofer, que persigue la belleza con devoción y es capaz de hacerla rendirse poniendo

todo su vigor, potencia y sinceridad, aunque también esa ansia de poseerla lo lleve a la desesperación.

En *La piel de zapa* se encuentran muchas de las claves que Balzac nos dejó para entender no únicamente el arte de la novela, no sólo el arte de la literatura, sino sobre todo el arte de la vida. Así reflexiona Rafael, por ejemplo, con palabras que bien hubiesen podido estar en labios del Balzac más joven:

Era la víctima de una ambición excesiva, creía que estaba destinado a grandes cosas y me sentía en la nada... Encontraba entre la gente joven de mi edad una secta de fanfarrones con la cabeza erguida, diciendo naderías, sentándose sin temblar junto a las que me parecían las más imponentes de las mujeres, soltando impertinencias, mascando el extremo de sus bastones, haciendo melindres, prostituyendo en beneficio propio a las personas más encantadoras, comiendo y pretendiendo haber comido en todos los platos, adoptando aires de despreciar el placer, considerando a las más virtuosas, a las más mojigatas como presas fáciles de ser conquistadas con la menor palabra, con el menor gesto osado, con la primera mirada insolente... He sabido más tarde que las mujeres no quieren ser mendigadas. He visto a muchas, a las que adoraba de lejos, a las que atribuía un corazón capaz de cualquier prueba, un alma fácil de destrozar o una energía que no se asustaba ni ante los sacrificios ni ante las torturas, perteneciendo a idiotas a los que yo no hubiese aceptado ni como porteros.

La profundidad del arte auténtico y de la vida verdadera es insondable. Y son muchos los que pasan junto a la belleza sin advertirla siquiera, o bien sin comprenderla en caso de que la adviertan. Por eso, a propósito de *La Cartuja de Parma*, de Stendhal, que en su momento fue una novela casi desdeñada y que Balzac descubre para el público, el autor de *Ilusiones perdidas* la denomina "una obra que sólo puede ser apreciada por las almas y por los seres verdaderamente superiores". Las otras almas y los otros seres se conformarán con la fácil subliteratura de consumo y, si son académicos y pretenciosos con el intelectual y melindroso género aburrido.

Pero una cosa es buscar que las almas sensibles se eleven para alcanzar los niveles espirituales más altos del arte, y otra muy diferente es evitar toda posibilidad de comunión con el prójimo por culpa de las ciegas y obtusas ambiciones. André Maurois ha observado que Balzac estaba obsesionado con la idea de que una obra de arte

corre el riesgo de morir ahogada si el artista no consigue controlar la fuerza de sus pasiones: “Cuando el músico intenta imitar la música de los ángeles, deja de ser comprendido por los hombres. Balzac había conocido ya antes estos peligros y este fracaso con *Serafita*, sublime fracaso. Había intentado imaginarse, en *La obra maestra desconocida*, al pintor *demasiado grande*, Frenhofer, quien en su sed de absoluto destruyó su obra alejándose de la naturaleza”.

La primera versión de *La obra maestra desconocida* era mucho más breve que la que luego incluirá Balzac en *La comedia humana* y que es la que ha llegado a nuestros días como definitiva. Luego de publicar esa versión inicial, Balzac se percató de que lo que faltaba en sus páginas era una teoría de la creación artística, teoría que finalmente resolvió con las lecciones y las amonestaciones de Frenhofer a Porbus y Poussin. Hay que decir, sin embargo, que esta teoría no se queda únicamente en disertación pictórica, sino que va más allá en sus propósitos y alcances y se transforma en enseñanza de la vida, de la gran vitalidad que debe poseer todo verdadero artista, sea pintor, poeta, escultor, músico, etcétera, aunque al final aquello que se sale de control del artista (su pensamiento, su racionalización del acto creador) acabe precisamente por perderlo.

La verdad es que en *La obra maestra desconocida* el tema de la pintura es eso, un tema, un pretexto, un motivo para abordar el más fundamental de la existencia y sus relaciones con la creación artística; al igual que un tema es también el de la música, en *Massimilla Doni* y *Gambara*, para profundizar en el más decisivo arte de amar.

Contra lo que supone Maurois y contra lo que han dicho muchos estudiosos balzacianos, no es el exceso de pasión lo que mata a las obras de arte, sino el exceso de racionalización del fenómeno artístico; no la potencia de amar, sino la rotundidad y la obstinación; la falta de alegría y la insistencia y la concentración demasiado firme que ciegan el juicio, como dijera con preciso diagnóstico el inmortal Montaigne.

El abuso de la racionalización en el arte, lo empobrece, lo acota y con mucha frecuencia lo esteriliza. Ha que decirlo de una vez: lo que pierde a Frenhofer no es su vehemencia de amar y de crear, sino su obstinación de reflexionar sobre el hecho creador y sobre la perfección de su criatura a la que supone y quiere totalmente alejada de la realidad. Cuando ya la considera terminada (y viva) se empeña en encontrar al más excelso modelo humano con el cual confrontarla para probar que su obra no admite comparación. Debido a su ceguera intelectual, no encuentra ese modelo ni siquiera en la singular Gillette que, dicho con palabras del narrador, “era toda gracia, toda

belleza, hermosa como una primavera, adornada con todas las riquezas femeninas e iluminándolas con el fuego de su alma bella”, y su sonrisa doraba el miserable desván donde vivía con el neófito Pussin “y rivalizaba con el esplendor del cielo”.

Como diría Balzac, el más despiadado despotismo es el que lleva a cabo uno sobre sí mismo; así, la más grande tiranía de Frenhofer es la obstinación intelectual que ejerce sobre sí mismo creyendo no ya en la vida como motor de la obra artística, sino tan solo en la obra maestra: el arte por el arte mismo. Por eso, en su ciega obstinación y en su arrogancia creadora, Porbus es incapaz de apreciar realmente las prendas que Porbus le describe de Gillette: “El joven Poussin es amado por una mujer cuya incomparable belleza carece de imperfección alguna”.

En su biografía sobre Balzac, Torres Bodet afirma que “Frenhofer cree lo que aconseja. Quiere lo que cree. Sabe lo que quiere. Domina las técnicas más difíciles. Sin embargo, la hora de su triunfo es también la de su derrota. Porque, según él mismo lo explica a Porbus en una de las conversaciones que con él tiene, ‘la misión del arte no es copiar a la naturaleza, sino expresarla’. Y porque, según él mismo lo grita en un instante de duda (el único del relato), ‘la excesiva ignorancia y la ciencia excesiva concluyen en negación’”.

En efecto, ahí reside el fracaso de Frenhofer: no en la ignorancia absoluta sino en la búsqueda de lo absoluto racional. Tal como observa Torres Bodet, uno de los méritos del genio balzaciano es su voluntad de vencer a la vida con la vida misma. “O, si debo decirlo en otra forma –añade–, su deseo de superar a la realidad inmediata con el vigor de la realidad mediata, la que es el fruto de una asimilación inefable y que nadie logra sin la acción de la fantasía.”

La moraleja de la fábula balzaciana que encierra *La obra maestra desconocida* puede sintetizarse en pocas palabras: cuando se olvida la realidad en el arte, éste finca su propia ruina, por muy altas que sean las ambiciones. Ciertamente, como lo reconoce el propio Frenhofer, la excesiva ignorancia o la ciencia excesiva conducen a la negación, que es algo parecido a lo que afirma Montaigne respecto de la poesía: “Es más fácil hacerla que conocerla. En un nivel bajo, puede juzgársela a partir de los preceptos y la habilidad. Pero la buena, la suprema, la divina, está por encima de las reglas y la razón. Quien contemple su belleza con mirada firme y serena no la ve, como no se ve el resplandor de un rayo”.

Lo que ciega a Frenhofer es más su necia aplicación de perseguir la absoluta y perfecta belleza que su raptó apasionado, realmente sincero, auténtico, de transfigurar el arte en vida. El afán vi-

cioso de perfección conduce también a la esterilidad. Por ello, es del todo acertado el diagnóstico de Torres Bodet sobre la locura artística de Frenhofer: “Por haber llevado tales ideas hasta el límite de lo absurdo, destruyó en una noche de orgullo (o de lucidez) el cuadro que había estudiado, corregido, pulido y ‘perfeccionado’ durante años”.

Así como Frenhofer se niega en un principio a mostrar a sus colegas a su *Belle Noiseuse*, de ese mismo modo se atormenta Poussin cuando le suplica a Gillette que se muestre desnuda ante el viejo pintor a cambio de poder mirar la gran obra que Frenhofer ha anunciado tanto. Sufre al pensar que otro mirará desnuda a su amante, pero acepta ese sufrimiento con tal de acceder a los secretos de un misterio. Pese a que ya lo decidió así, sigue atormentándose. Por ello, a manera de consuelo, Porbus le anima del siguiente modo: “Los frutos del amor son efímeros; los del arte son inmortales”.

En sus atormentadas dudas, Poussin se siente un infame pidiendo a su amada Gillette que se muestre ante otro como sólo se ha mostrado ante él, así se trate de un viejo pintor. Gillette, por su parte, siente y sabe que aunque esa es la prueba mayor que puede darle a Poussin de que verdaderamente le ama, en esos mismos momentos ya ha comenzado a dejar de amarlo y ha empezado a despreciarlo.

Poussin es un hombre bueno pero también es ambicioso y quiere saber el secreto del arte que le puede transmitir Frenhofer (como a éste se lo transmitió, en su momento, Mabuse). Su bondad y su enamoramiento hacen que se arrepienta una y otra vez de solicitar ese sacrificio a su amada, aunque alternativamente también se arrepienta de sus pudores, prejuicios y remilgos, puesto que si renuncia a ellos conseguirá la posesión mayor que es el secreto del arte, el fuego prometeico.

En sus momentos de mayor arrepentimiento le dirá a Gillette: “Prefiero ser amado a ser famoso. Para mí eres más bella que la fortuna y los honores. Anda, tira mis pinceles, quema estos bocetos. Me he equivocado. Mi vocación es amarte. No soy pintor, soy enamorado. ¡Mueran el arte y todos sus secretos!”

El dilema de Gillette está en vivir amada apasionadamente y luego ser olvidada o vivir para siempre, aunque sea como un recuerdo, en la obra de arte. Y accede al sacrificio, aunque sepa que Poussin ha comenzado a amarla menos, es decir a amar más el arte que la vida.

Francisco Calvo Serraller ha dicho que lo que Balzac revela en *La obra maestra desconocida*, es, entre otras cosas, “el peligro que encierra cualquier delirio creador improductivo”, pues no obstante

que Frenhofer no ha cesado un momento de trabajar y cree estar mostrando, finalmente, una obra maestra, lo que ha quedado de su ejecución es un exceso de trabajo, “una obra tan excesivamente trabajada que ya resulta indescifrable”. La vida, en cambio, y su ímpetu, están signados por la imperfección, por la divina imperfección que crea la obra maestra en un arrebató, en un trance de inspiración genial y no en un ejercicio erudito del conocimiento aplicado.

El viejo pintor puede, con unas cuantas pinceladas magistrales, y sobre todo con la última y decisiva (que es la marca del genio), dotar de vida a la *María Egipciaca* de Porbus, pero lo que ha hecho con su propia obra, de tanto reflexionar sobre ella, de tanto “perfeccionarla”, es recargarla, sepultarla bajo capas de pintura, hasta llevarla al extremo de lo indescifrable, de lo críptico: un engaño a sus propios sentidos, una pura fantasía interior sin capacidad de comunicarse, un espejismo, en fin, del cual la realidad se ha retirado por completo:

- Pues bien, ¡aquí está...! ¡Ah, ah! ¡no os esperabais tanta perfección! Estáis ante una mujer y buscáis un cuadro. Hay tanta profundidad en este lienzo, su atmósfera es tan real, que no llegáis a distinguirlo del aire que nos rodea. ¿Dónde está el arte? ¡Perdido, desaparecido! Una joven... ¡Creo que ha respirado...! ¿Veis este seno? ¡Ah! ¿quién no querría adorarla de rodillas? Sus carnes palpitan. Está a punto de levantarse...

Pero no es el arte lo que ha desaparecido, sino todo lo contrario: lo que ya no está es el palpito de la vida, sepultado por la excesiva reflexión sobre el arte; el arte por el arte mismo sin capacidad ninguna de comunión.

El arte de Balzac, en cambio, siempre está lejos de ser el arte de Frenhofer porque él comprende la existencia con todas sus infinitas contradicciones y entrega a los lectores las imágenes de un universo rico en matices como la vida misma. El arte de Balzac está hecho de energía, de vitalidad, de pasión, de sinceridad, de inspiración y, por supuesto, de genialidad que es lo más alejado de la razón abstracta. Para comprender el arte balzaciano nada mejor que la propia definición que hizo de sí mismo en la célebre carta de 1826 que dirigió a la duquesa de Abrantes:

Puedo aseguraros, señora, que, si tengo alguna cualidad, creo que es la que con más frecuencia veréis que se me niega: la que todos los que creen conocerme me discuten: la energía... Os diré

que no podéis concluir nada de mí ni contra mí; que tengo el carácter más singular que conozco. Me estudio a mí mismo como podría hacerlo con otros. Encierro en mis cinco pies y dos pulgadas todas las incoherencias, todos los contrastes posibles; y quienes puedan creermelo vano, pródigo, obstinado, ligero, sin perseverancia en las ideas, fatuo, negligente, perezoso, falto de atención, sin reflexión, sin ninguna constancia, hablador, carente de tacto, malcriado, descortés, caprichoso, de humor desigual, tendrán tanta razón como los que pudieran decir que soy ahorrativo, modesto, valeroso, tenaz, enérgico, trabajador, constante, taciturno, agudo, cortés y siempre alegre. El que diga que soy cobarde no estará más equivocado que aquel que afirme que soy extremadamente valiente, en fin, sabio e ignorante, lleno de talento o inepto; nada me asombra ya de mí mismo.

Otro de los elementos que destruye a Frenhofer y a su arte es la vanidad. “La mayor parte de los libros malos –ha escrito Stephen Vizinczey– lo son porque sus autores están ocupados en tratar de justificarse a sí mismos. Si un autor vanidoso es alcohólico, el personaje de su libro descrito con mayor simpatía será un alcohólico”. Balzac lo diría del siguiente modo: “Cuando un artista tiene la desgracia de estar lleno de la pasión que quiere expresar, no sabrá describirla, ya que es la misma cosa en lugar de ser su imagen”.

El viejo pintor Frenhofer lo llegó a saber y a enunciar pero no supo ponerlo en práctica a la hora suprema y con su propia creación: “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla...! ¡De otro modo, un escultor se ahorraría todas sus fatigas sólo con moldear una mujer...! Pero intenta moldear la mano de tu amante y colocarla ante ti: te encontrarás ante un horrible cadáver sin ningún parecido”.

En su obnubilación, el contradictorio Frenhofer (que la misma noche que muere quema sus cuadros) cree, al final de su vida, que su pintura puede sustituir a la palpitante realidad. Llegó a saber el secreto del arte, pero lo olvidó a causa de la vanidad. A diferencia de él, Balzac crea su obra para mostrarnos más intensamente la cotidiana realidad que vivimos y en la que a veces no advertimos, por omisión, por vanidad o por soberbia que “las grandes pasiones son tan raras como las obras maestras”.