

Fernando Delmar Romero

delmar.circa@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado
de Morelos, México

**Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y
Literatura Comparada**

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ISSN-e: 2954-4076

Periodicidad: Semestral

núm. 4, 2021

evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 28 Octubre 2020

Aprobación: 19 Febrero 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894604006/>

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2021.4.1415>

Resumen: *La obra maestra desconocida* de Balzac se ha convertido en una obra que anticipa la fragmentación y la disolución de la forma en el arte moderno. Desde una perspectiva comparada entre la literatura y el arte, se analizan algunos conceptos relacionados con la estética de lo inacabado, lo efímero, lo subjetivo y la percepción de la muerte del ideal de la belleza del arte clásico como características de un arte que en la obra de Balzac se esboza a partir de la literatura. Estos conceptos son revisados a partir de los escritos sobre el arte de Baudelaire y de Delacroix donde existen coincidencias en la nueva perspectiva de la obra pictórica alejada de los cánones de la teoría clásica. Se retoma el concepto de la disolución de la forma de Hegel para señalar algunos aspectos que se alcanzan a ver en la obra descrita de Balzac. Las relaciones entre literatura y pintura son dispares e imposibles, lo que plantea los límites de la representación. Balzac presenta una obra llena de significados, lo que ha permitido un sinfín de interpretaciones. Más allá de intentar encontrar una definición se considera el carácter inmaterial e inacabado de la obra pictórica descrita, ya que Balzac propone, en realidad, una poética de la reflexión sobre los alcances de la pintura y de la literatura.

Palabras clave: arte, literatura, abstracción, subjetividad, fragmentación, disolución de la forma.

Abstract: Balzac’s *The Unknown Masterpiece* has become a work that anticipates the fragmentation and dissolution of form in modern art. From a comparative perspective, some concepts related to the aesthetics of the unfinished, the ephemeral, the subjective, and the perception of the death of classical art’s ideal of beauty are analyzed as characteristics of an art that in Balzac’s work is outlined from literature. These concepts are revisited from the writings on art by Baudelaire and Delacroix, where there are coincidences in the new perspective of the pictorial apart from the cannons of classical theory. Hegel’s concept of the dissolution of form is retaken to point out some aspects that can be seen in the described work of Balzac. The relationships between literature and painting are disparate and impossible, which raises the limits of representation. Balzac presents a work full of meanings, which has allowed endless interpretations. Beyond trying to find a definition, the immaterial and unfinished characters of the pictorial work described are considered. Balzac allows us to review the relationship between criticism and fiction in a novel in which reflection occupies a prominent place. He proposes, instead, a poetics of reflection on the range of painting and literature.

Keywords: literature, painting, abstraction, subjectivity, fragmentation, dissolution of form.

La obra maestra desconocida (1831) de Balzac es una novela en la que se cuestiona el alcance de la pintura. La trama cuenta la historia del pintor Frenhofer frente a su última creación, “Belle Noiseuse”, y las desventuras que padece este genio para terminar su obra maestra. Al final, como se sabe, Poussin y Probus, los dos discípulos del maestro, que esperan encontrarse ante una obra maestra, descubren que el esperado cuadro es una mera mezcla indecisa e indefinida de colores, líneas y contornos que no representan nada. Perplejos, reconocen no ver nada, nada de todo lo que había comentado Frenhofer. Sin embargo, entre ese amasijo de líneas y colores notan en un extremo de la tela la punta de un pie descalzo que sale de ese “caos de colores, de tonos, de matices indecisos, una especie de bruma sin forma. Un pie delicioso, ¡un pie vivo! Los personajes se quedan petrificados de admiración ante ese fragmento salvado de una insensible, de una lenta y progresiva distracción” (Balzac, 2014: 68). Balzac (2014) describe que el pie aparecía ahí “como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada” (68).

La novela se ocupa principalmente de las reflexiones de Frenhofer sobre el arte de la pintura que al final resultan incomprensibles. La obra final no es un despropósito. Marca la disyuntiva de pintar lo que se puede de un modo en el que se evita todo aquello que se había creído que percibimos. El texto hace que nos preguntemos qué tanto se puede representar, y la imagen que tenemos es el resultado de un gran esfuerzo por lograr definir el alcance de lo que se puede imaginar o pintar, como si estas prácticas fueran irreconciliables.

Frenhofer se refiere a una capacidad y aptitud para descubrir la intensidad de la imagen en una composición visible que describa el carácter inaprensible del acto de ver. El gran cambio es la actitud del artista. Frenhofer no es ningún pintor de la época de Balzac; no es Delacroix ni Ingres, tampoco Poussin ni Porbus. Tal vez sea la visión fuertemente romantizada del arte, y especialmente de la pintura que ostenta Frenhofer, lo que lo hace parecer más real que cualquiera de los dos artistas históricos. Reconocemos en este personaje esta actitud cínica y el afán de deconstrucción como los componentes más fuertes de nuestro concepto del arte y con toda seguridad de nuestro concepto de la pintura, por lo cual Arthur Danto (2006: 232) asegura que Frenhofer se ha convertido en un mito. Pero lo que distingue la obra de Frenhofer no es el resultado sino la elaboración de ideas. La pintura piensa, como Didi-Hubberman (2007: 9) ha expresado para esta obra concreta.

La belleza del cuadro es aparente y fallida, y Frenhofer no cae en el error de creer que la pintura es una mera copia de lo que vemos. Frenhofer se aleja de la vieja premisa de mimesis como imitación y ofrece, por el contrario, una representación de la propia capacidad creadora de la naturaleza. El artista plasma en su obra el impulso de su propia fuerza creadora, compitiendo con la naturaleza y apoyándose en su propia subjetividad para poder capturar los modelos de espiritualidad e interioridad de las cosas.

Balzac publica, en 1830, un artículo sobre el tema en la revista *La Silhouette*. En este escrito defiende sin ambages la doctrina del “arte por el arte”. En uno de los párrafos más exaltados se puede leer lo siguiente: “Es el pensamiento, en cierto modo, algo que va contra la Naturaleza. En las primeras épocas del mundo fue el hombre todo exterior. Ahora bien: son las Artes el abuso del pensamiento” (Balzac, 2006: 17). Éste ha provocado un distanciamiento entre el artista y el público. Más adelante, Balzac (2006) en un intento por describir esta relación incomprensible, declara:

El artista, cuya misión consiste en captar las relaciones más remotas, produciendo efectos prodigiosos mediante la aproximación de las cosas vulgares, tiene, por fuerza, que dar muchas veces la impresión de que desvaría. Allí donde el público ve rojo, él ve azul. Goza de tal intimidad con las causas secretas, que se congratula por una desgracia y reniega de una belleza; elogia un defecto y defiende un crimen; muestra los síntomas todos de locura, porque los medios que emplea parecen siempre tan lejos del fin como cerca de él están. (17)

Para Balzac (2006) la idea central en este escrito es que el arte tiene algo de sobrenatural, por lo que “la obra más bella jamás podrá ser comprendida” (17). Su misma simplicidad repele porque es necesario que el admirador tenga la clave del enigma. En cambio, el artista no debería prescindir jamás de cultivar el arte por el arte mismo; no se le deberían pedir otros placeres que los que otorga, otros tesoros que los que vierte en el silencio y la soledad.

El estado de aislamiento de Frenhofer obedece a la ruptura entre el lenguaje del arte y la imposibilidad de comunicar y compartir una experiencia incomprensible. Según Probus y Poussin, Frenhofer “es un hombre apasionado por nuestro arte, que ve más alto y más lejos que los demás pintores. Ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero, a fuerza de búsquedas, ha llegado a dudar del objeto mismo de su búsqueda” (Balzac, 2014: 87). Tal vez por ello, Frenhofer se nos aparece totalmente desconcertado y nostálgico; el arte ha llegado al fin de lo que se había considerado como una obra maestra hasta entonces y ha quedado sólo la gloria del pasado. Para Frenhofer la obra maestra se vuelve un ideal que el arte intenta alcanzar.

Probus y Poussin, en cambio, ven sólo una serie de líneas y manchas que hacen desaparecer cualquier sentido de lo real para convertirse en una inútil fantasía interior. ¿No es acaso el privilegio de experiencia de la Belleza un desvarío de Frenhofer que se ha perdido en los intrincados laberintos de la creación? La obra es indescifrable. En medio de este torbellino de líneas y colores, el pie queda como el vestigio de algo que pueda estar ahí, el cuerpo de la Belle Noiseuse o cualquier otra cosa que la pintura en ese extremo podía representar. En ese sentido, la obra de Frenhofer es un despropósito: marca lo posible para la literatura y lo inoportuno para la pintura.

Al final encontramos que en la obra la inspiración excede a la composición, la intuición a la armonía, la experiencia del color a la geometría y lo inacabado a la definición de la línea. Esta obra imaginaria podría insinuar la pintura que Monet hará después donde la perspectiva basada en la geometría es desplazada por una perspectiva psicológica aplicada a la percepción del color. La sensación de inmediatez y de lo fragmentario en la serie de los nenúfares son el motivo de la pintura. Podríamos pensar en otros pintores: Pollock, De Kooning o Bacon, como se ha dicho (Ashton, 2001: 37), pero ningún pintor, ni antes ni después de Balzac, podría ser Frenhofer. Sin embargo, no podemos dejar de pensar en Delacroix y más concretamente en su obra *La muerte de Sardanápalo*, pintada en el mismo año de la edición de la novela, pues en ella encontramos esta visión excéntrica y la confusión deliberada de los elementos en una composición basada en el contraste y la simultaneidad.

Baudelaire, treinta años después, en varios de sus escritos sobre arte delinea las bases del arte moderno desde su inicio y su escisión. En su crítica a la Exposición Universal de 1855 describe lo que ha sido y lo que será la pintura, y toma como ejemplos a Ingres y Delacroix para debatir la transición entre el clasicismo y lo moderno (Baudelaire, 2018: 167). Por una parte, Ingres recrea el ideal de belleza en el que el cuerpo se concibe como naturaleza y un estilo que parece repetir el modelo clásico. También anhela alcanzar la perfección de las grandes obras maestras clásicas, pero sus obras son meras réplicas de las esculturas romanas. Baudelaire (2014) advierte: “la fría exactitud no es el arte” (87). Mientras Ingres, como otros artistas empeñados en representar las figuras en una acabada perfección, muestra cómo la obra se convierte en un mero juego de “marquetería” en la que desaparece la capacidad de imaginación, Delacroix anuncia una nueva estética. Frente al dibujo de Ingres, los colores de Delacroix estallan en un nuevo espíritu. Frente a la aspiración de que la obra maestra sea, en su punto más elevado, la representación de la Belleza, Baudelaire reclama, en cambio, la idea de la gran obra subjetiva e inconclusa. La mimesis queda relegada por esta estética basada en lo fragmentario, en lo efímero y en lo subjetivo que caracterizan al arte moderno.

A pesar de que Frenhofer haya estudiado durante más de siete años los efectos del acoplamiento de la luz en los objetos, al final, ni Probus ni Poussin logran ver nada. Las observaciones de Frenhofer de repente pueden sorprender. Para él, la pintura consiste en los efectos que generalmente no se representan y la gran conquista parecerían ser esos elementos inmateriales, imperceptibles pero que la pintura debe aprehender:

“capturar la verdad de la luz y combinarla con la resplandeciente blancura de los reflejos” y, en un esfuerzo contrario, lograr “suavizar la rugosidad y la textura de la propia pintura eliminando del todo los rastros de mi pulso” (Balzac, 2014: 37). Todo esto podía enseñarse y aprenderse.

La obra ya no va a procurar ni la perfección ni el principio de mimesis que se había impuesto como modelo. A partir de entonces, será imperfecta, inacabada y abierta. La obra de Delacroix representa la melancolía secreta, la ensoñación de lo efímero y, sobre todo, el descubrimiento de la experiencia de ese espacio interior que se da sólo a través del arte. La obra siempre estará inacabada porque es imposible. Para Baudelaire, la obra maestra expresa esa experiencia en lo fragmentario.¹ Cada forma corresponde a otra. Cada palabra se desplaza y forma parte de un sistema de correspondencias que el arte explora y amplía a través de una continua reflexión sobre su propia naturaleza, de lo que puede llegar a ser a través del recorrido de lo desconocido. Frenhofer se rebela con lo que ha hecho hasta entonces y lo que el arte ha pretendido alcanzar. Su rebeldía le exige no conformarse y buscar formas, temas y sensaciones inexploradas por el arte.

Para Baudelaire, el arte es una abstracción, por lo que el artista ha de sacrificar el detalle por el conjunto. Es la improvisación la que reemplaza la necesidad de un perfecto acabado por su realización. La abstracción es el resultado de la espontaneidad y el impulso; la perfección es un obstáculo para llegar a la pureza de la forma. No es cuestión de construir sino de descubrir la forma a través de la improvisación, tal como señala Delacroix (2011): “La ejecución del pintor sólo será bella a condición de que se haya permitido abandonarse un poco, hallar haciendo” (37). Lo que mueve a Frenhofer, lo que lo inspira, al igual que a Delacroix, no es una nueva idea, sino la obsesión con una que no fue trabajada lo suficiente. Pero también, tanto para Baudelaire, como para Frenhofer, el arte es una abstracción, cuyo modelo se presenta en una visión sublime: “Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo sobre otros espíritus” (Baudelaire, 2018: 246).

Para esta nueva poética, la obra ha de quedar abierta, esbozada, y quien la ha de completar es el espectador, conmoviéndose con las ensoñaciones que emanan del espacio pictórico creado por la poderosa imaginación del pintor. Se requiere poca medida, conflicto, “los detalles atroces provocados a menudo por el exceso” (Baudelaire, 2018: 32). De ahí la elección del color, la búsqueda de la veracidad natural y de sus resonancias espirituales. Así como Delacroix reconoce en el color la unidad perdida entre naturaleza y espíritu, Frenhofer exclama: “Rigurosamente el dibujo no existe, la línea es el medio por el cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos, pero no hay líneas en la naturaleza todo está lleno y solo la apariencia de la luz da apariencia a los cuerpos” (Balzac, 2014: 69). La imaginación percibe las cosas no como algo definido y acabado en donde el espectador no tiene nada que agregar. El espíritu moderno resalta el contorno borroso que despierta la imaginación y la creación. Es la naturaleza de la imagen como esbozo que reemplaza el orden y el estilo. Baudelaire ve esta diferencia entre el dibujo (lo definido) y el color (lo indefinido) que “posee la capacidad de aumentar el efecto del cuadro a través de la imaginación” (Delacroix, 2011: 97).

El arte también es una abstracción porque la obra está ligada a esta experiencia creadora que es igual de indefinida y fragmentaria. La abstracción del arte no es sólo la desaparición del objeto. La disolución de la forma es el resultado del fallido intento por alcanzar al arte puro y su único propósito es descubrir esta inencontrable belleza. La ruptura de la forma se produce en el encuentro entre la mirada y la pintura, en la medida que ésta se intensifica y se desvanece en una especie de ensoñación. Es este efecto de abstracción que se percibe en una simulación del infinito. Sin embargo, la ilusión provoca también la ensoñación que deja la obra inacabada en tanto que es imposible definir lo que es irrepresentable. La pintura de Frenhofer es el resultado del aparente fracaso de no llegar a alcanzar el ideal de belleza. Ni siendo el gran maestro que es puede, y “sólo soñará con la infinitud de una sublimidad que late en la idea y sólo es posible revelar o intuir a través de la materia informe” (Marchán Fiz, 2010:48).

Estamos frente a una psicología de la forma donde la pureza sustituye a la perfección. Para Delacroix, como para Frenhofer, la obra representa la belleza basada en la expresión a través de una experiencia subjetiva y libre. El arte se convierte en un aprendizaje al “reproducir el pensamiento íntimo del artista” (Baudelaire,

2018: 32) y aspira a representar la subjetividad y la multiplicidad en la experiencia estética. Estamos en el orden de lo imaginario.

Para Delacroix la belleza tiene una naturaleza inmaterial que podemos percibir cuando nos fijamos en las cosas que nos rodean. Sea un paisaje o un interior, descubrimos que entre los objetos que aparecen ante nosotros existe una especie de “unión, producto de la atmósfera que los envuelve y que hace que los objetos participen en una especie de armonía general, una fascinación de la cual la pintura no puede prescindir” (Delacroix, 2011: 8). Podemos suponer que Frenhofer tiene en mente estas ideas cuando se propone construir una teoría del arte donde se interpreta la pintura por su capacidad de representar lo inmaterial. Mientras Poussin y Probus no reconocen nada, Frenhofer, como Delacroix, es capaz de describir y descubrir este espacio indefinido en el que la figura está en contacto con formas que la amplían. Exaltado, pide que observen el modo en que el árbol surge “del aire”. “El aire es tan real que ya no puedes distinguirlo del aire que te rodea”, se ufana. “No hay aire entre ese brazo y el fondo” (Balzac, 2014: 67).

En *La pintura encarnada*, un estudio dedicado a esta breve novela de Balzac, Didi-Huberman (2007) escribe: “Lo pintura piensa. ¿Cómo? Esa es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento” (9). La pintura piensa: he ahí un problema, en tanto se planta “a contrapelo” de la tradición en la que el pensamiento se asocia sólo a la palabra. El relato de Balzac también sugiere que sólo a través del arte y la poesía es posible el conocimiento, un anhelo tan acariciado por los artistas románticos en el que la obra es producto de una variedad de ideas, descubrimientos y, sobre todo, es el principio de una nueva manera de ver y de un modelo de cómo percibimos.

Balzac describió el alcance de la pintura, como el de la literatura, en el afán de establecer una correspondencia con cómo prevemos la realidad a través de la narración. Para Didi-Huberman, Frenhofer especula sobre la pintura como algo que se aprende después de un largo camino. Cada pincelada se da para evitar la incertidumbre de la forma. Como la palabra, la forma toma el lugar de la cosa, la sustituye. Eso significa que “la pintura contiene los medios de su propia destrucción” (Didi-Huberman, 2007: 157), que aquello que construye la pintura constituye también el mayor peligro para cualquier representación de la pintura. Para este crítico francés, la obra maestra desconocida provoca fascinación como un acto último del sujeto en su mirada, y recuerda al advenimiento de lo que Maurice Blanchot (1992) llama lo impersonal, lo neutro; la fascinación “en la que la ceguera es todavía visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver” (28). En otras palabras, se trata de una “mirada muerta”, como la define Blanchot; más aún, es la propensión extrema de un sujeto, de un deseo en su mirada. Es, por lo tanto, un desgarramiento que Didi-Huberman (2007:157) lleva más allá al relacionar la disolución de la forma con la representación del cuerpo descarnado. Pero la obra es algo más. La estética reconoce lo encarnado como el ideal. En la obra de Frenhofer el cuerpo de Catherine ha desaparecido. Para Didi-Huberman la disolución de la forma representa la imposibilidad de la imagen y, según una vieja noción en el pensamiento griego, la obra maestra conjuga lo invisible y la muerte (ambos se denominan *aides*), conjunción entre el elemento plástico (la obra esculpida) y el duelo que representa: “tránsito a las profundidades invisibles” (Didi-Huberman, 2007: 144).

Estamos frente a un problema de percepción, irresoluble, pero que cuestiona además la naturaleza de la imagen. Para ilustrar la teoría de la imagen (mimesis) Plinio el Viejo (79 d. C.) evoca una antigua leyenda griega del siglo V muchas veces citada para discutir la naturaleza de la mimesis en el arte. Plinio relata el famoso encuentro entre Zeuxis y Parrhasius, dos célebres pintores rivales de Éfeso, que se enfrentan para decidir quién es el mejor pintor. Ambos traen consigo una obra para mostrar sus habilidades y talento. Zeuxis muestra su célebre pintura en la que ha plasmado el retrato de unas uvas tan diestramente ejecutadas, tan exquisitas y tentadoras, que los pájaros engañados bajan e intentan picotearlas. Zeuxis cree que su talento está más que demostrado. Zeuxis le pide entonces a Parrasio que corra la cortina que cubre su pintura para compararla a la suya. Está seguro que su rival no podrá pintar algo tan perfecto, pero para su asombro y sorpresa, Parrasio revela que la cortina en sí es la pintura. Zeuxis cae en el engaño y se ve obligado a conceder la victoria a su oponente. La leyenda recuerda que Zeuxis había dicho: “Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha

engañado a mí” (Plinio el Viejo, 79: s. p.). En otras palabras, Zeuxis reconoció la maestría de Parrasio, ya que mientras que su obra había conseguido engañar los ojos de los pájaros, la obra de Parrasio había engañado los ojos de un artista.

Pareciera entonces que la noción de mimesis fue la que convirtió la obra maestra de Frenhofer en un engaño. Sin embargo, lo que Frenhofer se ha esmerado en representar es la disolución de la forma. A diferencia del arte abstracto, la disolución de la forma en la gran obra maestra de Frenhofer o de Parrasio no desaparece sino que queda oculta. Lo oculto y lo indefinido representan el anhelo de la experiencia mimética de aquello que logramos percibir más allá de la imagen. No hay mimesis de apariencia. El arte, según Frenhofer, es un mero sustituto visual, un doble, pero no una copia.

En medio de este conflicto entre la claridad y la apariencia sucede la escisión entre el sujeto y el objeto, lo que supone la pérdida del protagonismo del artista. Frenhofer aparece como un sujeto abandonado en la inmensidad y este extravío lo obliga a la búsqueda de una relación interior que le permita reconciliarse con la inmensidad. En la búsqueda de lo absoluto, Frenhofer, como Louis Lambert, Seraphita o Balthazar Claës, entre otros personajes de las novelas filosóficas de Balzac, hace uso de las facultades de la fantasía y la imaginación para descubrir este mundo desconocido a través de prácticas y estrategias de creación con el fin de revelar esta nueva realidad. El artista se convierte en un médium, en un “iluminado”, en alguien que tiene los privilegios no naturales de percibir y descubrir lo que los demás no son capaces de ver. Se establece una práctica y una mística en el ejercicio de las capacidades no conscientes que Baudelaire llama “ensoñación”.

¿La obra maestra desconocida anuncia la muerte de la pintura? Frenhofer se paraliza y deja de pintar hasta darse cuenta de que lo que ha intentado es inútil. “Tarde o temprano se dará cuenta de que no hay nada en la tela”, dirán Probus y Poussin al estar, por fin, frente a la obra maestra esperada. Didi-Hubermann (2007: 141) tiene razón al dudar si Frenhofer sabía, o no hubiera querido saber que lo que llevaba a cabo en su obra maestra, desde hacía tantos años, no era más que un largo e intenso trabajo de duelo. Para el crítico francés la obra maestra de Frenhofer representa el límite o fin de la pintura, el simulacro del cuerpo, o como lo llama, “la pintura encarnada”, esto es en todos los sentidos que tiene la palabra, ya sea como la habilidad de dar color carne a las figuras en la pintura, como la representación de alguna idea, o la capacidad que algo inmaterial tiene para tomar forma corporal.

La nada que descubrimos en la pintura es a través del lenguaje. Balzac sabe que la pintura de Frenhofer está hecha de palabras: es literatura, su propio límite. La tensión se da entre la palabra y la imagen. El lugar de aquello que la pintura no alcanza a representar será ocupado por el lenguaje. Y de ahí la incomprensión de Frenhofer. Pero ¿la obra maestra es literariamente posible? En un primer intento Frenhofer se refiere a la “Belle noiseuse” como una serie de recursos que amplían la mera representación. Lo que se describe no se percibe. La imagen se insinúa en aspectos que permiten la percepción pero escapan al ojo, o si se quiere, la narración sustituye los alcances de la descripción. Estamos ante una imagen hecha de conceptos y de otras imágenes sugeridas. No se puede describir lo que no se puede representar.

La ilusión nos da la sensación de que algo que no existe es real. Danto (2006: 236) señala que Frenhofer deseaba convertir la pintura en magia, pero no es así. El personaje, en cambio, llevado por un engañoso afán de perfección, ha hecho que la pintura desaparezca bajo las capas superpuestas que fueron cubriendo la imagen deseada. La disolución de la imagen es un tipo de saturación que rebasa la capacidad de percepción. La velocidad y la simultaneidad se acumulan en una práctica desconocida. Podemos llegar a creer que la obra maestra de Frenhofer está hecha de imágenes superpuestas como sospechan Probus y Poussin.

Sin embargo, la saturación de Frenhofer no oculta nada. La ruptura se da en la medida que el personaje, al final del relato, se da cuenta de que la obra aún no está terminada. La duda que se precipita en la tercera parte de la novela es consecuencia de la imposibilidad de no saber qué es lo que en realidad ha estado buscando. Como el mismo Frenhofer declara, por tanto investigar “ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones” (Balzac, 2014: 68). Es cuando la obra adquiere su verdadera dimensión literaria. La descripción de la obra maestra es incomprensible. No se ve nada. Debemos imaginar el lienzo con “colores

confusamente mezclados dentro de una multitud de líneas extrañas que forman un muro de pintura” (Balzac, 2014: 68). Sin embargo, como hemos dicho, al acercarse, en medio de esta confusión, Porbus y Poussin advirtieron en una esquina de la tela la punta de un pie desnudo que sobresalía de aquel caos de colores, de tonos, de matices indecisos, “especie de niebla informe”. Un pie que había “escapado a una increíble, a una lenta y progresiva destrucción, como si fuera el torso de alguna Venus en mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada.” (Balzac, 2014: 68) “Podemos suponer que hay una mujer abajo”, dice Porbus, pero no es suficiente. La obra no está acabada, y simplemente señala lo que podría haber sido. La saturación es contraria a la definición. Algo de lo que no se puede ver ni hablar y que rebasa los límites de la palabra y de la imagen. Mientras la novela desarrolla una práctica muy clara de lo que es posible percibir a través de la pintura en la novela, la narración está condenada a desdecir aquello que se tiene como cierto.

La propuesta de Frenhofer no es la representación de lo visible sino representar la capacidad creadora de la propia naturaleza apoyándose en su propia subjetividad y en el intento de capturar el interior de las cosas, sus causas y efectos. Más que de un estilo estamos frente a una psicología de la imagen. Un mecanismo que describe la relación entre lo percibido y la capacidad de reproducción y en donde se establecen relaciones equivalentes y sutiles en la forma de ver, imaginar e interpretar. La correspondencia entre la causa y el efecto se proyecta en un espacio de representación indivisible que la pintura logra definir. Frenhofer le exige a Porbus un cambio de actitud. Darse cuenta que lo aparente en realidad es parte de las cosas; la imagen debe superar esa condición de que el objeto forma parte de la imagen pero no lo es todo.

Frenhofer es víctima de su “desdichada indecisión”. De todas las formas que fueron posibles se ha quedado con solo una. Podríamos suponer, como lo hizo Porbus, que la gran obra maestra se encontraba bajo las diversas superposiciones de colores que el viejo pintor había sucesivamente aplicado con el fin de encontrar la figura perfecta. Pero no es así. Estamos frente a un problema de definición. Lo que Porbus y Poussin esperaban ver, Frenhofer les aclara: “Estáis ante una mujer y buscas un cuadro” (Balzac, 2014: 68). Les reclama que no han sido capaces de reconocer el resultado de un gran esfuerzo que le llevó siete años en concluir. Es el sinsentido que Didi-Huberman (2007) reconoce en la supuesta desaparición del cuerpo en el lienzo de Frenhofer de manera que “el sujeto sólo se manifiesta en la esfera del sentido de la forma fallida, de la intrusión violenta” (59). En vez del cuerpo es la nada. Frenhofer les advierte: “Hay tanta profundidad en esta tela, el aire es tan real, que no podés distinguirlo del aire que nos rodea”. Y después concluye: “¿Acaso no he conseguido el color, la intensidad de la línea que parece terminar el cuerpo? ¿No es acaso el mismo fenómeno que nos ofrecen los objetos que están en la atmósfera como los peces en el agua?” (Balzac, 2014: 67). La saturación o la superposición no se refiere al supuesto cuerpo encarnado sino a la pintura. A la luz, la sombra y al vacío que queda entre el brazo y el fondo. En una representación sin líneas, sin dibujo. A pesar de que para Frenhofer la línea es el medio por el cual podemos descubrir el efecto de la luz sobre los objetos, asegura que la naturaleza carece de líneas ya que “en la naturaleza está todo lleno”.

Hay que advertir que el concepto sobre la disolución de la forma nos remite a uno de los conceptos centrales en la estética de Hegel. Lo que conocemos como arte es el resultado, según Hegel, de la ruptura entre la experiencia interior que busca la permanencia y la realidad sensible que se caracterizan por su contingencia y movilidad. La obra siempre estará en medio de la experiencia interior y la realidad sensible, entre lo que se percibe y la manera en que se representa en un juego que a veces se resuelve de un lado o del otro, lo que provoca, para Hegel, la pérdida de la “sustancialidad” ya que rompe los lazos “con lo que en y para sí universal” para “vivir en la beatitud del goce de sí mismo” (Astobiza Picaza, 1999: 70). Lo que se percibe es sólo la apariencia que no permite configurar un contenido cualquiera, lo que hace todo imposible que la obra signifique sólo lo accidental o insustancial.

La disolución de la forma se proyecta en lo fragmentario donde cada parte es una pieza complementaria susceptible de combinaciones ilimitadas. Al final se logra una forma subjetiva, inacabada y abierta. El fragmento es la forma preferida de la subjetividad, de la manera como integra y disipa la experiencia estética. Aunque lo fragmentario no sólo obedece a la constitución de la obra sino al pensamiento. Al igual que Hegel,

Baudelaire reconoce que el carácter fragmentario y simultáneo describe una construcción de lo subjetivo que está en permanente cambio. El sujeto ha reemplazado al objeto, es decir, la subjetividad de Frenhofer ha reemplazado a la pintura. Sólo quedan fragmentos o la sensación de que las partes han reemplazado al todo. Pero la obra queda inacabada sin lograr representar aquello que no alcanzamos a ver. La experiencia estética reemplaza el lugar que había ocupado la obra. La experiencia de la subjetividad obedece a la sensación de lo inmanente, una de las características esenciales de la modernidad. Para Hegel el arte está destinado a ser “un objeto de pensamiento”. La belleza es una realidad interior, subjetiva que permite a la larga, ser “la apariencia sensible de la idea” (Cataldo Sanguineti, 2007: 102).

Si el ocaso del arte, según Hegel, es consecuencia del subjetivismo, en Frenhofer la fragmentación es producto de la reflexión. La relación entre creación y reflexión se desarrolló a través de un proceso que incluyó a varios autores del Romanticismo. Los cruces entre la teoría y la práctica de las artes se producen tanto en el Romanticismo como en el Idealismo estético del período gracias a las ligazones que se establecen entre la filosofía y la poesía, la filosofía y la estética, la estética y la poesía. En el Romanticismo temprano éstas y otras aspiraciones parecidas, que se gestan a partir del propio quehacer artístico y poético, se transparentan y cristalizan en una expresión, acuñada en el período, muy sintomática de esta situación: *el arte como medio de reflexión*. Pero el yo que reflexiona es sustituido por la obra misma. Como consecuencia la obra se convierte en el nuevo absoluto que le permite al pensamiento ponerse en contacto con el fondo vital de nuestra propia interioridad, que anteriormente se atribuía al yo absoluto. La reflexión libre del yo se despliega, según Schlegel, “a medio camino entre lo presentado y el representarse sobre las alas de la reflexión poética” (Marchan Fiz, 2000: 48). Para Schiller, el poeta “medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros” (Astobiza Picaza, 1999: 95). El poeta reflexiona sobre el alcance de la poesía en la propia obra al igual que el artista reflexiona sobre la pintura. Pensar la pintura se convierte en parte de la obra. Ante el concepto de la disolución de la forma, el poeta o el artista se ve forzado a la reflexión de la propia actividad creadora.²

El arte, considerado como problema de conocimiento, es entendido como una toma de conciencia de las sensaciones a las que el espíritu da forma. Sin este acto formativo, la realidad y la naturaleza se pueden confundir y no tener una existencia independiente de nuestra mente. La disolución de la forma lleva a la abstracción. El objeto ha desaparecido y la pintura se basa en el desarrollo de la experiencia perceptiva, independientemente del contenido literario que pueda representar.

Arthur Danto interpreta a Hegel como un ejemplo de la “toma” del arte por parte de la filosofía, llegando incluso a decir que “la misión histórica del arte es hacer posible la filosofía” (Casas, 2008: 280). Danto parece considerar inevitable esa integración del arte a la teoría, el hecho de que el arte llegue a su fin al convertirse en filosofía del arte.

La propuesta de Frenhofer no es la persistencia de lo visible sino representar la capacidad creadora de la propia naturaleza apoyándose en su propia subjetividad y en el intento de capturar el interior de las cosas, sus causas y efectos.³ Más que de un estilo estamos frente a una psicología de la imagen, un mecanismo que describe la relación entre lo percibido y la capacidad de reproducción que establecen relaciones equivalentes y sutiles en la forma de ver, imaginar e interpretar. La correspondencia entre la causa y el efecto se proyecta en un espacio de representación indivisible que la pintura logra definir. Frenhofer le exige a Porbus un cambio de actitud, darse cuenta de que lo aparente en realidad es parte de las cosas y la imagen debe superar esa condición de que el objeto forma parte de la imagen pero no lo es todo.

La novela relata la historia no de lo que está representado sino del proceso de pintar. No hay nada que nos lleve a pensar sobre la muerte de la pintura o del arte como muchas veces se ha señalado. Más allá de la discusión provocada sobre el alcance de la tesis hegeliana del fin del arte, destacamos el concepto de la disolución de lo que Hegel denomina el ideal de la belleza, es decir, la propia disolución de la forma artística clásica. No es nuestro propósito discutir ese tema ampliamente analizado por otros autores. Pero “el después

del arte” no se refiere a la muerte o fin del arte en sí, sino a una determinada manera de entender el arte. O como ha señalado muy acertadamente Hans-Georg Gadamer, “todo supuesto final del arte es el comienzo de un nuevo arte” (Marchán Fiz, 2000: 146).

Estamos frente a un problema de percepción. La interiorización supone no sólo la subjetividad sino el inconsciente. Aunque no sólo es el impulso sino lo involuntario, la manera como se crea y se concibe la obra, la resonancia que provoca en el espíritu creador. Una fuerza indefinida que se acumula a lo largo del tiempo de reflexión. Es un estado intermedio entre la idea y la acción. Sin embargo, hay una sensación de la desaparición de la pintura semejante a la de la literatura. La descomposición de la forma es una anticipación de la desaparición del objeto y, por lo tanto, de la liberación de la pintura con respecto a la literatura. La obra inacabada de Frenhofer no es un sentimiento de abandono sino el encubrimiento del límite de la representación. La descomposición se debe a una inquietud de no estar conforme con que el arte esté obligado o condicionado a representar. Lo que no vemos corresponde a lo que no está escrito, a lo inacabado. La pintura y la literatura piensan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ashton, Dore. (2001). *Una fábula del arte moderno* (Javier García Monter, Trad.). Fondo de Cultura Económica; Turner.
- Astobiza Picaza, Nicolás. (1999). *La dinámica de lo moderno. Romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia). Recuperado el 15 de julio 2020 de <http://www.eu.skolnet.net/aspini/ASTOBIZA.pdf>
- Balzac, Honoré de. (2006 [1830]). “La silhouette”. En *Catálogo de la exposición “La obra maestra desconocida” de Honoré de Balzac*. Artium.
- Balzac, Honoré de. (2014 [1831]). *La obra maestra desconocida* (Manuel Dávila, Trad.). Océano.
- Baudelaire, Charles. (2014 [1863]). *El pintor de la vida moderna* (Alcira Saavedra, Trad.). Penguin Random House.
- Baudelaire, Charles. (2018 [1845]). *Salones y otros escritos sobre arte* (Caarmen Santos, Trad.). Machado Libros.
- Blanchot, Maurice. (1992). *El espacio literario* (Vicky Palant y Jorge Jinkis, Trans.). Paidós.
- Casas, Rosario. (2008). “Hegel y la ‘muerte’ del arte”. En María del Rosario Acosta y Jorge Aurelio Díaz (Eds.), *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy* (pp. 273-298). Universidad Nacional de Colombia.
- Cataldo Sanguinetti, Gusatvo. (2007). “El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel”, *Revista de Humanidades*, 15-16, 99-112.
- Danto, Arthur C. (2006). “Acerca de ‘La obra maestra desconocida’”. En *Catálogo de la exposición “La obra maestra desconocida” de Honoré de Balzac*. Artium.
- Delacroix, Eugène. (2011 [1893]). *El puente de la visión* (María Dolores Díaz Vaillagou, Trad.). Tecnos.
- Didi-Hubermann, Georges. (2007). *La pintura encarnada* (Manuel Arroz, Trad.). Universidad Politécnica de Valencia.
- Marchán Fiz, Simón. (2000). *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma.
- Marchán Fiz, Simón. (2010). *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Universidad de Salamanca.
- Plinio el Viejo. (79 d. C.). *Historia Naturalis. Tratado de la Pintura y el Color* (Libro XXXV, en línea). Recuperado el 1 de mayo 2020 de http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm

NOTAS

- 1 Lo bello, escribirá Baudelaire (2014) a partir de su experiencia en los salones, está hecho de un elemento eterno, invariable, “cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si

se quiere, alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión” (78). De la misma manera, Delacroix destaca esta idea cuando expresa que un árbol está formado por un sinfín de árboles.

- 2 A partir de Baudelaire sabemos que la época moderna quede definida por el carácter reflexivo del artista: “Él medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros” (Astobiza Picaza, 1999: 95). La manera de ser reflexiva que define lo moderno es desarrollada, después de Schiller, por Friedrich Schlegel y G. W. F. Hegel como una característica del Romanticismo, cuando el poeta o el artista, tras la disolución de la forma clásica, se ve forzado a la reflexión de la propia actividad creadora.
- 3 Sería importante profundizar sobre la relación entre subjetividad y percepción a partir de los estudios de Crary Jonathan sobre la aparición relativamente repentina de modelos de visión subjetiva en una amplia gama de disciplinas durante el período 1810-1840. Sus estudios se centran sobre el problema de atención suspendida en la incipiente cultura de masas que, en tiempos de Balzac, se está perfilando.