

## CAPÍTULO CUARTO

### LA FÁBRICA DE LA IMAGINACIÓN REVOLUCIONARIA

En el imaginario colectivo de la Revolución francesa, gracos, horacios y pompeyos son los ancestros políticos y morales de Dantón, Marat, Robespierre y Saint-Just. Mucho hizo por esta trasposición la literatura de la época, y, más directa y eficazmente, el arte pictórico de David, quien se veía a sí mismo como pintor revolucionario, comprometido con la causa de la libertad personal y la igualdad social. Kenneth Clark<sup>91</sup> ha abordado los grandes cuadros del autor de *La muerte de Marat* bajo esta perspectiva.

Fue *El juramento de los Horacios* el lienzo “que convirtió a David en uno de los principales líderes de la vida nacional. A partir de entonces, cada cuadro suyo tenía la importancia pública de un manifiesto”. Fue la suya una posición a la que, por desgracia, habían aspirado varios artistas desde la época de Rafael, y que ninguno había logrado. David vio cumplido el sueño que ha resultado fatal a tantos pintores de poco talento —e incluso a pintores tan notables como Rivera y Orozco—, a saber: utilizar los cuadros para *influir en la conducta de los hombres con idéntico propósito al del orden jurídico, con aspiración semejante a la de la ley*.

A diferencia de Gauguin, David no propone una mirada renovadora y la nueva paleta colorida: postula un diálogo de heroicidades, cual pedagogo del pincel revolucionario, pendiente de la “pureza moral radical” de esa gesta. Todo un mundo de distancia entre dos grandes, rozado por el ala del águila emblemática de la Revolución, uno, y el otro, revolucionario en su rebeldía, el individualista que prefiere la opulencia del plumaje del pavorreal esmaltado, ambos persuadidos de la exigencia incesante que el arte reclama: la excelencia, no sólo como valor estético, sino, antes que nada, moral. De ahí su conexión con el mundo normativo del derecho, y ante todo con la moral inconformista y autónoma que había postulado Kant. El profeta del movimiento, Jean-Jaques Rousseau, había sido, él mismo, más artista que filósofo.<sup>92</sup> Se descubría una doctrina en obras que hoy parecen inocuas.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 29-44.

<sup>92</sup> Carrillo Prieto, *Ante la desigualdad...*, *cit.*

Suele pensarse que *Las bodas de Fígaro* fue escrita sólo para distraer y alegrar; sin embargo, en 1785 fue considerada como una bomba política auténtica. En efecto, entre 1780 y 1790 no hubo obra estética, ni siquiera ballet que no se interpretara desde una perspectiva política: eran Plutarco y sus héroes un motor, una nueva óptica que David pretendió acompañara a sus contemporáneos revolucionarios, compañeros suyos en la propuesta de un mundo luminoso, aunque trágico, exigente hasta el absurdo, pues en él había que hacer felices a los hombres aun en contra de su libre voluntad. “La tragedia del hombre —dice Roth— es que no está hecho para la tragedia... esa es la tragedia de cada hombre. Los revolucionarios no quisieron admitirlo a ningún precio”.

En su cuadro célebre aparecen los *lictors* trayendo a la casa de Bruto los cuerpos sin vida de sus dos hijos, a los que él había condenado a muerte. Es un episodio de la historia romana que no dice mucho de humanitarismo, pero que en 1789 representaba un dechado de virtud patriótica. Está concebido con la intención calculada de enardecer a la opinión pública ya que aborda el problema de la *traición, patología típica del fervor en épocas de crisis* o de revolución. El éxito del cuadro como objeto de propaganda fue inmediato... Los *Horacios* y el *Bruto* son sendas invitaciones a sacrificar el sentimiento en aras del deber. Sin embargo, esto sólo se produce tras un forcejeo interior con el pintor de *Madame Recamier*. En esta tela, que el propio David consideró su obra maestra, lo femenino triunfa sin paliativos... En sus obras maestras ha dicho Clark, *el verdadero núcleo del drama es el conflicto entre el espíritu masculino y el femenino...*<sup>93</sup>

David juró en el *Jeu d’paume*, fue convencionista y votó la muerte de Luis XVI. Su tarea de organizador de celebraciones patrióticas se vio desfavorablemente criticada; la imaginación no le daba para eso ni para diseñar uniformes oficiales. En cambio, supo proteger eficazmente a los miembros de la Academia, pues ninguno fue guillotinado. Fragonard fue condenado por él sin sombra de sospecha.

“Marat Assassiné es, a mi juicio, el cuadro político más importante jamás pintado”.<sup>94</sup> Pintado el tribuno de memoria, toda la composición —añade Clark— posee esa dosis de concentración y de finalidad que suele ser el resultado de una prolongada eliminación. La formación clásica de David le permitió llegar a un pacto honorable con el “ideal”. El personaje, así como la caja de madera, la pluma en la mano desmayada y la daga homicida caída a los pies de la bañera, son convincentemente realistas, “aunque todos

<sup>93</sup> Clark, Kenneth, *La rebelión...*, cit., pp. 31 y 32.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 32.

sabemos —concluye Clark— que el rostro y el cuerpo de Marat se hallaban estragados por una enfermedad que David no se atrevió a representar...”. *Marat Assassiné* prueba que el arte en un Estado totalitario ha de adoptar la forma del clasicismo (por ejemplo, el estadio de Hitler y los proyectos arquitectónicos para el nuevo Berlín debidos a Albert Speer, el conjunto fascista de EUR en la Roma de Mussolini, aunque la contrapartida argumental sea el conjunto arquitectónico jeffersoniano en Washington y en Monticello, clasicista e inverosímil, surgido en medio del advenimiento de la libertad de las antiguas colonias y de la ribera pantanosa del Potomac).<sup>95</sup> “El Estado, fundado en el orden y la subordinación exige un arte con una base similar”.

La pintura romántica, a pesar de ser popular, expresa la rebelión del individuo. El Estado también exige un arte de razón a tenor del cual se produzcan obras en su momento oportuno, y aunque la inspiración escape al control del Estado no ha de perderse de vista que las obras patrocinadas políticamente han de favorecer una disposición de fe ciega a los dogmas oficiales.

Añádase a esto el hecho de que el arte totalitario ha de ser suficientemente real para agradar al ignorante, suficientemente ideal para ensalzar a un héroe nacional y suficientemente bien pintado para plasmar una imagen memorable, y se reconocerá lo perfectamente bien que *Marat Assassiné* cumple con este cometido. El que también sea una gran obra de arte lo torna en un cuadro peligrosamente equívoco.<sup>96</sup>

Se ha llegado a decir, sin ningún fundamento objetivo, que David se dejó corromper por Napoléon. Resultaría así, erróneamente, a mi entender, que todo mecenazgo oficialista es destructivo, lo que de ningún modo se sostiene. Lo que sí se sostiene, y con gran fuerza plástica, es el triunfalista *Napoléon cruzando los Alpes en el San Bernardo*, obra a la altura de aquella hazaña, y que estuvo a punto de costarle la vida al corruptor, émulo de Aníbal, cuyo nombre queda inscrito en la gran laja inclinada, roca plana sobre la que el blanco caballo repara y caracolea, haciendo de su movimiento uno y lo mismo que el de la capa militar, agitado en torbellino por el viento helado y embravecido de la alta montaña que envuelve al orgulloso y valiente conquistador cual si fuera el tremolante estandarte del “Hombre del Destino” que dejara atónito alguno de sus enemigos austriacos.

---

<sup>95</sup> Carrillo Prieto, *El primer momento angloamericano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2013.

<sup>96</sup> Clark, *op. cit.*, p. 34.

El artista, emigrado a Bruselas a causa de la Restauración, fue apagándose lentamente. En sus últimas obras (*Marte desarmado por Venus*) hay sólo un reflejo, desprovisto de emoción, una composición coreográfica del todo inadecuada al tema y ciertamente muy lejos, y aun contradictoria, de la leyenda gloriosa de la Grand Armée, que permanecía viva en Francia.

La decadencia del estilo de David no solamente se debió a razones personales; fue también el reflejo de la incapacidad general del clasicismo, a la vez como estilo y como filosofía, para expresar el espíritu de la época revolucionaria... El clasicismo dependía de una filosofía fija y racional mientras que en el espíritu de la Revolución primaba el cambio y la emoción. *Lo que nosotros llamamos Romanticismo fue así e inevitablemente el impulso vivo del siglo XIX.*<sup>97</sup>

Los problemas que conlleva toda datación histórica no son ajenos a la del romanticismo artístico. ¿El origen se remonta a 1764 con *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole? ¿Se encuentra en 1755 en el *Candido* de Voltaire, y el miedo ahí reflejado que produjo en toda Europa el terremoto mortífero de Lisboa, que llevó a la Pompadour a renunciar (un ratito solamente) al maquillaje? Piranesi con el buril daría nueva forma al Maligno, creando un fascinante universo, opresivo asfixiante, el de sus *Cárceles*, obsesiva pesadilla que en otro orden llevaría a Bentham a proponer una ordenación racional del caos medieval del encierro mediante el *Panóptico*, que Foucault desmontaría en el siglo XX para descubrir la relojería del control social que late bajo la superficie de la institución carcelaria y su perversa y moderna operación e ideación, sueño de una razón extraviada. Clark apunta la hipótesis de influjos opiáceos en la obra del italiano, escenario perfecto para literaturas fantásticas, la de Borges singularmente, pues se corresponde y dialoga con Piranesi a tres siglos de distancia. Pareciera como si los ecos de esas *Láminas* resonaran al fondo de fatigados pasillos, de corredores envueltos en una hueca penumbra, que Georgie explora con su báculo indeciso “lento en su sombra” y entre los renglones del poema mayor de Borges.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 44.