

Vestigios de voluptuosidad
[Vestiges of voluptuousness]

Luiz Renato MARTINS
Universidad de São Paulo, Brasil

Un repaso por la biografía y obra de Jacques-Louis David pone de relieve un cambio socio-cultural y económico en el mundo del arte francés y concretamente el de la pintura. Del artista de academia se pasa al artista que presta un servicio al privilegiado: sea burgués o político. El nuevo programa artístico, que tiene al pintor como rehén del burgués que lo protege, en el caso de David desemboca en una ambigüedad enlazada a la imagen pictórica. Entre la naturalidad rousseauiana, propia del periodo revolucionario del pintor francés, y el realismo helado, David opta por una oposición. Elementos propios de sus dos etapas vitales se entremezclan para crear un choque, gracias al que ambos elementos confrontados lucen por su contraste. Un ejemplo de ello es el retrato de Madame Récamier, donde la lejanía y definición de la figura se sitúa al lado de unas pinceladas de carácter instantáneo.

Palabras clave: Jacques-Louis David; Revolución francesa; republicanismo; naturalismo; realismo helado.

A review of the biography and works of Jacques-Louis David places in relief a sociological and economic transformation in the French art world, and particularly in that of painting: a change from academy artist to one providing a service to a privileged class, whether bourgeoisie or politicians. In the case of David, the new artistic program—which turns the painter into a hostage of the bourgeoisie that protects him—gives way to an ambiguity to which the pictorial image is witness. Between Rousseauesque naturality, characteristic of the French painter’s revolutionary period, and cold realism, David opts for an opposition. Elements belonging to both phases intermingle and enter into collision, thanks to the inherent contradiction of both contrasted elements. An example of this is the portrait of Madame Récamier, where the distance and definition of the figure coexist with some brushstrokes of an instantaneous character.

Keywords: Jacques-Louis David; French Revolution; republicanism; naturalism; cold realism.

MARTINS, Luiz Renato, “Vestigios de voluptuosidad”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 331-359.

VESTIGIOS DE VOLUPTUOSIDAD

LUIZ RENATO MARTINS

Universidad de São Paulo, Brasil

En memoria de David Craven

Exilio e interdicción civil

Las telas del ciclo revolucionario de David (1748-1826), realizadas en el transcurso de la “revolución cultural”¹ que surgió de la alianza, en los años I y II de la República, entre el poder de los comités civiles revolucionarios y de las secciones populares con la burguesía media jacobina², permanecen en lugares secundarios en los museos franceses.

Al exilio museológico de las telas republicanas se añade el envilecimiento historiográfico.³ O sea, a la notoria denostación política que alcanza al igual a jacobinos regicidas como Marat (1743-1793), Robespierre

¹ Serge Bianchi, *La Révolution culturelle de l'an II. Élités et peuple 1789-1799* (París: Aubier Montaigne, 1982), 120-121.

² Después de Termidor, el propio pintor tomó medidas preventivas ante el disgusto y el odio que sus telas del periodo revolucionario suscitaban, y las cubrió de parafina. Véase Étienne-Jean Delécluze, *Louis David son école & son temps. Souvenirs* (1855), pref., notes Jean-Pierre Mouilleseaux (París: Macula, 1983). La destrucción del retrato del diputado Le Peletier (1760-1793), por la propia hija del retratado, que compró la obra en una subasta con la intención de destruirla, se remonta al periodo inmediatamente posterior a la muerte del pintor en el exilio en Bruselas (1826). Hoy, *La Mort de Bara* (1794, óleo sobre tela, 118 × 155 cm, Aviñón, Museo Calvet) permanece en un pequeño museo de provincia (Calvet, en Aviñón), en un aposento poco frecuentado. Para el sentido común, se trata apenas de un boceto. El *Portrait de Madame Chalgrin, dicte Madame Trudaine* (1791-1792, óleo sobre tela, 130 × 98 cm, París, Louvre) está en el Louvre, pero en una sala secundaria, en un piso distinto de aquel del circuito principal, donde se encuentran en lugar de honor otras obras de David anteriores a 1789 o posteriores a Termidor.

³ Véase, por ejemplo, los juicios expresados sobre lo inacabado de las telas en el catálogo de las festividades pictóricas del bicentenario de la República, preparado por Antoine Schnapper y Arlette Sérullaz, *Jacques-Louis David 1748-1825* (París: RMN, 1989), 278-279 (116. *Portrait de Louise Pastoret*); 280-281 (117. *Portrait de Louise Trudaine*) y 289-291 (122. *La Mort de Bara*).

(1758-1794) o Saint-Just (1767-1794), aun privados de las honras de Estado, se suma el veto estético, justificado por el aparente aspecto inacabado de esas telas, a diferencia de las obras neoclásicas, termidorianas, bonapartistas, etc., de David.

Una chispa bajo el hielo

De hecho, muy pocas fueron las obras que rompieron el cerco⁴ contra la República regicida y la cultura *sans-culotte*. ¡Sumémoslos! Recurrir a la noción de “voluptuosidad” (*volupté*), formulada por Baudelaire, en conexión con la de revolución, abre nuevas perspectivas. Baudelaire la concibió fugazmente, poco antes del colapso que lo llevaría a la muerte.

Así, en los apuntes preliminares para el prefacio de una reedición de la novela epistolar *Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos (1741-1803), fechada a finales del *Ancien Régime*, se lee la frase de Baudelaire: “la revolución fue hecha por voluptuosos”.⁵

¿Cuál es el sentido de tal afirmación? En la era actual, somos testigos de ejercicios individuales de voluptuosidad como los que propician las drogas y el consumismo. No obstante, la voluptuosidad revolucionaria evocada por Baudelaire —voluptuosidad colectiva y pública, que busca hacer historia, derrumbar regímenes e imaginar otros órdenes sociales—, la del frenesí de las “primaveras del pueblo”, es más difícil de entender desde fuera del torbellino.

El tono enigmático de la afirmación de Baudelaire se emparenta con las telas en cuestión. El ritmo histórico vertiginoso de la revolución rebasa nuestra percepción y nuestros modelos de comprensión. Sin embargo, una observación más de Baudelaire —ahora acerca de la rapidez de realización del *Marat* (1793, óleo sobre tela, 165 × 128 cm, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas), de David—, destaca de igual manera el problema:

⁴ Son ejemplos de excepciones en tal sentido: David Lloyd Dowd, *Pageant-master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, New Series, 3 (Lincoln: University of Nebraska Studies, June, 1948); Marie-Catherine Sahut y Régis Michel, *David. L'Art et le politique* (París: Gallimard/RMN, 1988); *La Mort de Bara. De l'évènement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David*, eds. Marie-Pierre Foissy-Aufrère, Jean-Clément Martin, Régis Michel (Aviñón: Musée Calvet, 1989).

⁵ “La Révolution a été faite par des voluptueux”. Véase Charles Baudelaire, “Notes sur *Les Liaisons dangereuses*”, en *Oeuvres Complètes*, vol. II, texte établi, prés., annoté Claude Pichois (París: Pléiade/ Gallimard, 2002), 68.

Todos estos detalles son históricos y reales, como una novela de Balzac; el drama está ahí, vivo en todo su lamentable horror, y por una hazaña extraña que hace de esta pintura la obra maestra de David y una de las grandes curiosidades del arte moderno, ella nada tiene de trivial ni de innoble. Lo que hay de más asombroso en este poema insólito, es que está pintado con una rapidez extrema, y cuando se piensa en la belleza del dibujo, hay algo ahí con qué confundir el espíritu.⁶

¿Sólo la instantaneidad del cine podría captar el frenesí de la revolución? En efecto, Walter Benjamin, en sus tesis sobre la historia, respecto a la dificultad de captar la imagen del pasado advierte sobre: “el verdadero rostro de la historia que se aleja al galope”,⁷ mientras propone el desciframiento dialéctico o la redención interpretativa,⁸ decisivos para el historiador materialista.⁹

Percepción y supervivencia

Para nosotros, contemporáneos del “fin de la historia” (según Fukuyama),¹⁰ la pintura revolucionaria de David se encuentra muy lejos, en lugar remoto y casi inaccesible. Hay que reconocer esa dificultad. Nos es más fácil entender su pintura termidoriana: los dos retratos de la pareja Sériziat, bien a la vista en el gran salón del Louvre destinado a las piezas mayores de la pintura francesa; misma que nutrió, por ejemplo, lo mejor de Ingres (1780-1867), como el *Retrato de M. Bertin* (1832) (*Portrait de M. Bertin*, óleo sobre tela, 116 × 95 cm, París, Louvre).

⁶ “Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d’oeuvre de David et une des grandes curiosités de l’art moderne, elle n’a rien de trivial ni d’ignoble. Ce qu’il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c’est qu’il est peint avec une rapidité extrême, et quand on songe à la beauté du dessin, il y a là de quoi confondre l’esprit”. Véase Baudelaire, “Le Musée classique du bazar Bonne Nouvelle”, en *Oeuvres Complètes*, 409-410. Publicado en *Le Corsaire-Satan*, el 21 de enero de 1846, a cincuenta y tres años de la ejecución de Luis XVI.

⁷ Véase Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, tesis V, en Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”* (Walter Benjamin. *Avertissement d’incendie*, París, 2001), trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003), 71.

⁸ Véase Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, Tesis II, 54-55.

⁹ Véase Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, Tesis IV, 66-67.

¹⁰ Véase Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1989) (Nueva York: Free Press, 2006).

En los retratos Sériziat (1795), realizados pocos meses después de 9 Termidor, se evidencia el rechazo del pintor a lo que había constituido la “revolución cultural”, o lo que tal vez podamos denominar como el “plan de fuga” de David.

Autocrítica o astucia, ¿quién podrá descifrarlo? No nos interesa aquí discutir la biografía del autor,¹¹ sino examinar lo que subyace a un nuevo modo de pintar. Las primeras señales de “autocrítica” de David datan de su encierro en una celda de la prisión de Luxemburgo. Era éste el segundo encarcelamiento postermidoriano del pintor. En el primero, en las Fermes Générales, ubicadas en la calle de Grenelle Saint Honoré, cerca del Louvre, a donde fue trasladado el 15 Termidor (2 de agosto de 1794), tras reaparecer cuatro días después del golpe del día 9 (27 de julio) — y después de que alrededor de cien (106, se dice) de sus allegados, los principales jacobinos y dirigentes del gobierno de la Montaña, hubieran sido guillotinado—, David pintó un autorretrato. Se lo regaló a un visitante, un antiguo discípulo, a quien le comentó que sería la última imagen que dejaría con la cabeza sobre los hombros.¹²

Pintura en la antesala del cadalso

La luz pálida y amarillenta contra el fondo tenue, que distingue y recorta la imagen del pintor, posiblemente obedece al trauma ante el nuevo terror termidoriano. Sin embargo, esto no le resta su nota de altivez, mezclada con el aire atónito de la escena. Bajo tal luz, David se figura como un “hombre nuevo”, o sea, próximo a la naturaleza y, con pinceles y paleta en las manos, también como un pintor.¹³

En el autorretrato, con “la mirada perdida”¹⁴ (la del retratado, no la del pintor), lo vemos rejuvenecido, muy distinto al David que frecuentaba las huestes liberales burguesas y vestía con la elegancia y la laxitud de un caballero.¹⁵ Enfrentado a la inminencia de la muerte, David se representa a sí mismo, para los futuros observadores, como “próximo a la naturaleza”: con aire juvenil, el cabello al natural, con vestimentas discretas. El cuadro

¹¹ Para la biografía de David, véase Delécluze, *Louis David*.

¹² Véase Régis Michel, “David. L’Art et le politique”, en Sahut y Michel, *David*, 96.

¹³ Véase David, *Autorretrato*, 1794 óleo sobre tela, 81 × 64 cm, París, Louvre; véase también Michel, “L’Art”, 93; véase además T. J. Clark, “Gross David with the Swollen Cheek: An Essay on Self-Portraiture”, en Michael S. Roth, *Rediscovering History. Culture, Politics, and the Psyche* (California: Stanford, 1994), 243-307.

¹⁴ Véase Michel, “L’Art”, 93.

¹⁵ Véase David, *Autorretrato*, 1790, óleo sobre tela, 64 × 53 cm, Florencia, Uffizi; véase también Michel, “L’Art”, 93.

mismo deja ver en los rasgos de su factura la realidad del momento, la posibilidad de una interrupción inminente. ¿Acaso será la conciencia trágica de lo efímero una de las claves para entender el compás de la voluoptuosidad revolucionaria?

No se evidencian en este autorretrato señales de rechazo o “autocrítica”, pues su economía pictórica es aún similar a la de las telas del ciclo revolucionario. Tampoco en la tela siguiente se distinguen otras señales que no sean sino las de la perentoriedad inminente de su muerte: el aspecto grisáceo otoñal de la vista aérea de una esquina del Jardín de Luxemburgo —una escena visible desde la celda a la que David fuera transferido en septiembre.

La salvación por el arte

Las señales de rechazo o autocrítica tardan en convertirse en pintura y las palabras las preceden. Éstas aparecen en una carta fechada el 26 Brumario año III (16 de noviembre de 1794), escrita al diputado Boissy D’Anglas (1756-1828). Los argumentos maduros, propios de una estrategia de conducta, se combinan con los razonamientos generales que funcionan como una nueva clave histórica para el arte. Alrededor de éste se supone un nuevo proceso histórico del cual el pintor pretende ser connatural.

David y D’Anglas se conocían desde los primeros tiempos de la revolución de 1789, bajo la hegemonía de la “burguesía censitaria”. Pero D’Anglas, a diferencia de David, no había acompañado el proceso de radicalización de los jacobinos y se tornará en un hombre fuerte (o en uno de los hombres fuertes) del nuevo orden posjacobino. Presidente de la Convención termidoriana y feroz defensor de la libertad de los precios —luego muy popular entre las clases propietarias—,¹⁶ fue apodado por el pueblo como *Boissy-Famine* (Boissy-Hambre).¹⁷ Para David, que le escribe en tono confesional, es un aliado valioso.

La carta reviste interés histórico objetivo de carácter extrabiográfico.¹⁸ Implica un aspecto que será propio del nuevo régimen para las artes después de Termidor: la configuración del arte y del artista como entes especiales o “fetiches” sociales, según el término de la antropología, que Marx

¹⁶ Véase Albert Soboul, *Dictionnaire historique de la Révolution Française*, dir. Jean-René Suratteau (París: Quadrige/PUF, 2005), 127-128.

¹⁷ Lo que en francés suena aproximadamente como “beba aquí hambre”.

¹⁸ Véase J.-L. David, “À Boissy d’Anglas. (París, 16 novembre 1794)”, en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, en Sahut y Michel, *David*, 142-143.

(1818-1883) y Freud (1856-1939), cada uno a su modo, harían corriente y ampliamente aplicable.

En cuanto a David, quien durante la revolución empleaba un discurso muy diferente, se trata de un cambio de 180 grados. Hipostático y divinizado como verdadera fantasmagoría salvífica, el arte es invocado por David en su protección. Análogamente, el nuevo David reclama para sí el papel del artista como ser misterioso y de otra naturaleza: exaltado y apasionado, sensible, excéntrico —frente al “*honnête homme*”,¹⁹ disciplinado y juicioso.

La noción de “alma sensible”, que David atribuye, como vínculo de identidad, tanto a D’Anglas como a sí mismo, se despliega en dos facetas complementarias y funcionales: la del burgués protector, “verdadero amigo de las artes”, único “que puede apreciar en su justo valor el corazón y el intelecto de un artista”; y, éste, a su vez, un ser de “imaginación exaltada”, arrebatado por ésta, “casi siempre más allá de su objetivo”.²⁰

Surge así una reciprocidad entre polos opuestos: por un lado, *ethos* y el arrebatamiento del artista; por otro, juicio y *ethos* sensible, del burgués “amigo de las artes”. El artista depende para realizarse del juicio mediador del otro. Ello se entiende como un resultado de la división social del

¹⁹ El término “*honnêtes gens*” (gente honesta) fue largamente empleado en el curso de la revolución y sus diferentes acepciones son a su modo ilustrativas de las fases del proceso revolucionario. El término fue registrado por Furetière (1619-1688) como “hombre de bien, gentilhomme, de aires cosmopolitas, quien sabe vivir”. Ya en 1775, Rétif de la Bretonne (1734-1806) designó con este término a todos los ricos (*Le Paysan Perversi*, 1775). Análogamente, en 1789 y 1790, el término designaba la burguesía liberal favorable a la revolución, pero contraria a la violencia popular *sans-culotte*. Ya en el discurso del 1 de abril de 1791, Robespierre innovó al aplicar el término para designar a “los más viles y corruptos”. La acepción inaugurada en los discursos oficiales por Robespierre se difundió durante los debates acerca de la ocupación de las Tullerías por el pueblo el 20 de junio de 1792. A partir del año II, el término adquirió plenamente el sentido de contra-revolucionario, aristócrata e incluso de bandido. En el año IV, el término cayó en desuso y fue sustituido por el de “notable” (“*notable*”) —ni noble ni popular— utilizado para designar el poder político de los “*honnêtes gens*”, nuevamente en el poder después del golpe de 9 Termidor. Véase M. Dorigny, entrada “*Honnêtes gens*”, en Soboul, *Dictionnaire historique*, 555-556. En el caso de David, es ilustrativa de su estrategia la reanudación en su correspondencia termidoriana, a D’Anglas y a Mme. Huin, de las significaciones del inicio de la revolución, y hasta el empleo expreso del término en la última, enviada a Mme. Huin (véase adelante).

²⁰ Este 26 Brumario año III de la República francesa. Cárcel de Luxemburgo. Véase David, “À Boissy d’Anglas”, 142. “Nadie sino un verdadero amigo de las artes puede apreciar en su justo valor el corazón y la cabeza de un artista. Sabe mejor que ningún otro que su imaginación exaltada lo entrena casi siempre más allá del objetivo. Yo mismo lo sabía, yo creía haberme garantizado, cuando el abismo abierto bajo mis pies estaba listo para tragarme./ Los perversos, cuanto me han abusado! No vayas sin embargo a creer que yo haya jamás podido participar en sus infames complots. No, no, mi corazón es puro, mi cabeza sola ha fallado./ La pintura no enrojecerá de contarme en el número de sus niños y la elección de mis asuntos probará a los artistas que vendrán después de mí cuanto tengo el alma sensible [...]”. Véase David, “À Boissy d’Anglas”, 142.

trabajo; acepta de buen grado la repartición de las especializaciones y responsabilidades por las cuales el arte es instituido como mercancía especial y actividad estética supuestamente autónoma.²¹ Esta dualidad continúa presentándose en la *commedia del' arte* contemporánea.

Larga jornada en pos de las virtudes privadas

Queda pues en el pasado la combinación del artista con el legislador civil ejercida por David, al lado de otros artistas como el actor Collot d'Herbois (1749-1796) y de los artesanos en general que habían constituido una de las bases del jacobinismo y una de las fuerzas del movimiento *sans-culotte*.²²

En diciembre de 1794, 42 días después de la carta a D'Anglas, David es puesto en libertad. Será encarcelado nuevamente el 28 de mayo de 1795, a raíz de los levantamientos populares de abril y mayo contra el hambre, que se habían diseminado desde la liberación de los precios de los alimentos en diciembre de 1794, según exigían los victoriosos de Termidor. De hecho, la onda represiva de mayo alcanzó a los comités de mujeres, muy activos en la lucha contra la carestía, y a los miembros que quedaban de la Montaña, como David. ¿Recidiva revolucionaria?²³ Pero ¿cómo medir las convicciones y la sinceridad de David? Nos interesa en contrapartida observar la gestación durante este proceso de una nueva economía estilística, en la cual calidades y función de la imagen pictórica cambiarán radicalmente.

Sin embargo, el pintor, encarcelado en mayo, obtiene libertad provisional en agosto y el derecho de esperar en ese régimen el desenlace del juicio. Bajo la custodia del magistrado Pierre Sériziat (1757-1847), su cuñado y hombre del orden posjacobino, David, una vez fuera de la cárcel, se retira en la propiedad rural de su benefactor.

²¹ Véase David, "À Boissy d'Anglas", 142.

²² David atribuye a la disputa corporativa con sus pares —o sea, a disputas y rivalidades que un librecambista y "*honnête homme*" puede entender de modo inmediato— las acusaciones que aún le son hechas. Y para asegurar al interlocutor de su conversión, jura fidelidad filial a la pintura, que celebra como misión y a la cual atribuye naturaleza hipostática. Otrora, en respuesta a una misiva de pintores académicos, que recelaban el cierre de la Academia, atacada duramente por David desde la tribuna, respondió afirmando que "ya no era pintor, sino diputado", que desdeñaba el oficio de pintor "como al lodo". Véase David, "À Boissy d'Anglas", 71. Se encuentra aquí un juego de palabras pues lodo ("*boue*", en francés) era el término que, en el argot de los pintores, designaba la mezcla de los colores en la paleta.

²³ Se había encontrado, según se dice, su nombre en la lista de suscriptores del periódico de Gracchus Baboeuf (1760-1797), del movimiento "de los iguales", que combatía la propiedad privada y predicaba el trabajo común. Alguien apuntó entonces haber oído que esta vez David difícilmente escaparía. Véase Michel, "L'Art", 96.

Desde allí escribe a Mme. Huin, protestando ser un nuevo hombre, y es allí que irá a forjar un nuevo estilo pictórico, precisamente el de los retratos de la pareja anfitriona Sériziat, mostrados en el salón de gala del Louvre de hoy. El magistrado Sériziat es su defensor y David es también un nuevo pintor. En la carta a Mme. Huin, contemporánea de los retratos, no sólo se explica a sí mismo, sino también a su nueva pintura. Declara no tener más tiempo ni cabeza para el género histórico, pero sí para dedicarse por entero a la pintura que le vale de “consolación” y “remedio infalible”.²⁴

Libertad, ambigüedad, autonomía

La estrategia se mostrará exitosa e incluso magistral, pues ejemplifica un nuevo tipo de arte y de artista. El programa de reforma del arte, de David, con la crudeza visceral con que el pintor lo explicita, tiene interés extrabiográfico e histórico. De hecho, demuestra que la nueva estética de pintor-rehén de un protector burgués, técnicamente en libertad provisional o condicional, reside en construir y alcanzar la ambigüedad.

La excelencia en esta forma de arte, de la que David construirá nuevos ejemplos a continuación, revelará el reverso real de aquello que pasará a ser proclamado como “autonomía estética” en la sociedad de la división del trabajo y de saberes especializados.

En síntesis, la supervivencia de David y su amnistía política señalan, en lo que concierne al tenor del arte, la superación del proyecto diderotiano-rousseauiano que preponderó en la revolución y del cual David fue ejemplo, del culto a la simplicidad y a la verdad o del retorno a la naturaleza,²⁵

²⁴ En la carta a Mme. Huin (23 de septiembre de 1795), David ensalzará temas de la conducta privada, adecuados a una interlocutora, cuya condición de madre, además, es llamada a escena por el pintor. Mme. Huin no sólo era madre de una antigua alumna de David, como amiga de su ex esposa —de quien el pintor se había divorciado en 1792 al hacerse diputado y regicida y con quien David volvería a casarse al año siguiente— Huin sería así pieza clave en el tablero de ajedrez y en la jugada de la vuelta al matrimonio —cuya razón no nos interesa. Para su interlocutora, el pintor, que exaltaba otrora la universalidad de la Naturaleza y de la Humanidad, ahora multiplicaba exhortaciones de los valores privados de la familia y de los aspectos individuales de los oficios, de profesor y pintor. Véase David, “À Mme. Huin” (Saint-Ouen, Seine-et-Marne, 23 septembre 1795), en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, 143-144.

²⁵ “La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, bella o fea, tiene su causa, y, de todos los seres que existen, no hay ni uno que no sea como debe ser” (“*La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être*”). Véase Denis Diderot, “Essais sur la peinture. Pour faire suite au Salon de 1765”, en D. Diderot, *Œuvres. Tome IV. Esthétique-Théâtre*, éd. établie Laurent Versini (París: Robert Laffont, 1996), 467.

en favor del enlace entre la imagen pictórica y la ambigüedad, o de la refuncionalización de la imagen como máscara. Esto en su turno instituirá la función del juicio del perito, como especie de jurisconsulto de las artes, maestro a su modo en disimular o enmascarar con palabras.

Glaciación y narcisismo

El nuevo estilo pictórico de los retratos Sériziat es el del “realismo helado” o glacial, como lo nombra Régis Michel.²⁶ El destinatario y el objeto de la nueva pintura pertenecen a la burguesía termidoriana. En la nueva escena histórica, el pintor de la nación fundada en la naturaleza cede lugar a un maestro cuyos talentos afinan la representación de la máscara social y psíquica mediante la cual el burgués termidoriano se presenta a los demás. El “realismo glacial” incluye por supuesto la división de funciones sociales y papeles sexuales. De este modo, Pierre Sériziat, benefactor del pintor, abogado, magistrado y propietario rural, aparece como jinete, portando sus *culottes*, botas de montar y látigo; y, *last but not least*, también como redentor, visto desde abajo, con el cielo (de las ideas) al fondo.²⁷ Análogamente, la cuñada, Émilie Pécoul Sériziat (ca. 1770-1804), objeto del primer retrato, combina las vestimentas blancas, propias del estilo neoclásico de moda, con ornamentos que la designan como propietaria rural: toques campestres en el sombrero, en la cinta, en el ramo de flores. El hijo pequeño, llevado de la mano, remata la imagen de la familia de “*honnêtes gens*”.

Otrora declaradamente lírica y ferviente, y buscando estar al nivel de la filosofía bajo la revolución, como la describía David,²⁸ la pintura, ahora helada y de precisión esmerada, si aún reproduce algún sentimiento será quizá el de la ironía recatada y silenciosa.

En suma, puestos al servicio de la máscara de sus retratados o del narcisismo, como decimos después de Freud, los actos del pintor y los elementos de la pintura se reordenan. Todo rastro del trabajo y del sentimiento es

²⁶ Véase Michel, “L’Art”, 110.

²⁷ La propiedad rural en el período termidoriano era objeto de una disputa candente entre la nueva burguesía, enriquecida con la revolución y que se adueñó de las tierras (subastadas como “bienes de la Nación” después de ser expropiadas a la nobleza emigrada y al clero), y los antiguos dueños, que las reclamaban como bienes de familia arraigados a la tradición de los linajes. Véase Jean-Paul Bertaud, *Le Premier Empire, legs de la Révolution* (Vendôme: Presses Universitaires de France, 1973), 7-8, 10-21. Sobre la apropiación de las tierras expropiadas, subastadas en grandes lotes en lugar de ser divididas en pequeñas parcelas accesibles al campesinado, véase Albert Soboul, *La Révolution Française, avant-propos* Claude Mazauric (París: Gallimard, 2000), 208-209.

²⁸ Véase J.-L. David, “David. Rapport à la Convention nationale, sur le jury national des arts, 1793”, en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, 159-160.

eliminado, la naturaleza aparece domada, la pintura se regirá por la función de espejo o tendrá por objetivo la duplicación de la máscara. Reproduce lo que los retratados juzgan de sí mismos. La economía limpia y sucinta de la tela, producto final, celebra el triunfo del artífice magistral sobre la naturaleza.

En términos de función, la pintura-rehén es puesta como servicio. Pone talento y cuidado para convertir la tela en superficie pulida y exacta, luego, en tela-espejo. Tal es, en dos palabras, el sentido de la promesa estética o del programa pictórico vertido en los retratos Sériziat, como también en otros.²⁹

Toda una página, la del programa estético de las Luces, será traspasada. Se puede contraponer el programa de la tela-espejo o de la búsqueda, pretendida por David, de precisión y de determinación específica de cada individuo como particular u otro de la naturaleza, no sólo en tanto que opuesto a las poéticas de Diderot (1713-1784) y Rousseau (1712-1778), sino también en cuanto a la definición winckelmanniana de la belleza —como estado por encima de toda particularidad.³⁰ Tal fue, recordemos, el modo o programa que había nutrido el idealismo con que David había representado otrora las figuras de los mártires revolucionarios, Le Peletier, Marat (1743-1793) y Bara (1779-1793), o aun su autorretrato rejuvenecido, en la prisión. No obstante, estos cuadros recogieron también muchos aspectos diderotianos derivados de la observación directa, que no cabe ahora detallar, pero que sirven para señalar que se referían a la naturaleza o a formas universales y no a trazos particulares.

De todos modos, lejos del “estado de naturaleza” de Rousseau, y próximo al “observador imparcial” de Adam Smith (1723-1790), el David termidoriano actúa —al observar con agudeza los detalles de la situación o el papel funcional de los retratados— según un nuevo “principio de realidad” —¿prenuncio del “desencantamiento del mundo”?— y no abandonará tal clave, engendradora en y para el ejercicio privado, ni siquiera cuando se ponga simultáneamente a servicio del bonapartismo.

²⁹ Véase, por ejemplo, *Mme. Verninac* (1799, óleo sobre tela, 145 × 112 cm, París, Louvre).

³⁰ “Otra característica de la belleza elevada es su indeterminación (*Unbezeichnung*): es decir que sus formas no pueden ser descritas por otros puntos y otras líneas sino los que forman solos la belleza; resulta una forma que no es propia a una persona determinada y que no expresa ni cierto estado de alma, ni el sentimiento de una pasión, que mezclarían a la belleza rasgos que a ella serían extranjeros y romperían su unidad”, véase Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), 149-150, en Édouard Pommier, “Rêver devant l’antique un Winckelmann a la main”, en Sahut y Michel, *David*, 78.

El “realismo glacial” va a la par de la concepción de la pintura como talento proveído, no por la naturaleza, sino “por el cielo”.³¹ De modo análogo, la pintura vuelve a ser un oficio, del cual saca provecho en términos privados y para el bien de la familia. Funciona aún como terapéutica en la esfera del individuo.³²

A fin de cuentas, el pintor obtendrá la amnistía definitiva el 26 de octubre de 1795. ¿Augurio histórico o sincronía de procesos similares de rehabilitación? De hecho, el mismo día y, además, con la atribución de un mando estratégico, se consuma la rehabilitación de otro ex jacobino salido de la prisión: el joven general Bonaparte (1769-1821), héroe jacobino en Tolón (noviembre de 1793), amigo cercano de Augustin Robespierre (1767-1794), hermano menor de Maximilien y guillotinado también, junto con el primero, en Termidor. El mismo 26 de octubre de 1795, cerca de 15 meses después de 9 Termidor, Bonaparte se vuelve comandante en jefe de los ejércitos del interior.³³

Gloria, prosperidad, cesarismo

A mediados de 1797, vencedor de los Habsburgo y victorioso en Campo-Formio (1797), el nuevo conquistador de Italia visita el taller de David y posa para el pintor. El dibujo termidoriano del general, esbozado por David, evocará aires romanos.³⁴ Más tarde, el pintor actuará decisivamente para la construcción del carisma cesáreo de aquel que, después del golpe

³¹ “Ya no quiero ocuparme a partir de ahora sino de mi salvación y *si el cielo me ha dotado* de algunas calidades quiero de ellas sacar partido, y pensar un poco también en hacer el bien de mis hijos sin no obstante olvidar la gloria [...]”. Véase David, “À Mme. Huin”, 144.

³² “Que el bien se haga que las gentes honestas sean felices y yo no tendría nada más que desear”, afirma. David profesa otras formas de hedonismo análogas. El “placer de vivir” se traduce en la práctica de la jardinería: estar en medio de la naturaleza, rodeado por ella —entiéndase por la propiedad rural—, pero sin confundirse con la Naturaleza, paradigma de los revolucionarios de antes. La jardinería, así como la dedicación a los hijos y alumnos, hace par con la dedicación subjetiva al arte, cuyo potencial universal y objetivo no es evocado más. Véase David, “À Mme. Huin”, 143-144.

³³ El recién amnistiado general Bonaparte “presentó sus armas” y mostró su utilidad al Directorio termidoriano al reprimir el 13 Vendimiario (6 de octubre de 1795) a tiros de cañón, en pleno centro de París, delante de la iglesia de Saint-Roch, el intento monarquista de un *putsch*. Véase Michel, “L’Art”, 96.

³⁴ Véase David, *Boceto de perfil del general Bonaparte*, 1797-1798, lápiz sobre papel, 9.7 × 8 cm, ubicación desconocida (trae una anotación abajo, de la mano del autor: “El general de la grande nación”). Véase también David, *General Bonaparte*, 1797-1798, óleo sobre tela, 81 × 65 cm, París, Louvre.

del 18-19 Brumario (9-10 de noviembre de 1799), será sucesivamente primer cónsul y emperador.³⁵

Pero dejemos de lado el ángulo de Estado, de los servicios de David al bonapartismo,³⁶ para fijarnos en la problemática particular específica que, nacida en el periodo termidoriano, también acompañará el ciclo bonapartista: la del artista como emprendedor liberal y productor privado de servicios.

La pintura profesional, que negocia por su cuenta servicios y remuneración, independientemente de la Academia (cerrada por la revolución), pertenecía al núcleo del nuevo orden burgués y permanecerá, más allá de las varias rupturas de régimen, en la historia atribulada de Francia después del Primer Imperio. Así, David, como pintor titular de la representación pictórica oficial del Estado bonapartista, no dejará por esto de portarse también como profesional privado. Incontables disputas, verificables en la correspondencia del pintor o de su entorno con los responsables de las finanzas del Imperio, evidencian el cambio de modelo de conducta en relación con el pintor de la revolución, que declaraba asumir el servicio para la nación exclusivamente en clave política.³⁷

Detengámonos entonces en el aspecto privado de la cuestión. Cuando presta los primeros servicios al general, aun antes de Brumario, David está preparando *Les Sabines* (1799, óleo sobre tela, 385 × 522, París, Louvre), *revival* de la pintura neoclásica prerrevolucionaria, de “género histórico”.

El cuadro recurre a un episodio de la historia clásica, el secuestro de mujeres sabinas por los romanos, para tratar un aspecto de la actualidad. El tema clásico como alusión al presente pertenece a las normas del género.

³⁵ David será nombrado en 1800, justo después del golpe de Brumario, “Pintor del Gobierno”, título que rechazará. En 1801, pintará el apologético *Bonaparte en el Gran San Bernardo* (260 × 221 cm, óleo sobre tela, Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), que presenta a Bonaparte, mediante inscripciones en primer plano, como sucesor histórico del cartaginés “Annibal” (247-183) y del emperador de los francos “Karolus Magnus” (ca. 747-814). Así, en 1804, para la ceremonia de consagración, la espada y la corona serán imitadas de aquellas del emperador de los francos. También en 1804, David será nombrado “Primer Pintor del Emperador” y realizará la inmensa tela *Le Sacre de Napoléon* (1806-1807, óleo sobre tela, 621 × 979 cm, París, Louvre). Véase Michel, “L’Art”, 103-104.

³⁶ Véase Luiz Renato Martins, “La Fabrication d’un totem: David, Freud et le bonapartisme”, en *Savoirs et Clinique – Revue de psychanalyse*, núm.12 (Lille, 2010): 137-145.

³⁷ Sobre las negociaciones, frecuentemente atribuladas, entre el pintor y la administración del régimen, véase Philippe Bordes, “In the Service of Napoleon”, en Philippe Bordes, *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, exposición/catálogo (Feb. 1-Abr. 24, 2005, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, California y Jun. 5-Sep. 5, 2005, Williamstown, Massachusetts, Clark Institute) (New Heaven y Londres: Yale University Press, 2005), 34-35.

Aquí, el primer aspecto es atendido por las referencias a la iconografía,³⁸ mientras que el segundo destaca por medio de las murallas trazadas al fondo de la escena mediante un perfil, que se hace reconocer de inmediato como el de La Bastilla. En el centro, pues, la historia francesa del último decenio y el pasaje de una generación, pues los bebés en brazos, nacidos después del origen de la disputa, aparecen en primer plano.

David atribuye el protagonismo de la escena a las mujeres que apartan a los combatientes mientras protegen y exhiben a los niños. El sentido buscado por la escena es claro: el tiempo pasó, la historia dio frutos y es la hora de la concordia o, más precisamente, de sellar la conciliación en torno al nuevo orden.

Ahora bien, el programa del partido del nuevo orden es precisamente aquel conducido por el vencedor de Brumario. ¿Qué hay en su núcleo? Los victoriosos de 9 Termidor, nuevos propietarios de los llamados “bienes nacionales” —las tierras expropiadas a la aristocracia y al alto clero, y adquiridas en subastas por la burguesía ascendente—, pretenden confirmar su propiedad contra los emigrados que retornan y que quieren recuperarlos. De modo análogo, las mujeres de origen sabino, presentadas en la tela, protegen a sus niños, nacidos de los romanos, contra los sabinos sedientos de venganza.

En cuestión estaban, pues, el nuevo estatuto de las tierras y su legitimación. Ratificación y conciliación en torno a la nueva prosperidad constituyen el eje del programa de los nuevos propietarios que ascendieron con la asignación de precios a los bienes contra el derecho nobiliario de la causa, llamada “legitimista”, de los emigrados.

Luego, el programa político de la gran tela, al presentarse como imbuido de una cierta naturalidad —simbolizada por los jóvenes cupidos, del pincel del maestro—, enuncia un proyecto nacional, aunque sin referirse explícitamente a Bonaparte. De manera análoga, el conquistador de Italia encabezará como un acto natural el “apoderamiento” del 18 Brumario y atraerá para sí los poderes “romanos” del cónsul.

Aunque, si bien Roma es el pretexto, la ratificación de la propiedad de las mejores tierras del país es la verdadera cuestión. Él “no da marcha atrás”

³⁸ Según la praxis del género, elementos del cuadro fueron extraídos de “Episodios de la vida de Aquiles”, el anverso de una tapa de un sarcófago de origen desconocido, pero perteneciente a la antigua colección Borghese, y empotrada en paredes de la Villa Borghese, donde David estudió cuando fue becario de la Academia, en Roma. El conjunto entró en la colección del Louvre en 1808. Véase entrada “165/ *Cuve de sarcophage: épisodes de la vie d’Achille/ Ma 2120’*”, en *Musée du Louvre: catalogue des sarcophages en pierre d’époque romaine et paléochrétienne*, eds. François Baratte, Catherine Metzger, avec la collaboration de Heidrun Alaoui *et al.* (París: Reunion des Musées Nationaux, 1985), 252-256.

es el mensaje del pincel, así como de las tropas del cónsul.³⁹ La pintura es, pues, bonapartista *avant-la-lettre*, o en plena sincronía con el proceso. Por lo demás, uno de los primeros actos del primer cónsul recién investido fue visitar la muestra de la tela de las sabinas.⁴⁰ ¿Reconocimiento recíproco, proyecto urdido en común? Dos estrategias negociables de éxito, al frente de intereses corporativos y curtidas por la travesía de varias crisis políticas, que de ese momento en adelante aparecerán asociadas.

Elevado, justo después de Brumario, al círculo de consejeros directos del primer cónsul, y llamado incluso para concebir la residencia Bonaparte en Malmaison, David elabora, en diciembre de 1799, un proyecto con las líneas generales de una política de conservación, inspección y vigilancia “de los monumentos nacionales, manufacturas y artes”, responsable de la “dirección de las escuelas de arte, de los establecimientos y manufacturas nacionales que tienen por base las artes del dibujo, los edificios públicos cuando sometidos a embellecimientos o a nuevas construcciones”.⁴¹

Detengámonos en el modelo precursor y ejemplar de la tela de las sabinas. Su exhibición en el Louvre, en la gran sala de la antigua Academia de Arquitectura, fue abierta el 21 de diciembre de 1799, siete semanas después de la toma de posesión (a los treinta años de edad) del primer cónsul y “protector principal” de la República.

¿Pintura oficial del Consulado o arte autónomo aclamado? Al instituir el cobro de entrada —algo que, aunque ya se daba en Holanda e Inglaterra, era inédito en Francia— por el valor de 1.80 francos por persona, David recaudará en esta exposición cerca de 65,000 francos, lo que le permitirá comprar una propiedad rural. El cuadro permaneció en exhibición pública en el Louvre prácticamente el tiempo que duró el régimen consular, que precedió el Imperio.⁴² El régimen de Brumario abre la era de las “repúblicas censitarias”, en las cuales Estado y mercado comulgan en armas y alma.

³⁹ En el opúsculo que acompañó de modo inédito la presentación de la pintura, David afirmaba: “La naturaleza y el curso de nuestras ideas cambiaron desde la revolución; y no volveremos, yo espero, a las falsas delicadezas que han por tan largo tiempo comprimido el genio”, una sentencia que suena como música para los nuevos propietarios de los “bienes nacionales”. Véase J.L. David, *Le Tableau des Sabinas. Suivi de “Note sur la nudité de mes héros” (an VIII, 1799)* (La Rochelle: Rumeur des Ages, 1997), 15.

⁴⁰ Véase Michel, “L’Art”, 103.

⁴¹ Véase Bordes, “In the Service of Napoleon”, 30 y nota 22, 339.

⁴² La exposición duró cinco años y tuvo 36,000 visitantes, el doble que los Salones de la época. Véase Michel, “L’Art”, 99.

*La era de las ventas o “la gran escuela de los pintores modernos”*⁴³

El impacto de la paradoja, la unión sorprendente de dos términos alejados —“Antigüedad” y “moderno”— o la carencia de identidad de una clase —la de los “notables” o “*honnêtes gens*”—, he ahí los elementos con los cuales David, propagandista magistral ya reconocido por los jacobinos,⁴⁴ forja el inicio del opúsculo que acompañó la tela.

Retorno astuto al gusto prerrevolucionario y claro avance en las relaciones con el público, *Les Sabines* es a su modo un “18 Brumario” al óleo. Cuadro osado y agigantado, pero con aire de naturalidad. Golpe de magia del *revival* que combina la sorpresa y el reconocimiento, lo inventado y lo esperado. Obra que captura el gusto, apoyado en los clichés de los “notables” y que innova porque tiene la ciencia de la venta, conoce el corazón del mercado.

El pintor reconoce su poder específico y no teme perder el control del efecto al admitirlo en el texto. Antes lo instituye como ciencia fundamental a la nueva riqueza (proveniente de los negocios): “Es un gran secreto el de tocar el corazón humano; y ese medio puede dar un gran impulso a la energía pública y al carácter nacional”.⁴⁵

En síntesis, pintor y general trazan estrategias estrictamente paralelas y sincrónicas, en sus respectivos planes de actuación. Coinciden las estrategias posiblemente porque ambos perciben la nueva fuerza en ascenso: la mercancía y su modo de encantamiento.⁴⁶ Así, pintor y general, ambos traen la ciencia “de los caprichos” de cada uno y de todos,⁴⁷ de disponerse como mercancía, observadores hábiles que son de los sortilegios de la forma y de los movimientos de las cosas.

David, a la vez que predica la “*pax des notables*” (“paz de los notables”) y la legitimación de los nuevos grandes propietarios, propone en su opúsculo un nuevo régimen para las artes. Éste se articula en torno al pintor como emprendedor privado y del mercado como juez. La adquisición, o no, emite

⁴³ “La Antigüedad no ha cesado de ser la gran escuela de los pintores modernos [...]” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 7.

⁴⁴ Véase David Lloyd Dowd, “An Artist Becomes a Propagandist”, en *Pageant-Master of the Republic*, 24-44.

⁴⁵ Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 11.

⁴⁶ “La riqueza de las sociedades en las cuales prevalece el modo de producción capitalista aparece como una ‘inmensa colección de mercancías’; la mercancía individual aparece como su forma elemental”. Así iniciaba la obra ensayística más influyente del año de 1867. Véase Karl Marx, “The Commodity”, en Karl Marx, *Capital. A Critique of Political Economy*, intr. Ernest Mandel, trad. Ben Fowkes, vol. I (Londres y Nueva York: Penguin Classics/New Left Review, 1990), 125.

⁴⁷ Véase Marx, “The Fetishism of the Commodity and its Secret” en Marx, *Capital*, 163-177.

un juicio de valor, afirma ahí el pintor.⁴⁸ De la subasta nace la verdad, ¿qué podría sonar mejor para los nuevos propietarios?

El menú liberal para las artes no podría ser más explícito, como tampoco, en el plan de los hechos, la alianza del pintor con el poder de las armas. El primer cónsul, por su lado, de vuelta de Marengo ordena la constitución de una comisión específica para dirigir las artes según las necesidades de la propaganda del régimen.⁴⁹ La tela que consumó el deseo recíproco, *Bonaparte en el Gran San Bernardo*, marcaría la época.⁵⁰

El autor, la clientela y la antífrasis

Más allá “de conquista de los ricos [...] favoreciéndose el sistema de las exposiciones públicas, el pueblo, por [medio de] una ligera retribución, podrá entrar en el reparto de las riquezas del genio”,⁵¹ discurre David en defensa de la iniciativa de cobro de ingresos para la exhibición de *Las sabinas*.⁵²

⁴⁸ “Hoy día, esta práctica es observada en Inglaterra, donde es llamada *exhibition* [en inglés en el original]. Los cuadros de la muerte del general Wolf y del lord Chatam, pintados por West, nuestro contemporáneo, le han valido en este país sumas inmensas. La *exhibition* existía ahí desde mucho tiempo antes, y había sido introducida, en el siglo último, por Van Dyck, cuyo público venía en masa a admirar las obras; él llegó por este medio a una fortuna considerable. ¿No es una idea tan justa cuanto sabia la que procura a las artes los medios de existir por sí mismas, de sostenerse por sus propios recursos, y de gozar de la noble independencia que conviene al genio, y sin la cual el fuego que lo anima pronto se apaga? Por otro lado, ¿qué medio más digno de sacar un partido honorable del fruto de su trabajo que someterlo al juicio del público, y no esperar recompensa sino la recepción que éste le quisiera hacer? Si la producción es mediocre, el juicio del público pronto habrá hecho justicia. El autor, al no recoger ni gloria ni compensación, se instruirá, por una severa experiencia, acerca de los medios de reparar sus faltas, y de cautivar la atención de los espectadores por más felices concepciones.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 8-10.

⁴⁹ La comisión fue compuesta por Lucien Bonaparte (1775-1840), hermano del general y ministro del Interior; por el general Berthier (1753-1815), presente en Marengo, y por el director del Louvre, Vivant Denon (1747-1825), encargados de proveer la documentación pictórica de seis batallas específicas: Rivoli (14 de enero de 1797) y Marengo (14 de junio de 1800), respectivamente, de la primera y segunda campañas de Italia; Moskirch (5 de mayo de 1800), de la campaña alemana; y Pyramids (21 de julio de 1798), Aboukir (25 de julio de 1799) y Mont-Thabor (16 de abril de 1799), de la campaña de Egipto. La relación es indicada por el propio Bonaparte, en carta de 27 Mesidor, año VIII (16 de julio de 1800), precedida de la orden a la comisión, según el primer cónsul, de “escoger los mejores pintores para pintar las batallas siguientes [...]”. Véase Bordes, “In the Service of Napoleon”, 31-32 y nota 28 a 339-340.

⁵⁰ Véase notas 35 y 36 y Bordes, “In the Service of Napoleon”, 33-34.

⁵¹ Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 12.

⁵² “¿Cómo me sentiría feliz si este uso [de la exposición no gratuita] podía ofrecer a los talentos un medio de sustraerlos a la pobreza, y si, a consecuencia de esta primera ventaja, yo

Al tiempo que intercambia así la apología de la naturaleza por la del mercado, David conserva la manera, de las Luces y de la práctica política, de presentar sus operaciones en clave programática. Recicla la elocuencia y el razonamiento consonantes con la nueva supremacía:

Por mí, no conozco honra por encima de aquella de tener el público por juez. No recelo de su parte ni pasión ni parcialidad: *sus retribuciones son donaciones voluntarias que prueban su gusto por las artes*; sus elogios son la expresión libre del placer que él experimenta; y tales recompensas valen bien, sin duda, aquellas de los tiempos académicos.⁵³

A pesar del nuevo discurso, subsiste alguna reticencia al nuevo orden en el pintor, que reaparecerá (además de en comentarios al margen citando a terceros)⁵⁴ de modo transversal en su pintura, como se verá en seguida.

podiera contribuir a devolver las artes a su verdadero destino, que es el de servir la moral y de elevar las almas, haciendo pasar a aquellas de los espectadores los sentimientos generosos evocados por las producciones de los artistas! Es un gran secreto el de mover el corazón humano; y este medio puede dar un gran impulso a la energía pública y a la índole nacional. ¿Quién podrá negar que hasta el presente el pueblo francés no haya sido extranjero a las artes, y que vivió en medio de ellas sin participar? La pintura o la escultura ofrecía una producción rara, luego se tornaba la conquista de un rico que de ella se apoderaba a menudo a un precio mediocre, y que, celoso de su propiedad exclusiva, no admitía a verla sino a un pequeño número de amigos: mirarla era prohibido al resto de la sociedad. Al menos, favoreciéndose el sistema de exposiciones públicas, el pueblo, por una ligera retribución, tomará posesión de las riquezas del genio: él se esclarecerá sobre las artes, a las cuales no es tan indiferente cuanto se lo cree; sus luces aumentarán, su gusto se formará; y, aunque no sea suficientemente experimentado para decidir sobre las finuras o las dificultades del arte, su juicio, siempre dictado por la naturaleza, y siempre producido por el sentimiento, podrá a menudo halagar, e incluso esclarecer un autor que sabrá apreciarlo.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 11-13.

⁵³ Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 15 [las cursivas son más]. Sin embargo, no sólo el favor amplio del público en general, sino también los de su categoría profesional y del gobierno, están en la mira de David. De este modo, remata: “Las reflexiones que he propuesto, y el sistema de exposición pública, del cual daré el primer ejemplo, me fueron sugeridos principalmente por el deseo de procurar a los artistas que profesan la pintura el medio de ser compensados del empleo de su tiempo y del sacrificio de sus gastos, y de asegurarles un recurso contra la pobreza, que es muy a menudo su triste reparto. Yo fui impulsado y ayudado en estas visiones por el gobierno, que, en esta ocasión, me dio una gran prueba del amparo impresionante que concede a las artes, al proporcionarme un local para mi exposición, con otros accesorios considerables: pero recibiré una recompensa muy agradable, si, cuando venga el público a disfrutar mi cuadro, pueda abrir a los artistas una vía útil, que, excitando su ánimo, contribuya al avance del arte, y a la perfección de la moral, que debemos sin cesar tener por objeto.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 16-17.

⁵⁴ “Yo había siempre pensado que no éramos lo bastante virtuosos para ser republicanos”. Y también “la victoria les gusta a los Dioses”, dice citando a Plutarco, “pero la derrota a Catón”. Véase David, en Michel, “L’Art”, 102.

El punto de vista oblicuo de David acerca de ciertos aspectos del nuevo orden interesa en la medida en que, llevado a la pintura, señala nuevas contradicciones y suscita, de modo análogo, una nueva dialéctica entre el pintor y el modelo, la pintura y el cliente, etc., en suma, una nueva economía de la autoría del trabajo, en la cual la contradicción y la elaboración en correlación con los desplazamientos de signos adquieren características de formas conscientes y de disimulo. En síntesis, en la sociedad atomizada y fraccionada a partir de los choques de intereses y las luchas individuales omnipresentes, las prácticas defensivas de enunciación y negociación se hacen generalizadas y estructurales, es decir, son la condición para cualquier deliberación o acción, incluso de tenor poético.

Así, en el primer año del consulado y a caballo de su prestigio y poder específico en el corazón del gobierno, David inicia el retrato de Juliette Récamier (1777-1849), esposa del banquero Jacques Récamier (1751-1830), el articulador financiero del esquema para el golpe de Brumario.

Sin embargo, en septiembre, el pintor suspende la realización del trabajo, resistiendo las presiones de la retratada para que modificara la pintura. Narra la leyenda a propósito que el pintor habría replicado a Récamier: “Mi señora, las damas tienen sus caprichos; los artistas también [...] yo guardaré vuestro retrato en el estado en que se encuentra.”⁵⁵

Más allá de la curiosidad del episodio, en el cual la iniciativa del autor no se deja subsumir ante la lógica individual de la cliente, interesa el hecho de que el autor ahora convierte concretamente su intransigencia en pintura o en una cierta economía pictórica. ¿Marco de la iniciativa del autor (que se resiste a los términos de la venta o alienación de su trabajo) en tiempos parcialmente adversos? La cuestión se traduce en el plano del cuadro en una aparente dualidad o dicotomía enigmática de los procedimientos pictóricos utilizados.

Desde luego se destaca que la tela desentona del estilo del “realismo glacial” postermidoriano del pintor, pues comprende, al lado de un aspecto ciertamente definido y gélido —como en los retratos postermidorianos ya referidos—, también otro, de tenor diverso y con algo de inacabado y de instantaneidad en las pinceladas.

¿Reviviscencia de qué? ¿Resurrección de ritmos pasados? Participar de la toma del Estado, ver el gobierno de nuevo de cerca, ¿habría despertado al pintor otras posibilidades? ¿Cómo explicar la intransigencia de David, la insistencia contradictoria del pintor en resistir el juicio de la cliente y reducirlo a un capricho, contra el cual antepone el suyo, para mantener la pintura en el estado en que se encontraba?

⁵⁵ Véase David, en Michel, “L’Art”, 112.

De hecho, mientras las pinceladas explícitas y el trabajo cromático en el entorno destacan —como si respiraran o pulsaran— a la retratada, la vestimenta y el mobiliario, que simbolizan sus propios criterios y definen su modo de ser —motivos supuestamente centrales del retrato—, aparecen como si fueran examinados fríamente, con ironía y lupa, como un ejemplar de cierta especie social.

De este modo, la pintura sitúa a la retratada a distancia, mientras, a la vez, invierte la supuesta prioridad y hace aparecer el espacio alrededor en términos próximos, en proceso de construcción a golpe de pinceladas. ¿Cómo combinar perspectivas tan divergentes y contradictorias, que hacen oscilar el punto de vista?

¿Qué explica la dualidad o heterogeneidad de las perspectivas? La modelo era, en el decir de Regis Michel, la “reina incuestionable de una sociedad de *parvenus* [nuevos ricos], el propio símbolo del ascenso social”.⁵⁶ Esto vale tal vez para la frialdad o distancia entre el pintor y la retratada. Pero, ¿qué decir respecto del otro aspecto del cuadro, o sea, de sus elementos de proximidad?

Un hechizo y su negativo o una hipótesis y su dialéctica

El retrato *Récamier* es, sin duda, un acto de excepción en la retratística termidoriana de David, de la cual son característicos los retratos Sériziat y también el *Portrait de Madame de Verninac* (1799, óleo sobre tela, 145 × 112 cm, París, Louvre). Pienso que para investigar la suspensión del “realismo glacial” ahí, es útil retornar a la influencia precedente de Rousseau sobre David.

La consulta del párrafo final del Libro IV de las *Confesiones* (1782-1789), de Rousseau, esclarece el sentido atribuido por éste a su estrategia narrativa. Y puede quizá ayudar a dilucidar la cuestión al indicar un recurso posible para el pintor, es decir, una razón para oponerse a su cliente y preservar el estado de incoherencia, tal vez sólo aparente, de la tela. Así lo explica Rousseau al presentar la disparidad de momentos y de sentimientos del narrador:

pero al detallar a él [el lector] con sencillez todo lo que me ha sucedido, todo lo que he hecho, todo lo que he sentido, yo no puedo inducirlo a un error, a menos que yo lo quiera; y aunque lo quisiera, no lo lograría fácilmente de

⁵⁶ Véase Michel, “L’Art”, 114.

este modo. Le toca a él reunir y determinar el ser que ellos componen: el resultado debe ser su obra [...].⁵⁷

Autenticidad e igualdad en el diálogo con el lector —al atribuir a éste la misma condición en el proceso de pensar— son, entonces, las razones de Rousseau. ¿Se puede, pues, considerar que, para un pintor que proceda análogamente a Rousseau, el acto de deshacerse en fragmentos narrativos, desmenuzando las sensaciones una a una, a golpe de pincel, equivaldría a someter la pintura a la verdad de la naturaleza, experimentada en el sentimiento de cada instante, al entregarla sencillamente a los ojos de otros, poniendo en detalles *cómo es hecho cada acto* de ver y de pintar?

¿Se trataría pues análogamente de “una confesión” en pintura? ¿Con qué objetivo y qué confesar en tales circunstancias? Sin embargo, podemos también especular: ¿y si la pintura pretendiera la construcción de una tensión o polaridad entre, por un lado, una práctica de verdad, la de pintar, y, por otro, el arte mundano del disimulo y del exhibicionismo, o sea, de capturar la atención y la percepción de los demás sin revelar nada de sí?

En síntesis, dos prácticas, una de la verdad o de la exposición de la naturaleza en la pintura, según Rousseau, y otra, la de exhibirse sin revelarse —como se volvería cada vez más usual en la sociedad crecientemente regida en consonancia con los intereses del mercado, imperantes entre los “notables”—, chocarían entre sí sencillamente en el cuadro, si vale la hipótesis.

La escena es contradictoria, pero, *deliberadamente* enigmática, se puede suponer, tratándose de un pintor dueño de sus medios.

Sin embargo, ¿por qué?, ¿con qué finalidad? Lo responde a su modo René Magritte (1898-1967), quien, además de pintor, fue un propagandista profesional del día a día, y luego un experto en modos y técnicas de exhibicionismo y disimulación.⁵⁸ Él rehizo el cuadro de David, sustituyendo la imagen de la Récamier por un féretro mortuario (Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, óleo sobre tela, 60.5 × 80.5 cm, Ontario, National Gallery of Canada). ¿Qué quiso evocar por medio de la muerte?

Al colocar un símbolo o imagen de la muerte en lugar de la figura femenina, el *Portrait... Récamier* se descifra, sugiere Magritte, a partir del

⁵⁷ “*mais en lui détaillant (au lecteur) avec simplicité tout ce qui m’est arrivé, tout ce que j’ai fait, tout ce que j’ai senti, je ne puis l’induire en erreur, à moins que je ne le veuille; encore même en le voulant, n’y parviendrai-je pas aisément de cette façon. C’est à lui d’assembler et de déterminer l’être qu’ils composent: le résultat doit être son ouvrage [...]*”. Véase Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI*, ed. Alain Grosrichard, IV (París: GF Flammarion, 2002), 215-216.

⁵⁸ Véase David Craven, “René Magritte and the Spectre of Commodity Fetishism”, en Jonathan Harris, *Value: Art: Politics. Criticism, Meaning and Interpretation after Postmodernism* (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 219-244.

enfrentamiento entre la imagen glacial de una señora mundana como figura menos expresiva que su entorno, y un entorno pictórico, más vivo, y opuesto a ella. Evoca, así, para el observador, una dialéctica, la cual presenta, en síntesis, la verdad de la naturaleza convertida en pintura, frente a su negación, como se ofrecía concretamente en aquellas circunstancias, o sea, en la forma del hechizo mortífero, secreto y tortuoso del dinero, encarnado en la seducción de la reina mundana de las finanzas.

En la dualidad de su apariencia contradictoria o incoherente, dividida entre modos pictóricos opuestos, semejante régimen de significación se presenta como polarizado y enigmático. En efecto, su significación no se delinea sino en la dialéctica, más allá de las apariencias opuestas, establecida por la visión mediada por el contraste frente al término opuesto. De este modo, sólo se distingue la verdad de la pintura mediante la falsedad del personaje Récamier y, a su vez, sólo se distingue la falsedad de este último mediante la verdad de la pintura (de los golpes de pincelada o de los detalles del proceso inacabado de su realización).

¿Se habrá así delineado —en una visión mediada por su negación— una respuesta mayor, en términos rousseauianos, imposible de ser puesta en palabras en aquel contexto? ¿Una visión acerca de la situación del arte en el orden de la antinaturaleza, o de la supremacía del mercado? ¿Residirá en la dialéctica ambigua de la antífrasis la clave de la libertad para la pintura apartada de la naturaleza? ¿Habrá encontrado ahí el pintor el margen para decir oblicuamente lo que pensaba del nuevo orden posrevolucionario?

La oposición entre la máscara o el despotismo y la naturaleza

Establecida tal oposición, esto es, planteado el orden estético de Brumario y Termidor a partir de la máscara o de la antinaturaleza, en lo tocante a la expresión de la libertad, como necesariamente indirecto y oblicuo —en síntesis, caracterizándola como un orden estético estructuralmente contradictorio— se entrevé, con mayor nitidez y mediante tal contraste, la diferencia constitutiva de la cultura —*de expresión natural, directa y transparente*— del breve periodo revolucionario republicano. Fue entonces precisamente, para volver al problema inicial, cuando David realizó sus pinturas, hoy “exiliadas” y no comprendidas, “aconsejándose sólo de la naturaleza”, según decía, como ya veremos.

Volvamos, pues, a las palabras de David, ante la Convención Nacional, cuando fue encargado de concebir la fiesta en honor de los jóvenes héroes Joseph Bara (1779-1793) y Joseph Agricol Viala (1780-1793):

Los hombres son sólo lo que el gobierno los torna: esta verdad fue de todos los tiempos. El despotismo atenúa y corrompe la opinión pública, o, mejor dicho, allí donde él reina, ella no puede existir; él proscribía con minuciosidad todas las virtudes, y para asegurar su imperio, se hace preceder del terror, se envuelve del fanatismo, se aprovecha de la ignorancia. Por todas partes la traición de ojo turbio y pérfido, la muerte y la devastación lo siguen; él arrastra también atrás de sí el envilecimiento [...]

Bajo las leyes bárbaras del despotismo, los hombres envilecidos y sin moral *no conservan ni siquiera la forma activa que les dio la naturaleza*. [...] su yugo es tan pesado que sofoca en los corazones hasta el deseo de ser padre, y la esposa maldice su fecundidad; el amor a la patria es borrado, su voz no se hace más sentir, y el frío egoísmo reemplaza entre los hombres las virtudes que los abandonan: entonces su desgracia es consumada: se tornan cobardes, feroces y pérfidos como su gobierno. ¡Oh, Verdad humillante! Así era el francés de antaño.

Desviemos, representantes del pueblo, nuestras miradas de este abismo [...] y saquemos a la luz las ventajas del gobierno republicano.

La democracia no toma consejo sino de la naturaleza, a la cual ella sin cesar lleva a los hombres. [...] Es ella la que les inspira este noble desinterés que eleva sus almas y los torna capaces de emprender y de ejecutar las más grandes cosas. Bajo su reino, todos los pensamientos, todas las acciones se remiten a la patria: morir por ella, es adquirir la inmortalidad; las ciencias y las artes son alentadas; ellas concurren a la educación y a la felicidad pública; ellas engalanan la virtud de los encantos que la hacen cara a los mortales e inspiran el horror del crimen: la tierra, fecunda y generosa, esparce sobre su frente radiante los tesoros que encierra su seno [...]. Bajo un cielo tan puro, bajo un gobierno tan hermoso, la madre entonces, la madre da a luz sin dolores y sin arrepentimientos; ella bendice su fecundidad, y hace la verdadera riqueza consistir en el número de sus hijos. El comercio florece a la sombra de la buena fe, la santa igualdad planea sobre la tierra, y de una inmensa población hace una numerosa familia. [...] ¡Oh, Verdad consoladora! Tal es el francés de hoy.

Pueblos, escuchad; y ustedes, tiranos, leed y palideced [...] ⁵⁹

⁵⁹ Véase J.-L. David, "Rapport sur la Fête Héroïque. Séance du 23 messidor, an II de la République/ Imprimé par ordre de la Convention Nationale", en Michèle Faure y Régis Michel, "Corpus des textes cités", en *La Mort de Bara*, 158-159 [las cursivas son mías].

Las formas voluptuosas o de las imágenes vivas

Desde tal perspectiva, ¿qué tendrán que decir las “formas voluptuosas”? El retrato de Mme. Pastoret, hoy en Chicago, es de fecha dudosa. El museo atribuye la tela (*Portrait de Madame Pastoret*, 1791-1792, óleo sobre tela, 113 × 100 cm, Chicago, The Art Institute) a una fecha anterior a la República. Sin embargo, esto no coincide con la caracterización de una dama de la burguesía o nobleza de toga, con una simplicidad incompatible con la hegemonía, previa a 1792, de la burguesía censitaria —basta ver el *Autorretrato* de David, del periodo (1790, Florencia, Uffizi).⁶⁰ Además, ella vela por su hijo como si fuera una madre del pueblo. Es más probable que David represente ahí a una madre, aunque burguesa, según la “revolución cultural” del año II.⁶¹

La retratada es presentada en el acto de coser, aun cuando le falten en las manos, prontas para la acción, aguja e hilo. Se trata de un efecto “delicioso” del pintor. La mirada *voluptuosa* completa *naturalmente* la imagen. No es necesario que el pintor represente la escena al detalle, para delinear la acción, según la tradición de la pintura de género.

En otros términos, sólo después de un examen y segunda revisión, se concluye que el hilo y la aguja no fueron pintados. ¿Vivirá la imagen apenas cuando esté incompleta? ¿Rematarla y matarla serán lo mismo?

De todos modos, lo no acabado, ahí, no es sólo la imagen, sino la propia pintura, traspasada por tensiones y procedimientos antitéticos. En un campo cromático alrededor de la figura, las pinceladas sobresalen mucho más que los colores y los tonos, que tienden a la unidad y uniformidad.

Son, pues, elementos que revelan la libertad —exuberante en la vivacidad de cada pincelada— y, a la vez, tienden a la unidad o interacción cromática. Se perciben los dos: las pinceladas y la trama natural e indivisible de las relaciones pictórico-alegóricas también en la unidad madre-hijo, que no necesita ser visible para ser evidente. ¿Qué quieren decir?

Es probable que no sólo la pintura sea objeto de tal práctica reflexiva, sino también la idea de la Nación, “una e indivisible”, unidad superior a las partes, pero a la vez idealmente viva en cada uno de sus ciudadanos. Así, la figura tierna y cuidadosa de la madre aludiría al poder protector y mantenedor de la Nación, a garantizar la subsistencia popular, reivindicación en la que el movimiento de mujeres había ejercido protagonismo.⁶²

⁶⁰ Véase nota 15.

⁶¹ “La primera propiedad es la existencia: es necesario comer a cualquier precio”, decía entonces Hébert/ *Père Duchesne* (1757-1794), en Bianchi, *La Révolution culturelle*, 124.

⁶² El gobierno, presionado por el movimiento popular, estableció tabulaciones (el llamado *maximum*) contra el libre-comercio de los géneros de primera necesidad, en febrero de 1793. Las

Si procede, el retrato de Mme. Pastoret comportaría también una imagen del gobierno de la Montaña, aliado con el movimiento popular, durante el proceso de nacionalización de la economía del año II. La tela, en tal caso, sería anterior a la primavera de 1794, cuando el Comité de Salvación Pública suspendió el control económico y se consumó el divorcio del gobierno con el movimiento popular. Tal vez, el cuadro sería incluso anterior a octubre de 1793, cuando el gobierno de la Montaña rompió con las organizaciones de mujeres y pasó a la represión de los *sans-culottes*.

De todos modos, el sentido proveedor y optimista de tal imagen —¿quizá en convergencia con el ideal de una República social?— es opuesto, como mujer que teje, al significado de las Parcas. En la tradición pictórica, como figuras femeninas que tejen, éstas poseen en general un significado tétrico; evocan destinos nefastos. Véase de Goya (1746-1828),

primeras demandas de tasación del azúcar y del jabón, de 48 secciones populares, datan del 25 al 27 de febrero de 1793 (año I), pues enfrentaban duras crisis de abastecimiento y carestía. En 13 Pluvioso (1 de febrero de 1793; Pluvioso es el quinto mes del calendario republicano francés, véase DRAE) la Convención votó créditos de diez millones para los necesitados.

En 8 Ventoso (26 de febrero de 1794; Ventoso es el sexto mes del calendario republicano francés, véase DRAE): “[...] Saint-Just hizo decretar el secuestro de los bienes de los sospechosos; en el 13 [3 de marzo de 1793], un segundo decreto encarga al Comité de Salvación Pública presentar un informe ‘acerca de los medios de indemnizar a todos los infelices con los bienes de los enemigos de la República’. ‘La fuerza de las cosas’, había declarado Saint-Just, ‘nos conduce tal vez a resultados sobre los cuales no habíamos pensado. La opulencia se encuentra entre las manos de un número bastante grande de enemigos de la Revolución, las necesidades ponen al pueblo que trabaja en la dependencia de sus enemigos [...]. Los desgraciados son las potencias de la tierra, ellos tienen el derecho de hablar como señores a los gobiernos que los descuidan.’”

Véase Soboul, *La Révolution*, 349. El primer *maximum* gubernamental en relación con los cereales data del 4 de mayo. Una ley del 26 de julio de 1793 establece la pena de muerte contra los especuladores, impone a productores y comerciantes la declaración de sus existencias e instituye comisiones de control contra los evasores. Véase Soboul, *La Révolution*, 362. Sin embargo, también tienen fuerza propia las contradicciones de la alianza jacobino-popular. La inversión de tal tendencia entre los jacobinos, que dominan el Comité de Salvación Pública, se cristalizará, de acuerdo con el *laissez-faire* deseado por las clases propietarias, después de varias crisis que llevaron a la eliminación de “*enragés*”, hebertistas y otros. Culminará en el divorcio con las organizaciones populares el 22 de julio de 1794, cuando el gobierno de la Montaña fija un *maximum*, esta vez para los sueldos. La Comuna de París baja autoritariamente los sueldos diarios en 5 Termidor (23 de julio de 1794). El gobierno de la Montaña corta ahí sus vínculos con las clases populares. Cuatro días después, en 9 Termidor, se desencadena en la Convención el golpe antijacobino. Robespierre esperó en vano en el Hôtel de Ville. El pueblo no vino a las calles a defender el gobierno. Para la ascensión del poder popular y las medidas de control económico, véase Bianchi, *La Révolution culturelle*, 121-135, 153-154, 238-241; para el fin de la alianza entre la Montaña y los *sans-culottes* y el relajamiento en el control del comercio ilegal, y también de los precios, véase Bianchi, *La Révolution culturelle*, 243-259; véase también Soboul, *La Révolution*, 364-365.

Las Parcas (1820-1823, óleo sobre muro transportado a lienzo, 123 × 266 cm, Madrid, Museo de El Prado).

Negro y rojo, azul, blanco y tierras: la felicidad, una idea nueva...

En efecto, la pintura francesa no conocía tal disposición de colores tanto en términos de intensidad como en cuanto a la insolencia de su dimensión, más allá de toda limitación lineal. Y tardaría en reencontrar algo similar. Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Matisse (1869-1954) parecen, se diría, proceder directamente del retrato de Mme. Chalgrin o Trudaine, de David.

Las pinceladas y características cromáticas en torno al negro —color contra el cual todos los demás parecen ganar luz— realzan con nitidez el rojo, el blanco, el azul y las tierras. La construcción sólida y vigorosa de las formas en la tela, por medio de los colores, presiona el orden racional del dibujo y denota, como a través de su propia voz y en tono personal, la alegría del artesano pintor, su experiencia placentera de las circunstancias del hacer. En suma, la nitidez y el placer de las sensaciones de la factura enuncian una figura femenina, de mirada directa, expresión explícita y franca, como sugiriendo alguna promesa de realización inminente.

¿Qué experiencia, más allá de la potencia formativa del artesano, sería evocada en tal celebración? La figura femenina, surgida de una paleta esencialmente tricolor (en la que el negro y el azul se avecinan, así como el blanco y las tierras), ¿no evocaría —en la disposición inmediata y pura de los colores, con la sinceridad de una expresión natural o infantil—, el efecto del estandarte nacional ante cada ciudadano y por ende el amor a la Patria? ¿Imagen de la República como forma deseable y franca?⁶³ ¿Pasión del artesano-ciudadano?

Así, no se trata, en estos términos tan próximos, de la Patria como horizonte o bien lejano —por ejemplo, como la figuró Delacroix (1798-1863) en *La Liberté guidant le peuple* (1830, óleo sobre tela, 325 × 260 cm,

⁶³ Agradezco y aprovecho aquí una observación de mi alumna, en la USP, Juliana Faleiros, distinguiendo la fuerza subyacente de la tónica tricolor en la estructura cromática del cuadro, que claramente rechaza los medios tonos en favor del recurso explícito de los colores crudos. La precisión y la pertinencia, a mi juicio, de su hallazgo visual se confirmaron, no sólo en el plano perceptivo, sino al entrecruzar el cuadro con algunos elementos de la parte V del *Émile* (1762), en los que Rousseau establece nexos del derecho político con aspectos de las relaciones personales entre los géneros. Sin embargo, sus consideraciones no se limitaban a esto y, contra ciertos aspectos del texto de Rousseau, miraban simultánea y dialécticamente el papel del activismo femenino en la radicalización del proceso revolucionario.

París, Louvre),⁶⁴ acerca de las Jornadas Gloriosas de la Revolución de 1830. Ya la proximidad de la imagen y la intensidad de los colores del cuadro de David sugieren más bien la República como naturaleza, vista como promesa de felicidad, paz cotidiana y convivencia intensa.

¿Alguna experiencia histórica correspondería, por hipótesis, a tales formas? En efecto, la constitución republicana del año II reconoció la paz como legítima aspiración humana y la fijó como objetivo universal. En la era de los pueblos que parecía abrirse, se reconocía en la constitución “la tendencia universal para el bien”, y Saint-Just elabora la idea de la felicidad como derecho general y “...una idea nueva en Europa”.⁶⁵

Ante los ojos del observador, la exuberancia y la vivacidad de los colores —incluyendo el negro, que era el color principal de las vestimentas de los miembros del Tercer Estado, y la potencia mayoritaria del campo rojo— sugieren intensidad y la realización de diferentes deseos. ¿No sería la forma republicana —o de la “nación del contrato social” y de la “voluntad general”, imaginados por Rousseau— el desfogue natural de tales deseos?

De una forma u otra queda, para el observador, la experiencia de que la intensidad de los colores comprueba, ante las sensaciones despertadas, la realización del estado de transparencia y felicidad sensible.

Un desnudo singular: origen, función y estructura

El objetivo de atribuir un papel estructurante a la factura de las pinceladas, o un significado prioritario y duradero a su ritmo propio, pronto se nota en la tela *La mort de Bara* (1794, óleo sobre tela, 118 × 155 cm, Aviñón, Musée Calvet).

Se evidencia además una dependencia intrínseca del tejido de las pinceladas con la luz ambiente. La tela, en un todo convulsivo, varía como si respirase, se abriese y se cerrase, como las hojas de los árboles en un bosque, delante de los pasos de su observador.

Así, el cuadro se muestra pronto *traspasado*, *vulnerable* a la luz física o ambiente y pasajera, o *estructurado* por ésta, en sus muchas variaciones. Desde luego, sugiere, pues, una dialéctica entre lo contingente y lo duradero.

¿Qué permite al observador distinguir el volumen del cuerpo de Bara del espacio a su alrededor? Nada, a no ser la luz reflejada en las porciones de la tela, pues ésta no suministra otro indicador de espacio. Análogamente,

⁶⁴ Véase Dolf Oehler, “Liberté, Liberté Chérie. Fantasías masculinas sobre a Liberdade”, trad. José Bento M. Ferreira en Dolf Oehler, *Terrenos Vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luis Repa *et al.* (São Paulo: Cosac& Naify, 2004), 195-216.

⁶⁵ Véase S. Bianchi, *La Révolution culturelle*, 157; véase A. Soboul, *La Révolution*, 349.

la torsión del cuerpo, que lo aproxima y lo hace casi palpable, enfatiza el enraizamiento de la pintura en el ámbito de la factura. El estrechamiento o achatamiento de la profundidad de la caja es otra marca estructural de la obra, al igual que en el *Marat...* y en los retratos, que vimos antes. La tinta resalta en tanto-materialidad. De hecho, percibir y reflexionar no son dissociables frente a esa tela. Se trata, en suma, de una representación única ante las innumerables estampas de entonces en honor del niño héroe.

¿En qué circunstancias surgió el cuadro y con qué finalidad? Robespierre trajo el caso de Bara a la tribuna de la Convención.⁶⁶ Propuso la “panteonización” del joven de catorce años como héroe de la Patria y que David realizase la tela en su honor.

El líder jacobino presenta a Bara despojado de particularidad alguna; lo prepara así como objeto de empatía general. Atento a esta operación de propaganda, David la sigue de cerca. Elabora su cuadro mediante la supresión de todos los detalles anecdóticos.

Bara... estaba destinado a una función votiva y a gran escala: a una procesión pública vinculada al acto de “panteonización”, y para la cual dos alumnos de David iban a preparar dos inmensos estandartes a partir de la tela.⁶⁷

El énfasis de Winckelmann (1717-1768) en un ideal de belleza, alejado de cualquier particularidad, sirvió probablemente a David. Habrá contribuido para su decisión de presentar a Bara desnudo, al contrario de muchas estampas de la época. Sin embargo, la referencia clásica aquí, antes de definir un modelo estético, responde a la función de propaganda, dirigida al *pathos* del espectador. El desnudo, otrora propio de la representación visual de los dioses, sirve ahora a la valoración de un héroe *plebeyo* o popular.⁶⁸

A la desnudez del joven se suma la suspensión evidente de su género sexual. Las formas desnudas son las de un ser hermafrodita o andrógino. ¿Cómo explicarlas? Todavía aquí la función dicta su razón. Según Régis Michel:

La gracia asexuada de Bara no hace sino sumarse a su desnudez abstracta. Hay algo de Rousseau en esta búsqueda radical de la pureza primitiva. Bara desnudo es el retorno a la infancia de la humanidad, antes de su corrupción

⁶⁶ Véase Régis Michel, “Bara. Du martyr a l'éphèbe”, en *La Mort de Bara*, 60. Véase Robespierre, “Séance du 8 nivôse an 11” (28 de diciembre de 1793), Convention Nationale, en *Moniteur Universel* du 10 nivôse an 11 (30 de diciembre de 1793), 403, en Faure y Michel, “Corpus des textes”, 142-143.

⁶⁷ David presentó el proyecto del acto a la Convención, pero el golpe de Termidor ocurrió antes y la fiesta se canceló. Para el proyecto, véase David, “Rapport sur la Fête”, 158-161 y nota 59, arriba. Sobre las correspondencias, después de la cancelación, de los dos alumnos de David, Gérard y Serangeli, véase Michel, “Bara. Du martyr”, 60-65.

⁶⁸ Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 60-68.

social. Es la promesa de un mundo libre de despotismo, donde la naturaleza por fin se reconcilió con ella misma, es decir, con la democracia, en palabras de David. Es la *virtud* del hombre nuevo.⁶⁹

Otra vez surge la cuestión del proceso inacabado o abierto y, de nuevo, cabe notar que David declaró oficialmente la tela concluida. Después la conservó en su taller al lado de dos piezas emblemáticas de su precedente trayectoria: *El juramento de los Horacios* (1784, óleo sobre tela, 330 × 425 cm., París, Louvre) y *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789, óleo sobre tela, 323 × 422 cm, París, Louvre).⁷⁰ ¿Por qué dudar de la conclusión de la tela?

Historia e instantes: hechos por las manos

Pero ¿cómo se combinan la voluptuosidad del proceso —abierto y preponderante frente a la forma— y el juicio que miraba la funcionalidad propia de la tela? El despojamiento y estado de la factura responderían a la estrategia de negar tanto el cuadro de género histórico, de formas e imágenes concluidas, como el cuadro de escenas sentimentales, por ejemplo, de Greuze (1725-1805).⁷¹

En efecto, la operación de propaganda jacobina, al implicar el recurso del desnudo, podía aproximarse indeseablemente a la frialdad clásica. Que David no desease tal frialdad es lo que resulta evidente en el tipo de pinceladas. Estas últimas constituyen el verdadero asunto del cuadro. Su vibración insistente e incluso ostensible vehicula una doble metáfora. La primera es directa: la idea del *combate*. El trazo del pincel restituye su animación —se diría casi, su aliento. Ella evoca por sí misma el desorden de la batalla sin caer en el género inferior de la pintura militar. La segunda es más general, y casi metafísica: la idea de *Historia*. El dinamismo de la pincelada satura la tela de una especie de inmediatez: torna la Historia en algo vivo, al revés de su congelamiento habitual por la frialdad de la veladura (*glacis*).⁷² En otros términos, la Historia se conjuga con el presente: se vuelve visual y

⁶⁹ Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 68.

⁷⁰ Véase Foissy-Aufrère, “Bara: ou la belle mort”, 18.

⁷¹ Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 67.

⁷² El Diccionario Petit-Robert explica: “*Glacis* [glasi]. n.m. (1757; de *glacer* (helar)). Delgada capa de color, transparente como un hielo, que se extiende sobre colores ya secos para armonizar los tonos y darles más resplandor”. Véase Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*, red. dir. A. Rey y J. Rey-Debove (París: Société du Nouveau Littré, 1979), 868. Dicha entrada constituye por sí misma una explicación, más bien involuntaria, del modelo académico de la pintura de género histórico como modo de enmascaramiento de conflictos.

táctil, al contrario del acabado liso que la aprisiona en la inmovilidad de un pasado acabado.⁷³

David utilizó la técnica del frotis (*frottis*) o del tejido raído de pinceladas en varios retratos. Y a tal técnica, asociada a la idea de un instante vívido y quizá de proximidad ante lo retratado, también recurrían Fragonard (1732-1806) y Mme. Vigée-Lebrun (1755-1842), la retratista favorita de María Antonieta.

Sin embargo, la utilización potenciada de este procedimiento por David, en un cuadro de género histórico, constituye un hecho nuevo. Ahí explicita una nueva concepción de la historia, perseguida desde el *Juramento del Jeu de Paume* (1791): aquella de la vivencia del momento histórico y de su consagración como algo sublime.⁷⁴ La conducta heroica, que es el tema del *Bara...*, se traza en lo imponderable del instante vívido en el que el coraje y el amor a la República se afirmaron más allá de toda medida. En otras palabras, el desafío de la pintura consiste, ahí, en sintetizar en su acto estructurante el aspecto duradero de la conducta memorable y de manera simultánea el tono abierto del instante.

¿Qué pinta pues, David, al pintar el joven Bara? No un cadáver inanimado, sino un republicano revolucionario y virtuoso y, como dice a la Convención, a alguien muy próximo a la naturaleza.⁷⁵ Pinta, en síntesis, la inmortalidad y la eternidad históricas. David: “él [Bara] muere, para revivir para siempre en los fastos de la historia”.⁷⁶

Voluptuosidad.

Traducción del portugués de David Bonet

⁷³ Subrayados del autor. Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 67.

⁷⁴ Véase Luiz Renato Martins, “Nación por revolución o el poder concreto de la forma”, en *El futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 268.

⁷⁵ Véase David, “Rapport sur la Fête”, 158.

⁷⁶ Véase David, “Rapport sur la Fête”, 159.

N.B. Agradezco el apoyo de la beca CAPES (AEX-11364/12-2) para participar en el xxxvi Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: *Los estatutos de la imagen: creación-manifestación-percepción*, ciudad de México, 9 de 11 octubre de 2012, Mesa 4: Documento y Monumento: “Imágenes históricas”; y también de la beca PRPG-USP que me permitió, después de un coloquio en Londres, un viaje a París, para una visita al Louvre. Ahí quiero agradecer de manera especial a Marie-Catherine Sahut, curadora en jefe del Departamento de Pintura, del Louvre, que me ayudó decisivamente en la búsqueda y documentación visual de los cuadros del museo. Agradezco también especialmente a los profesores Jean-Philippe Chimot y Régis Michel, con quienes tuve el placer de discutir las telas —y que no son responsables por los juicios aquí emitidos.

