

*Dore Ashton*

UNA FÁBULA DEL ARTE MODERNO  
*(fragmentos)*

Sinopsis de la  
*Obra maestra desconocida* de Balzac

*Parte I. Gillette*

En 1612 el joven Poussin se presenta en el estudio de Porbus, pintor al servicio de Enrique IV, abandonado por María de Médicis. Allí coincide con el legendario Frenhofer, otro pintor ya anciano. El joven Poussin escucha al viejo maestro criticar un cuadro de Porbus; después ejecuta un dibujo que recibe las alabanzas de Frenhofer y es invitado a almorzar en el taller del viejo maestro. Allí oye hablar de la obra secreta de Frenhofer, *La Belle Noiseuse*, en la que ha trabajado durante diez años. Deseando conocer el secreto de Frenhofer, Poussin vuelve a casa y propone a su joven amante Gillette que pose "para otro" a fin de asegurarle la gloria futura a él mismo. Ella solloza pero acaba por consentir.

*Parte II. Catherine Lescault*

Tres meses más tarde Porbus visita a Frenhofer y le ofrece "en préstamo" a la joven y bella amante de Poussin a cambio de permitirles ver su obra maestra. El anciano se resiste, visiblemente agitado, y afirma que su retrato de Catherine Lescault, la corte-

sana conocida por el sobrenombre de *La Belle Noiseuse*, nunca se verá expuesto a las críticas de los necios. En ese momento llegan Poussin y Gillette. Frenhofer duda, y finalmente consiente en comparar la belleza viva con su obra maestra. Entran en el taller y unos minutos más tarde Frenhofer llama a los dos pintores, tras haber determinado que ninguna mujer de carne y hueso puede rivalizar con su *Belle Noiseuse*. Cuando ambos entran en la habitación buscan la pintura sin hallarla. Frenhofer señala un lienzo en el que sólo pueden verse "amasijo de colores, prisioneros de una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura". Al cabo de un tiempo descubren la única parte del cuadro que ha escapado a "aquella increíble y gradual destrucción progresiva": un pie. Tras algunas vacilaciones corteses, Poussin acaba por confesar que no ve nada sobre el lienzo. El viejo maestro acaba por reconocerlo así, se tilda a sí mismo de idiota y de lunático, para pasar a llamarles envidiosos y echarles del estudio. "Al día siguiente, Porbus, inquieto, regresó a ver a Frenhofer, y se enteró de que había muerto durante la noche, tras quemar todos sus cuadros".

## Capítulo dos

### Cézanne a la sombra de Frenhofer (*fragmento*)

La fábula de Frenhofer no dejó de ejercer su influencia a lo largo de toda la vida de Cézanne. Durante el período en que aún exploraba diversas formas de aproximación a la pintura, entre los veintisiete y los treinta años (1866-1869), se entretuvo respondiendo a las preguntas contenidas en un cuadernillo de ocho páginas titulado *Mis confidencias*. El álbum era probablemente un regalo de un amigo de Aix, estaba decorado con las complicadas orlas que tanto gustaban a la clase media decimonónica y planteaba veinticuatro cuestiones acerca de las propias preferencias, desde la comida, las flores y los olores favoritos hasta los escritores y artistas preferidos. A la pregunta "¿Con qué personaje literario o teatral te sientes más identificado?", Cézanne había respondido "Frenhofer". En torno a la misma época realizó dos pequeños bocetos representando a un artista del siglo XVII ante un caballero que sostiene el retrato de una mujer desnuda. En uno de los bocetos las facciones del pintor parecen sugerir que Cézanne tenía a Rembrandt en mente, en el otro el artista muestra su cuadro a un joven observador que bien hubiera podido ser Poussin. *La obra maestra desconocida* rondaba la cabeza de Cézanne. En su vejez se sintió más atraído aún por la fábula de Frenhofer. La emoción con que había expresado su identificación con el personaje en la escena narrada por Emile Bernard supuso la expresión más clara del interés que durante toda su vida sintió por la historia. El complejo carácter de Cézanne presentaba rasgos de los tres pintores retratados por Balzac. Al igual que Poussin, fue intrépido y rebelde en su juventud. Más tarde

había comprendido la importancia de la experiencia directa, como el maduro Porbus. Y finalmente, al igual que Frenhofer, se había dedicado en secreto a la persecución de un ideal, “la quimérica búsqueda del arte”, como escribió a Monet. De los tres pintores, Frenhofer era el que más le atraía -y así lo había expresado en su álbum- y también aquel cuyo ejemplo le infundía mayor temor. El excesivo idealismo del personaje, tan familiar para Cézanne, estaba destinado a ser una advertencia constante, una preocupante inclinación que él percibía en sí mismo y que vigilaba atentamente. No se limitó a verse a sí mismo en la piel de Frenhofer, también hizo de las ideas expresadas en la fábula de Balzac puntos de referencia a los que regresó una y otra vez a lo largo de su vida. Comprendía perfectamente al novelista cuando afirmaba sombrío que la duda lo cubre todo con sus olas. A la pregunta del álbum “¿Cuál es tu mayor aspiración?”, respondió con la palabra “certidumbre”. Pero la duda fue su compañera durante toda su vida, y este aspecto de su personalidad hizo posible que las generaciones posteriores le reconocieran como artista eminentemente moderno. Picasso se refería a lo que Cézanne tenía de Frenhofer cuando dijo: “Lo importante no es lo que *hace* un artista, sino lo que *es*. Cézanne nunca me hubiera interesado lo más mínimo si hubiera vivido y pensado como Jacques Emile Blanche, aunque hubiese pintado manzanas diez veces más bellas. Lo que excita nuestro interés es el ansia de Cézanne [...] esa es la lección de Cézanne”.

Muchos escritores han hecho eco de las palabras de Picasso, ofreciendo diferentes explicaciones de su fuente y su significación. A la frecuente afirmación de que Cézanne estaba ansioso por descubrir la estructura oculta tras las formas visibles, Meyer Schapiro respondió que debernos procurar ante todo ver lo que hay. Si se pone demasiado énfasis en las estructuras invisibles se distorsionará el ansia con que el pintor pretendía la fidelidad en la representación de lo que veía. En el lado opuesto, Gauguin estaba convencido de que Cézanne era un místico: “Fijaos en Cézanne, ese incomprendido cuya naturaleza es en esencia mística y oriental”. Gauguin aludió instintivamente al conflicto de Frenhofer cuando escribió a Pissarro: “Si llegase a descubrir el modo de condensar la expresión intensa de todas sus sensaciones

en un único procedimiento, habría que intentar que lo revelase haciéndole hablar en sueños". Schapiro ve en Cézanne un hombre en quien "el yo está siempre presente, haciendo equilibrios entre la sensación y el conocimiento, entre sus percepciones y una actividad clasificadora de tipo práctico, adueñándose de su mundo interior mediante el dominio de algo que se encuentra más allá de sí mismo". Para Gauguin se trataba de un místico que buscaba, como los alquimistas, un único procedimiento sintetizador. Y ambas visiones son sostenibles, porque en Cézanne estaban presentes las más profundas paradojas. Aunque podría parecer que al final alcanzó el equilibrio entre la sensación y la razón, él mismo nunca se convenció de ello. Su temprano encuentro con Frenhofer nunca dejó de ser una importantísima experiencia. El idealista sometido a tentaciones que le mantenían en inestable equilibrio al borde del abismo era tan parte de él como el aplicado pintor absorto en el motivo.

Su irregular desarrollo como pintor fue una de las causas de su ansiedad. De sus cartas se desprende que su carácter incansable, sus indómitos deseos de exploración y su renuencia a aceptar las convenciones de su tiempo constituían rasgos de su personalidad de los que él mismo era consciente hasta el extremo de llegar a impacientarse por su causa. Las intensas experiencias de su adolescencia siempre permanecieron nítidas en la memoria de Cézanne, sirviéndole de estímulo en años posteriores y explicando, en gran parte, su comportamiento cuando no era más que un joven pintor recién llegado a París. Tales experiencias no sólo incluían los vagabundeos del escolar romántico por el bellissimo entorno rural de Aix en compañía de su amigo Zola; también abarcaban su vida contemplativa de lector. Cézanne leía de un modo atento y serio, y las frases significativas que le habían emocionado en su juventud volvieron a él una y otra vez a lo largo de los años. No era, como dicen los franceses, *bête comme un peintre*, y trataba de encontrar apoyos para su temperamento en una amplia variedad de lecturas. En su primera juventud se había conmovido con la poesía de los románticos Victor Hugo y Alfred de Musset, los poetas modernos de su tiempo. Pero también era un entusiasta amante de los clásicos latinos que leía a Lucrecio y a Virgilio y que trataba de imitar el estilo de

este último en sus propios y desmañados versos escolares. Cuando descubrió a Baudelaire reconoció su grandeza, y durante toda su vida releyó su poesía y sus ensayos.

Los retornos periódicos de Cézanne a los textos que alguna vez le interesaron están bien documentados gracias a sus cartas y a los testimonios de las personas con las que mantenía conversaciones más o menos serias. En 1896 contó que estaba releyendo a Virgilio y a Lucrecio. El año de su muerte escribió a su hijo que volvía a leer *L'Art Romantique*, señalando que era "uno de los grandes libros de Baudelaire". Algunas citas acudían a su memoria cuando atravesaba períodos de terrible infelicidad; al enamorarse de una criada de su madre en 1885 recordó un verso de Virgilio, "Trahit sua quemque voluptas". Los que estaban unidos a Cézanne por algo más que una amistad pasajera no dejaron nunca de maravillarse de su capacidad para memorizar extensos pasajes de los clásicos y poemas completos de Baudelaire. Teniendo en cuenta la seriedad de sus lecturas de juventud resulta razonable suponer que *La obra maestra desconocida*, a la que tan a menudo se refería en sus conversaciones, quedase profundamente grabada en su espíritu. Las voces de toda una generación, tan hábilmente captadas por Balzac, calaron hondo en Cézanne y jugaron un importante papel en su propia lucha encarnizada con la pintura y la naturaleza.

Si alguna experiencia hacía mella en Cézanne -como tan a menudo sucedió en su adolescencia y juventud- él mantenía vivo su recuerdo. Cuando era un muchacho y vivía en Aix, por ejemplo, se había sentido atraído por un cuadro del museo de la ciudad atribuido a Louis Le Nain y titulado *Los jugadores de cartas*. Años más tarde él mismo se dedicó a pintar varias versiones del tema, y en 1906 aún se refería a Le Nain con admiración en sus conversaciones con Bernard. Cuando vio *El almuerzo en la hierba* y la *Olimpia* de Manet se sintió tan impresionado que realizó variantes paródicas de ambos cuadros, y nunca dejó de mencionar con frecuencia las obras de este pintor. Hacia el final de su vida, en sus conversaciones con jóvenes pintores, habló a menudo del fuerte golpe asestado por Manet al sistema vigente y a él mismo en tanto que pintor. En ocasiones se refirió a él de modo burlón, pero era más frecuente un tono respetuoso que revelaba la poderosa impresión recibida.

De todos los descubrimientos pictóricos que tuvieron lugar durante su etapa parisina fue su experiencia con Delacroix la que resultó más estimulante y la que dejó en él una huella más profunda. A los ojos de Cézanne, Delacroix nunca dejó de ser al tiempo pintor y filósofo de la pintura. El modo evidente en que la fábula de Balzac reflejaba a Delacroix reforzó su devoción. Cézanne no tenía un pelo de tonto, como él mismo se encargaba de recordar a sus corresponsales y parientes. Se daba cuenta de que los ideales representados por Delacroix habían cedido ante los vigorosos asaltos de las vanguardias consolidadas posteriormente: el Realismo defendido por Courbet en un primer momento y el Impresionismo, en cuyas filas el propio Cézanne se había alineado ocasionalmente. Era muy consciente de que un artista debe ser "moderno", como había proclamado Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* y en otras obras, y aceptaba de corazón ese principio. Pero el ejemplo de Delacroix y sus opiniones sobre la pintura -reflejadas en parte en *La obra maestra desconocida*- armonizaban muy bien con el temperamento de Cézanne, incapaz de darse por satisfecho con las tendencias materialistas de su propia época. Educado en la tradición romántica, confusa pero asentada sobre firmes principios, retrocedía ante la perspectiva de desprenderse de esas ideas fundamentales, por muchas incursiones que realizara en las corrientes "modernas".

Durante sus turbulentos años parisinos, cuando dudaba entre el romanticismo a ultranza y las posturas más "analíticas" -en palabras de Zola- de sus contemporáneos, se hizo en él más fuerte la convicción de que sólo el "temperamento" podía servir de impulso al artista. Su noción de temperamento era un tanto particular; había nacido de un torbellino de respuestas emocionales suscitada por la vida y por la propia pintura, y quedaba bastante fuera del alcance de las capacidades de comprensión de sus jóvenes colegas. También ellos utilizaban el término, pero lo hacían de un modo mucho más conservador. Para Cézanne, el temperamento era una fuerza elemental, esa fuerza a la que la generación de Balzac llamaba simplemente genio. En sus años de estudiante en París el "temperamento" de Cézanne se expresaba en las extrañas fantasías expresionistas y atormentadas que pintaba con doloroso esfuerzo. Su "temperamento" hizo que su

petición de ingreso en la Académie des Beaux-Arts fuese rechazada; su examinador afirmó: "Pinta caóticamente", un adjetivo que Balzac había usado ya para referirse a Frenhofer. Cuadros tenebrosos, como esa escena de asesinato en que la violencia viene subrayada por el uso de azules oscuros y de negros nubarrones, convenían a Cézanne a la hora de expresar su temperamento durante los años sesenta. Aunque modificado en su madurez pictórica, el ideal de fuerza temperamental siempre fue enormemente significativo para Cézanne; fue la importancia de que se revestía ese ideal lo que le hizo preguntarle a Guillemet: "¿No le parece que a ese Corot suyo le falta algo de temperamento?". Cézanne creía, y así lo afirmó a menudo, que un pintor debe tener *quelque chose dans l'estomac*. La imagen de Frenhofer, aferrado a su inmenso deseo de hacer realidad una visión, era la del propio Cézanne. Estaba tan decidido a romper con los compromisos de la mentalidad del *juste-milieu* como cualquiera de los personajes del cuento de Balzac, y a menudo lo hizo recurriendo deliberadamente a un lenguaje brutal. Según se dice, la frase de la que solía servirse para intimidar a los admiradores más zalameros era algo así como "un pintor tiene que tener cojones". Durante los meses pasados en compañía de Pissarro en Pontoise (en 1871 y 1872), Cézanne halló el modo de calmar su volcánico temperamento mediante la práctica de la disciplina inherente al método de Pissarro, pero nunca se desprendió de su idea original de la fuerza motriz, el aspecto dinámico e irresistible del temperamento que posteriormente trataría de conciliar con la necesidad de lo que Rilke llamaba "la labor de la mano". Los conflictos descritos de forma tan vehemente en *La obra maestra desconocida* fueron muy intensos durante la juventud de Cézanne y volvieron a él en sus últimos años.

Cézanne rozaba la treintena cuando realizó los pequeños bocetos que supuestamente representan a Frenhofer. Durante ese mismo período (1866-1869) bosquejó ilustraciones para la que había sido su otra suprema experiencia como lector: "Una carroña", la composición de Baudelaire incluida en *Las flores del mal*. El poema es una de las imágenes más violentas y demoledoras de toda la obra de Baudelaire, y estaba destinado a grabarse en la conciencia de Cézanne. Ya anciano solía recitárselo a sus jóvenes

admiradores, invariablemente conmovido. No es difícil entender la inmediata reacción de Cézanne ante el poema. Atormentado como lo estaba durante aquellos años por visiones terroríficas, es comprensible que le impresionase la grotesca descripción de una carroña agusanada pudriéndose al sol que proporciona Baudelaire. Su pequeño esbozo de un joven atildado tocado de una chistera (el propio Baudelaire) hurgando atentamente en la osamenta con su bastón mientras una joven retrocede y se protege del hedor, muestra su interés por asimilar tan monstruosas experiencias. Pero Cézanne veía más cosas en el poema de Baudelaire. Las estrofas iniciales, con su abrupta yuxtaposición de una hermosa mañana de verano y la repentina visión de “una carroña infame... las patas en alto, como una hembra lúbrica destilando un ardiente veneno”, apelaban al sentido de lo melodramático que le fue propio durante aquellos años. El agudo realismo de la descripción, por otra parte, armonizaba con la impresión general acerca de la vieja poesía romántica que Cézanne compartía con sus contemporáneos, demasiado remota y refinada y carente, como bien hubiera podido decir el pintor, de “quelque chose dans l’estomac”. Quizá ya en sus primeras lecturas Cézanne se sintiera conmovido por el tono casi vengativo del poeta que llama a su acompañante “alma mía” y “ángel mío” pero que acaba por recordarle que también ella acabará por convertirse en un pútrido desecho. Un cierto aire salvaje, que recuerda al de Baudelaire, se había infiltrado en sus propios versos. Al dorso de un boceto para su *Homenaje a Delacroix*, probablemente realizado hacia 1875, había imitado las acres ironías de Baudelaire en unos versos garabateados:

He aquí la joven de nalgas bien torneadas.  
Cuán bien se ve recostada en la mitad del campo,  
Su suave cuerpo espléndidamente expuesto.  
No tiene la serpiente curvas tan sinuosas,  
Y el sol resplandeciente derrama  
Sus rayos dorados sobre la carne exquisita.

En todo caso, el poema de Baudelaire tenía importancia desde un punto de vista más filosófico, como con toda seguridad Cézanne llegó a comprender más tarde. El mensaje de Victor

Hugo difundido en *La obra maestra desconocida* afirmaba que todo lo que la naturaleza contiene, incluso lo grotesco, merece la atención del artista. Baudelaire suscribe la opinión de Victor Hugo y va más allá. En una estrofa que desde luego debió haber interesado especialmente a Cézanne, Baudelaire, tras la descripción del universo bullente de moscas y de gusanos contenido en la tripa del caballo, un universo que “producía una extraña música, como el viento y el agua al pasar”, prosigue así:

Se esfumaba todo y sólo era un sueño,  
Un esbozo renuente a surgir,  
Sobre el lienzo olvidado, que acaba el artista  
Por fin a través del recuerdo.

En sus últimos años esos versos representaban probablemente para Cézanne su lucha simultánea contra la naturaleza y contra la naturaleza de la pintura. Una vez percibidas las formas -todos aquellos detalles ínfimos en los cuales Cézanne buscaba las esencias-, también él sufría a causa de la lentitud con que se materializaba su esbozo. A menudo la pintura le daba la impresión de no ser más que un sueño, algo “quimérico”. Tuvo muy presente la sombría lección de “Una carroña” a lo largo de todo este período intermedio durante el que maduró su método dolorosamente, reprimiendo los impulsos de su mano y escudriñando la naturaleza hasta que, en sus propias palabras, sus ojos parecían incendiarse. Las observaciones alternativamente eufóricas o desconsoladas de sus últimos años bien pudieran haberse resumido en el último verso del poema de Baudelaire: “Que yo guardé la forma y la divina esencia de mis descompuestos amores”.

Las intuiciones de Baudelaire y de Cézanne acababan por trasladarles a ese plano en ocasiones llamado “objetivo”, en el que la contemplación heroica y firme de lo impensable da como resultado una visión trascendente del universo. La visión de Cézanne, intensificada durante los últimos años, progresaba del mismo modo que la del joven poeta Rilke. En *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* escribió acerca de Baudelaire y de “Una carroña”: “¿Qué hubiera debido hacer tras aquello? Su deber era ver en aquella cosa terrible, aparentemente repulsiva, ese grado de existencia que es el mismo en todo lo que existe. No nos es dado elegir”.