

Estética y arte en la Revolución Francesa

J. L. RODRÍGUEZ GARCÍA

A Carmen Grimau

I. Ruptura política y efecto estético en la Revolución Francesa

Si se admite la radicalidad política de las *pretensiones transformadoras* impulsadas por la Revolución Francesa, en la línea de ejemplaridad advertida, por ejemplo, por E. J. Hobsbawm¹ o, más globalmente, en advertencias rotundas, como, por ejemplo, la resumida por M. Vovelle², o la que introducía la hermosa reflexión cultural de J. Starobinski, para quien «el año 1789 es una línea divisoria en la historia política de Europa»³, habría que concluir que *el mundo de lo estético no hubiera debido permanecer ajeno a la reproducción del cataclismo político*. Radicalidad que, como ha quedado advertido —*pues hemos hablado de pretensiones transformadoras...—*, *debiera haber quedado representada tanto en el interés político, significado como en caricatura en la aventura taumatúrgica de la toma de la Bastilla reconstruida con cuidado documentalismo por J. Godechot⁴, cuanto en la necesidad teórica de transformar el universo del placer estético, en virtud de la producción política de un nuevo rigor y en los reales efectos de su materialización*.

«Aucun domaine ne fut épargné par cette vague de transformations, et les artistes eux aussi se sont trouvés confrontés à une telle refonte, tant sur la plan de l'administration que sur celui de la réalité des différents styles», confirma J. Benoit⁵. Pero la distancia entre las pretensiones de los protagonistas y su doble efectividad —teórica y práctica, discursiva y artística—

¹ Cfr. Hobsbawm, E. J.: *Las revoluciones burguesas*, Barcelona, Labor, 1985, 10.^a edición, p. 107.

² Cfr. Vovelle, J. M.: *Introducción a la historia de la Revolución Francesa*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 71.

³ Starobinski, J.: *1789, los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988, p. 7.

⁴ Cfr. Godechot, J.: *Los orígenes de la revolución francesa*, Madrid, Sarpe, 1985, capítulo IX.

⁵ Benoit, J.: «Temps historique et temps artistique durante la Révolution», recogido en *Les images de la Révolution Française*, Paris, Pub. de la Sorbonne, 1988, p. 81).

puede ser asombrosa y despertar la perplejidad: *de ahí que sea preciso distinguir cuidadosamente la voluntad política de revolucionar el mundo del arte, sus efectos teórico-estéticos, por la misma y la valoración política tanto de las pretensiones cuanto del conjunto*. Es nuestro interés —ahora— el de rastrear el efecto estético y el carácter de las materializaciones artísticas determinadas por la ruptura política revolucionaria —que se vivió con ilusión, esto es, como si el tacto cercano de lo Imaginario perturbara y enamorase—.

Es esta conciencia, de la que se debe alejar el análisis respecto a su perspicacia para entender el real carácter de lo que estaba sucediendo, la que puede ser caracterizada por la urgencia en impulsar, profundizar y asentar la totalidad de las alteraciones: la consideración, por ejemplo, del «Discours sur la Constitution à donner à la France», que Saint-Just pronuncia el 24 de abril de 1793 respondiendo al proyecto encargado a Condorcet, o el análisis de sus «Institutions républicaines», hablan de una incommensurable distancia teórica en relación al inmediato pasado. Y es por esto por lo que, como hace años recordaba M. Ozouf, «la guillotine fonctionne comme ce qui tranche entre le vice et la vertu»⁶; en efecto, el artilugio médico, ideado por Guillotin con una virtuosa finalidad médica, se convirtió pronto para el pueblo francés en el condensado de la potencia surgida de la Virtud, renovando constantemente ese efecto, «spécifiquement politique», a cuya reconstrucción ha dedicado un lúcido análisis D. Arasse. Liturgia fúnebre, pudiera pensarse. Olvidando las reales pretensiones de Guillotin, lo cierto es que, muy pronto, devendría en ser reducto de la religiosidad jacobina y expresión a un tiempo de una revelación política: la que reproduce el profundo sentimiento de la ruptura con el pasado, el ansia desbordante de fracturar la celebración histórica en un antes y en un después imposible de recomponer⁷.

Episodio revelador de la conciencia de una urgente renovación absoluta... Al imperio absoluto del Orden, le sustituye el Orden absoluto del imperio que se está en trance de fundarse. ¿También la obra de arte manifiesta la obviedad del explícito interés político? ¿Hemos de aceptar la conveniencia de la pregunta de Starobinski, quien se preguntaba si 1789 «marca una frontera en la vida de los estilos», para afirmar a continuación que «a primera vista, no se puede situar en ella ningún acontecimiento capital para la historia del arte, ningún brote significativo»⁸? ¿Tan sólo fortalecimientos temáticos, «la acentuación apasionada, dentro de la corriente neoclásica, de las tendencias romanas y republicanas en detrimento de los elementos alejandrinos; la inmensa difusión de una imaginería propagandística

⁶ Ozouf, M.: *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25.

⁷ Cfr. Arasse, D.: *La guillotine ou l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 53-55.

⁸ Starobinski, J., op. cit., p. 7.

y contrapropagandística; la puesta en escena de un ceremonial de la fiesta pública»⁹ ¿Dónde hallar entonces la originalidad estética y artística paralela al acontecimiento revolucionario —de haberla? ¿Dónde, si la estética davidiana ha madurado con anterioridad al 89? ¿Acaso en la bizarría retórica que puebla los discursos y que se decantaría plásticamente en un cierto amaneramiento o exageración formal y en una ilustración del universo ideológico renovado? *¿En qué dimensión se logra la materialización artística exigida por el nuevo rigor estético exigido por la voluntad política?*

Una mirada superficial no pareciera referir una situación nueva... Si nos acercamos, por ejemplo, al análisis de las materializaciones más señaladas del período posterior al 89 nos encontramos, en efecto, con la repetición de anteriores ritmos, con una inclinación estilística y formal que no parece haber merecido las pretensiones quirúrgicas de la guillotina, ya que la marea neoclásica y su expresividad más pura y nítida habían comenzado a formarse en la primera mitad del siglo, evidente ya en la hostilidad de Montesquieu hacia el rococó, en la palladiana Chiswick House, en las sistemáticas excavaciones herculanas impulsadas por Carlos VII de Nápoles o en la catalogación cuidadísima de Caylus —por citar actividades dispares aunque convergentes. Las ofensivas contra la superficialidad rococó habían sido certeramente dirigidas en Francia por Lenormant de Tournehem y por su sucesor al frente de los Bâtiments du Roi, el marqués de Vandières: aquel ya consiguió que la pintura histórica reasumiera su primacía y que los artistas recibieran más altos honorarios por piezas históricas que por retratos¹⁰ y éste, educado para sucederle, fue formado en estrecho contacto con las obras de la Antigüedad. *Nada parece advertir, entonces, de la profundidad de un efecto estético y artístico.*

H. Honour ha relatado cómo se olvida en la presentación de interiores una obsoleta decoración para imponerse el estilo que sería denominado «à la grecque»¹¹, hasta el punto de que la obsesión repetitiva de lo griego «se convirtió en manía»¹². Aún más: si hubiéramos de deducir algo de la consideración de la obra de David, acaso la figura más característica del arte posterior al 89, sería la constatación de una previa y transparente transformación. Taine le habría de situar junto a Marat, Danton, F. d'Eglantine, Desmoulins, Robespierre «bref les instigateurs, les conducteurs, les complices du massacre»¹³, para recordarle, más adelante, como afiebrado y poseído por la idea revolucionaria¹⁴. Pues bien, el ya citado H. Honour, al recordar «El juramento de los Horacios», obra en la que alcanza «súbitamente la

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ Cfr. Honour, H.: *El neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982, p. 62.

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 66.

¹³ Taine: *Les origines de la France contemporaine*, I, París, Laffont, 1986, p. 735.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 793.

plena madurez» para lograr «una fusión perfecta entre forma y contenido en una imagen de extraordinaria lucidez y rigor visual»¹⁵, subraya que es consecuencia de una evolución formal que, obviamente y si tenemos en cuenta su realización en 1784, no tiene relación alguna con el acontecimiento revolucionario. Aún más, recordando a un tiempo que «ninguno de los comentarios que se hicieron sobre el «Juramento de los Horacios» cuando se exhibió por primera vez en Roma, donde príncipes de la Iglesia y el Estado acudieron en tropel para admirarlo, o en París, sugiere que en él hubiese alusión alguna, abierta o solapada, a ninguna de las cuestiones políticas del momento¹⁶, concluye que «la conexión entre su arte y la política es mucho menos directa de lo que cabría pensar»¹⁷.

¿Dónde, entonces...? L. Hunt ha recordado algunos de los efectos lingüísticos producidos por el acontecimiento político: «certain key words served as revolutionary incantations. Nation was perhaps the most universally sacred, but there were also patrie, constitution, law, and, more specific to the radicals, regeneration, virtue, and vigilance»¹⁸. Estudios más cuidadosos, como los llevados a cabo por Ph. Roger o G. Benrekassa —éste a propósito de C. Desmoulin— ponen de manifiesto, en efecto, una irrupción que subyugará temáticamente a los artistas. Ph. Roger ha señalado el carácter político e ideológico de los diccionarios y léxicos aparecidos entre 1789 y 1792: y advierte, cuestión más significativa, de una vocación neológica¹⁹ que culminaría en la ofensiva lingüística de Gregoire y en su pretensión de «révolutionner la langue» sobre el horizonte de «uniformer, enrichir, rectifier et régénérer»²⁰. ¿Radicaría la novedad en la producción y distribución de las nuevas significaciones que habrían de ser ilustradas? Pero no deja de ser cierto que buena parte de los términos ideológicos y políticos que pueblan, como arenas movedizas que todo lo devoran, los discursos de Saint-Just, Marat, Robespierre, Babeur y Desmoulin forman parte del patrimonio filosófico ilustrado, aunque reciban una descarga conceptual que los modifica hasta asentar un sentido alejado del que tenían en las obras de Rousseau o Holbach.

¿Acaso entonces en la sugestión por la clasicidad grecolatina? Es reverente la pompa con que se recupera la historia antigua en su totalidad vertebrada: vida política, literatura, moral, incluso vestidos y peinados evocan la remota y silenciosa época. De más está recordar la obra reivindicativa winckelmanniana, filohelénica hasta el embrujo, y la contemporánea per-

¹⁵ Honour, H.: op. cit., p. 73.

¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸ Hunt, L.: *Politics, culture and class in French Revolution*, U. California Press, California, 1984, p. 20.

¹⁹ Ph. Roger: «Le débat sur la 'langue révolutionnaire'», recogido en *La carmagnole des muses*, París, A. Colin, 1988, pp. 167-168.

²⁰ *Ibid.*, p. 176.

turbación romana de Giambattista Peronesi —posturas nítidamente divergentes que David pondrá de manifiesto con la ruptura que significa su «Rapto de las Sabinas»—: es más importante subrayar, ahora, que dichas lecciones habían captado poderosamente la atención de sus contemporáneos, que habían permeabilizado el cuerpo social y que la entusiasmada glosa fue motivada por el anterior embrujo provocado por los tesoros italianos. Ahí está, en efecto, la obra sistematizadora de Conte Francesco Algarotti quien reúne «todas las antiguas premisas, preceptos y máximas de la teoría clásica» para difundir la idealidad antigua²¹. Nada parece producirse estéticamente en el 89, excepto esa renovación, acaso radicalizada, a la que hacía referencia Starobinski en el testimonio aducido con anterioridad.

Ni siquiera el papel relevante concedido a los artistas apoyaría la impresión de la eficacia de la palabra política: pues es bien sabido que A. de Tocqueville, en su reconstrucción histórica y toda vez que desea profundizar en las causas generadoras del acontecimiento, señala que la extensión del ideario revolucionario fue posible por «la posición que cada día iban conquistando los escritores»²² hasta el punto de que la muchedumbre «se desinteresó de lo que era, para no pensar sino en lo que podría ser, y se vivió, en fin, espiritualmente en aquella ciudad construida por los escritores»²³: la evidencia de estos claros antecedentes pareciera aconsejar la idea de la continuidad entre lo anterior al 89 y lo que la Revolución produjo.

Es como si el acontecimiento político no hubiera diseminado su potencia sobre la totalidad de la sociedad civil, sobre el conjunto pluriforme de sus materializaciones y discursos. Un territorio al menos parece impermeable al cataclismo: recogido sobre sí mismo, enclaustrado en la cárcel edificada alrededor de su peculiaridad, mirándose en la trayectoria exclusiva que su definición ordena, el arte no habría recibido la invitación a la radical instauración de lo Nuevo. Es lo que concluye H. Honour: «Cuanto más nos aproximamos para inspeccionar de cerca a los artistas individuales y sus obras, más difícil resulta asociar, y mucho menos identificar, la revolución artística con la revolución política»²⁴.

Pero, por el contrario, otros autores han subrayado el carácter rigurosamente nuevo de la concepción revolucionaria de lo artístico, poniendo de manifiesto la profunda vertebración entre el proceso político y el territorio del arte. D. Drew Egbert ha hablado de una «revolución en la clientela y en el gusto, determinada por la Revolución Francesa»²⁵ en un breve capítulo descriptivo —pero sumamente válido—: los efectos del acontecimiento ha-

²¹ Wittkower, R.: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*, Madrid, Cátedra 1981, p. 368.

²² Tocqueville, A. de: *El Antiguo Régimen y la revolución*, 1, Madrid, Alianza, 1982, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 161.

²⁴ Honour, H.: *op. cit.*, p. 105.

²⁵ Drew Egbert, D.: *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, G. Gili, 1981, p. 31.

brían retorcido los discursos estéticos previos, habrían hecho estallar la consistencia de las creencias anteriores, habrían hecho añicos el espejo sobre el que sólo se depositaba la huella dactilar del artista.

No será preciso plantear la discusión sobre las respectivas fundamentaciones teóricas de las posturas de Honour o de Drew Egbert: un claro interiorismo formalista rige las conclusiones de aquél, mientras que Drew Egbert analiza el sentido desde la convicción de una cualitativa interiorización de la exterioridad. Excede nuestro actual interés la problematización de un asunto debatido hasta el cansancio... H. Honour y D. Drew Egbert hablan dos lenguajes distintos: y tiene razón el primero al señalar que no existen acentos en exceso significativos en la obra de arte post-revolucionaria, como no carece de ella el segundo al afirmar que existe un efecto estético provocado por la causa política revolucionaria. Pero, desde mi punto de vista, carece de razón Honour por no considerar que la Revolución quiso impulsar una nueva materialización de lo estético y por centrarse exclusivamente sobre el análisis de la continuidad del viejo modelo de la artísticidad, sin tener en cuenta que dicha continuidad —inequívoca— bien pudiera significar que la madurez política de la sociedad civil, en especial del Tercer Estado, precede a los actos explícitamente revolucionarios, que se había constituido con anterioridad una conciencia que aventuraba la urgencia de la quiebra hasta el punto de legitimar la insurrección. No parece pertinente marginar la presencia de esas «tendances subversives» a las que se ha referido Jutta Held y que no se manifiestan tan sólo «dans le choix des motifs picturaux» sino también en «une nouvelle forme de perception, spécifique du tiers état, qui refusait de manifester une quelconque révérence aux monuments et emblèmes de la monarchie qu'elle abolissait symboliquement»²⁶. Yerra Drew Egbert al no advertir la interna y radial contradicción de la propuesta política revolucionaria, fracturada entre la pretensión de una nueva concepción de la materialidad estética inspirada por la radical revisión estética y el sublime respeto mantenido ante las viejas formas.

Creo que la polémica puede superarse a partir de la consideración de lo que ocurre en Francia a partir del 89, *siempre que sea evitado el apriorismo de la materialidad estética entendida como obra de arte*: es este análisis el que puede aportar indicaciones y sugerencias útiles para la reconstrucción de lo que produce la Revolución, el que, por otra parte, insinúa la genealogía de una ininterrumpida trayectoria cuyas sombras y luces juegan aún un preponderante papel —como reconstruye D. Drew Egbert en su monumental obra citada— y el que acentúa la calidad del drama desarrollado a partir de 1789. Es entonces cuando se advierte la poderosa producción de un rigor teórico y de una materialidad estética que en nada recuerda lo

²⁶ Held, J.: «Tendances subversives dans l'art français des années précédant la Révolution», recogido en *Les images de la Révolution*, ed. cit., p. 16.

anterior: *el efecto estético determinado por la Revolución no es epidérmico y la propuesta artística no resulta superficial. La transformación quiere ser rotunda, como si la hoja afilada de la guillotina también hubiera seccionado, limpiamente, el cuerpo de la historicidad del discurso estético y de sus realizaciones.*

Para resolver la cuestión deberán ser analizados tres planos complementarios: el del interés por reproducir estéticamente la voluntad política, el de la remodelación propiamente teórico-estética, y, en fin, el de las concretas materializaciones artísticas.

II. La traducción estructural de la voluntad política

La voluntad quirúrgica de la Revolución, metaforizada en el signo de la cuchilla devastando la continuidad de lo histórico, se traduce de inmediato en la confesada voluntad de materializar la totalidad de sus efectos-representaciones. La calidad de tal interés puede reconstruirse a partir de la consideración de la esa alteración del orden estructural, jerárquico y social que había regido la vida artística del Antiguo Régimen. J-C. Bonnet ha reconocido que es legítima la creencia en que, así como la Revolución es considerada como un acontecimiento fundador en lo que concierne a las instituciones políticas, también significa «un complet naufrage de tous les arts»²⁷, fundamentalmente manifiesto en la «pulvérisation des formes et des circuits institués»²⁸.

En efecto, aunque se haya de esperar al 8 de agosto de 1793 para que la Convención Nacional decrete la suspensión de todas las academias y sociedades literarias, imposición que pone punto final a la política que, desde hacía siglo y medio, hacía del Rey el protector oficial de artistas y gentes de letras, como ha recordado y valorado acertadamente François Waquet²⁹, lo cierto es que la tendencia remodeladora es substancial al inicio del proceso revolucionario. Waquet ha recordado cómo en septiembre de 1789 se distribuye un panfleto reivindicando la supresión de todas las academias por considerarlas onerosas al Estado y dañosas a las artes en general³⁰: pero la reivindicación no es ciega. El interés de la Convención manifiesta similares propósitos a los del autor del panfleto publicado cuando aún las cenizas de la Bastilla consuelan la esperanza en los ideales revolucionarios: por esto mismo, el Comité de Instrucción pública de la Asamblea legislativa encargaría a una comisión restringida, en el segundo trimestre

²⁷ Bonnet, J. C.: «Le chantier et la ruine», recogido en *La carmagnole des muses*, ed. cit., p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ Cfr. Waquet, F.: *La Bastille académique*, recogido en *ibid.*, p. 19.

³⁰ Cfr. *ibid.*, p. 20.

del 92, la elaboración de un plan de renovación, recogiendo la vieja propuesta presentada por Talleyrand el 13 de octubre de 1790. Resulta sumamente significativa la consideración final de la Convención: habiendo resultado victoriosas las propuestas de Condorcet, quien formaba parte de la Comisión, éstas no son apoyadas ni por Girondinos ni por Jacobinos, al considerar ambos movimientos que, por ejemplo, la Société nationale encargada de vertebrar los nuevos proyectos educativos y artísticos significaba «una tentative détournée pour instaurer une caste de savants, une nouvelle aristocratie, pour rétablir le corporatisme des académies»³¹.

Bien pudiera parecer que es preciso considerar tan sólo el ansia en favor de una reforma estructural, todo lo profunda que se quiera. Pero las tentativas en favor de la misma vienen a representar la repercusión de un profundo efecto de origen político: se trata, como ha señalado J.-J. Lévêque a propósito de las pretensiones de David o de Restout, de sentar las posibilidades de una nueva manera de ser³². Ha sido la ya citada F. Waquet quien ha reconstruido en «La Bastille académique» la fiebre política que asienta la urgente conciencia de lo nuevo y orienta las inmediatas reivindicaciones que descriptivamente se recuerdan: por cuanto «l'institution académique correspondait à l'ère du despotisme»³³ y por cuanto, por lo mismo, «les académies apparaissaient donc, à leurs détracteurs, consubstantielles à un régime politique archaïque»³⁴, la oferta de las potencialidades de una nueva estructura, adoptada al aire arrasador de las recientes tempestades, parece imprescindible.

La Bastilla académica caerá... En este sentido, no puede negarse la repercusión estructural de la ruptura política. Tal efecto significa y remarca el real alcance de la tarea jacobina: el sacrificio del Antiguo Régimen ha de ser consumado. *Totalmente*. Sin que pueda merecerse la acusación del mínimo olvido. Ya nada podrá ser igual en adelante: un dualismo divergente de estructuras y de pretensiones se afianzará en la geografía social y política postrevolucionaria, aunque, como recuerda la propia Waquet, habrá de desandarse el camino para olvidar el «vandalismo jacobino», de modo y manera que «les institutions tendirent à retrouver leurs formes originelles»³⁵. Sin embargo, esta observación, que no deja de ser certera si se tienen en cuenta las posteriores orientaciones erigidas sobre la voluntad postthermidoriana ya asentada el 25 de octubre de 1795 y reafirmadas en el Consulado, no turban la existencia de lo que funda como original la Revolución Francesa y que, perdurará, en ininterrumpida secuencia, ahora como letal, ahora

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² Lévêque, J.-J.: *L'art et la Révolution Française*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1987, p. 17.

³³ Waquet, F.: *op. cit.*, p. 22

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

como vibrante y eufórica, hasta nuestra más inmediata contemporaneidad. Lo que se indica es la precisión de las reformas estructurales, signo de la voluntad política, para la orientación de la práctica artística. Debe tenerse en cuenta la fundamentalidad de esto que nos limitamos a señalar: es cierto que los artistas no quieren «modifier radicalment leur manière de peindre»³⁶, pero la representación de la voluntad política merece una materialización estructural de dimensiones radicales en su relación con la obsolescencia de las viejas maneras, atacadas no por la crisis de su funcionalismo social sino en virtud de explícitos análisis políticos inspirados por la Verdad de la ruptura política. Así, los ataques a la Academie son rotundos: el sintético capítulo dedicado por Lévêque a referir «la crise des institutions» es explícito con suficiencia³⁷. Y a tal oposición le acompañará, finalmente, cuando Barrère presenta el 6 de febrero de 1793 su proyecto de creación de un Museo Nacional, la alteración de la funcionalidad del Museo del Louvre. Las llamas taumatúrgicas que Godechot observa elevarse sobre la prisión parisina son, en el arte, aventadas poderosamente por la emergencia de estas pretensiones que se hacen reales, aunque coyunturalmente algunas de ellas, para abonar la verdad de una nueva sentimentalidad, la urgencia de un nuevo interés y la precisa eficiencia de una nueva estructura. *Esto es lo que es preciso apuntar, primeramente, en el haber estético-cultural de la Revolución Francesa.*

¿Y cómo no considerar, entonces, que aunque sea cierto que las formas continúan, que se renuevan pasadas orientaciones, algo profundo y desconocido se afirma? La reducción analítica del arte a la consideración de lo que él mismo dicta en su inmediatez material clásica aconsejaría concluir que, a la postre, nada se alteró: por el contrario, la consideración de esta voluntad política, sobre la que no es preciso insistir en demasía, ofrece posibilidades de una muy diferente inteligibilidad estética. *Hemos de concluir, así pues, que la voluntad política de transformación radical se reproduce en el interés de metamorfear profundamente las estructuras sociales y culturales.*

III. El nuevo rigor estético

Insinuemos los límites del nuevo archivo.

¿Qué es preciso detectar, en primer lugar, como producido por los efectos estructurales? *La respuesta es contundente: una nueva imagen de artista, un nuevo tipo que eclosiona la obsoleta figura del artista consorciado con el Poder. Tal es el primer efecto estético del acontecimiento político.*

³⁶ Lévêque, op. cit., p. 17.

³⁷ Cfr. ibid., pp. 15-17.

La Revolución inaugura la posibilidad de otra alternativa al estar social del artista. Drew Egbert lo señalaba sin vacilación alguna. Una profunda revisión de lo teórico arrastra al artista hacia la conciencia de este nuevo lugar que ocupa en la sociedad civil y por esto mismo «el papel general del artista como propagandista se convirtió en tan importante dentro de la tradición francesa revolucionaria»³⁸. Actitud que no será abandonada, que permeabiliza y sin la que no es posible entender las posteriores reflexiones e intervenciones de los artistas en los violentos conflictos de los años 40 y 70, como ha señalado P. Lidsky³⁹ y en otro aspecto más restringido D. Aubry⁴⁰.

Bien pudiera pensarse que no existe una real alteración del lugar social del artista: de hecho, podría hablarse antes de una otra obediencia que de un logrado nuevo estatuto caracterizado por la liberación de las imposiciones civiles del Poder. Y es que, de hecho, los artistas, como David —y resulta ser el modelo de la nueva conciencia—, asumen un jacobinismo meditado y extremo que debe ser considerado como resultado de la radical insurrección y de la toma del Poder político en el 93. El problema, así considerado, se evadiría: lo inestimable, desde una perspectiva teórica, es la consideración del surgimiento de la conciencia de una conflictividad social que obliga al artista a definir su lugar. Saint-Just lo había expresado, con esa contundencia que expresa la profundidad de una intuición insinuada por la práctica política: «depuis que la Convention nationale est assemblée, deux partis ont paru sans cesse dans son sein»⁴¹. Tema reincidente en los discursos del «ángel de la Revolución»: la consideración de una sociedad fracturada, conflictiva, limitada geográficamente en compartimentos estancos, en territorios diseminados dualísticamente, antinómicamente —virtud-vicio, República-Monarquía, pueblo-enemigo, etcétera— es la real motivación teórica que exige modificar el viejo lugar social del artista. *Impone la urgencia de una definición respecto a su propio estar...*

La ejemplificación modélica de la conciencia de este nuevo estar es, obviamente, David. Tenía razón H. Honour al señalar la admiración despectada por el conocimiento de «El juramento de los Horacios»: carece de ella, sin embargo, al retrotraer los posibles reflejos de la Revolución a los años anteriores del 89 para, así, negar su auténtico carácter, sin comprender que el efecto estético de la ruptura política no quiere realizarse tanto sobre la formalidad estética cuanto sobre el olvido del viejo orden y la plena remodelación de la vivencia estética. Sólo entonces puede entenderse que

³⁸ Drew Egbert, D.: op. cit., p. 40.

³⁹ Cfr., al respecto, refiriéndose a los acontecimientos de 1871, Lidsky, P.: *Los escritores contra la Comuna*, México, 1971.

⁴⁰ Cfr. Aubry, D.: *Quatre-vingt-treize et les jacobins*, PU de Lyon, 1988, estudio pormenorizado y descriptivo de las reminiscencias del jacobinismo.

⁴¹ Saint-Just: *Oeuvres choisies*, París, Gallimard, 1968, p. 153.

Erika Bornay admite que «la obra, que fue considerada por muchos como una declaración de principios, un manifiesto, y hasta una invitación a las armas, debe su fuerte impacto no sólo a sus logros formales, sino, en particular, a la lectura política que de ella se derivaba»⁴². Lectura retardada, es cierto: pero no viene a expresar precisamente sino que, muy pronto, ha de privilegiarse la mirada política, la lectura de la obra de arte como efecto de una sociedad civil redefinida en su esencial configuración y como potencia transformadora de la misma. Independientemente de los intrínsecos valores formales, especialmente reveladores a partir de su «Marat», la actuación revolucionaria de David implica la radical alteración del lugar social del artista: «fit régner une sorte de terreur artistique, prônant des principes moralisateurs», comenta descriptivamente J-J Lévêque, para indicar la aparición de «une esthétique totalitaire»⁴³. Mas no se trata de esto, ni mucho menos: la actuación de David al frente de la Comisión para las Artes creada por la Convención en julio de 1793, o de la Société populaire et républicaine des arts no manifiesta una alternancia en el dirigismo político unidireccional del Antiguo Régimen sino la eclosión y explicitación de los conflictos sociales y políticos en el marco soberanamente resguardado del arte.

Así, las profundas modificaciones estructurales a las que se ha hecho alusión con anterioridad, para poner de manifiesto la evidencia de un movimiento real, deben ser interpretadas como la condición fundamentante de los efectos estéticos. Y, desde mi punto de vista, la historia del arte no puede desconsiderar la aparición de este factor substancial que resulta ser el de la dialéctica establecida entre conciencia del artista-funcionalidad de la obra de arte: la emergencia del sentido, la aparición, como leve y lenta, de lo estético sólo podrá aclararse en adelante teniendo en cuenta la verificación del estar social del artista y, a un tiempo, la lectura de las sucesiones formales, de las rupturas, de los estilos —si se quiere—, requerirá, entonces, el reconocimiento de esa exterioridad a la propia obra de arte que exige a su materialización una respuesta, una interpretación, del escenario en el que surge y a partir del que se conforma. Así, *estéticamente*, la Revolución Francesa significa la irrupción de un nuevo factor imprescindible para reconstruir el proceso mismo de producción artística y para culminar provechosamente la tarea hermenéutica.

Es preciso preguntarse, ahora, qué representación teórica merece la conciencia del nuevo estar del artista en la geografía social, derivación primera de la ofensiva estructural contra la Bastilla académica que reproduce el interés de la conciencia revolucionaria: la alternativa en este sentido es transparente. Se trata del segundo efecto estético derivado del acontecimiento revolucionario e impulsado desde la nueva estructura de canalización de la producción artística.

⁴² *Historia Universal del Arte*, tomo 8, Barcelona, Planeta, 1986, p. 50.

⁴³ Lévêque, J-J.: op. cit., p. 31.

No es preciso alargarse en exceso para remarcar la importancia de este segundo efecto: D. Drew Egbert lo ha señalado con fuerza al recordarnos que «la Revolución Francesa... apoyó una revolución en la clientela y en el gusto. La tradición francesa revolucionaria dio mucho más apoyo que la tradición norteamericana, tanto al arte para las masas, como a la dominación oficial del arte por el estado»⁴⁴. Dejemos a un lado, por el momento, la segunda vertiente del efecto —la dominación oficial del arte por el Estado—: es suficientemente significativa la primera. Porque, en efecto, la espacialidad condensada, cerrada, escasamente turbulenta, que teatralizaba el ejercicio de la mirada y del placer en una geografía reducida y para una contemplación exquisita se rompe, estalla en mil añicos, para ser sustituida por una espacialidad amplia sobre la que se desenvuelve un fragor que en nada recuerda la recoleta consideración y el ahorro del placer que caracterizaba la vivencia del arte en el Antiguo Régimen. Ahora, a partir del 89 y, con más fuerza, en la vigorosa invitación a establecer un nuevo orden que el 93 exige, la contemplación del arte se masifica, el espacio queda atravesado por la polaridad múltiple de las miradas y los sentimientos que convergen en la superficie del cuadro o en el volumen de la escultura. Lévêque ha reconocido que las múltiples Instituciones amparadas por el Poder Revolucionario y el interés del Estado «participent du même programme d'élargissement de la vie artistique dans une prise directe sur un peuple qui, sauf accident, relations, hasards, n'avait pas, jusqu'alors, accès à l'art. Et guère d'éducation qui puisse le préparer à en souhaiter une intégration dans sa vie quotidienne»⁴⁵.

En resumen, a la constitución de un nuevo modelo de artista le acompaña la explícita voluntad de dirigirse a un mirar más amplio: aspectos inseparables, desde luego. ¿Se busca otro público porque ya se elogia otro modelo o se reivindica la conveniencia de éste cuando se olvida trabajar para el espacio oscuro del Antiguo Régimen? La línea de demarcación es imprecisa: el amor al nuevo modelo se materializa cuando se busca hablar y dirigirse al pueblo y el artista torna su pasión hacia éste por cuanto su consideración de lo que el arte deba ser esté alejada en grado sumo de la vieja idealidad.

Y, naturalmente, la nueva modalidad del decir y de la clientela implican, *en tercer lugar*, una profunda alteración en la funcionalidad estética. Artista, espacio, sentido del arte: la reconstrucción del movimiento, de las alteraciones del universo estético, exigen la consideración de estos signos que se alimentan dialécticamente. No es extraño, así pues, que la conciencia de ese artista que olvida el imperio de la realeza y que se siente turbado por las necesidades del pueblo deba ofrecer un alimento condimentado de forma bien diversa.

⁴⁴ Drew Egbert, D.: op. cit., p. 31.

⁴⁵ Lévêque, J.-J.: op. cit., p. 21.

El primer signo constatable de la renovada funcionalidad es el de su fuerte carga *moralizante*. El artista busca la materialización de los ideales, ya sea mediante la presentación de los acentos más denigrantes del viejo mundo⁴⁶, ya en virtud de la representación modélica de lo que, soñándose, pasa a integrar el horizonte del mundo que se desea instaurar. La lectura de «El juramento de los Horacios», la admiración postrevolucionaria que despertará, no es comprensible sin la consideración de ese heroísmo presente, aún más, de ese perfecto catálogo de las virtudes republicanas y patrióticas. «Así se completa la naturaleza teatral de la situación —comenta Starobinski—: a la virilidad involuntaria, en la que el ser se olvida de sí mismo en aras de un deber sangriento, se opone la femineidad sensible que no puede hacer frente a la muerte y que se deja subyugar por el horror»⁴⁷. Esa heroicidad patriótica, que debe ser interpretada desde la perspectiva de la definición que Montesquieu ofrece de la Virtud, se conjuga con la presencia del fatal sentimentalismo que, ahora, debe ser erradicado. Es el triunfo de los ideales que menosprecian la Muerte: de ahí la soberana y subyugadora presencia de Marat: «nulle emphase, ni dans le décor, ni dans le geste. Nulle cruauté. On dirait que la mort a touche Marat comme la grâce»⁴⁸. No debe verse tan sólo un homenaje al revolucionario asesinado: antes bien, es la más cabal materialización del código moral que pretende distribuirse e imponerse, la más efectiva representación de la axiología revolucionaria en la que la Muerte, como sacrificio, pierde todo posible tenebrismo ante la sacralización de lo virtuoso. Es posible que una vaga necrofilia se expanda en la obra de David y de Füssli, como ha sugerido Starobinski⁴⁹ —he ahí la imagen soñada de un Robespierre negándose a la defensa, como si, al fin, sintiera el calor reconfortante de la muerte—: sin embargo, creo que lo fundamental es la desconsideración de la muerte por desmesuramiento de la radicalidad de la Virtud. Traducción incomparable y patética del ejercicio político, que habría de inclinarnos a modificar en parte conclusiones sostenidas sobre el análisis comparativo y formal de la clásica materialización del arte: la obra de arte debe expresar eso que se convierte en el norte de la paulatina politización de la vida cotidiana y del código moral. «Le jour où je me serai convaincu qu'il est impossible de donner au peuple français des moeurs douces, énergiques, sensibles, et inexorables pour la tyrannie et l'injustice, je me poignarderai», escribirá Saint-Just⁵⁰: es tal exigencia la que queda ilustrada en la aventura del arte postrevolucionario, instando a la conciencia de concluir positivamente acerca de la

⁴⁶ Cfr. la Parte 3 de *Les images de la Révolution: «Les territoires de la production: de l'héritage à l'invention»*.

⁴⁷ Starobinski, J.: op. cit., p. 60.

⁴⁸ Lévêque, J.-J.: op. cit., p. 38.

⁴⁹ Cfr. Starobinski, J.: op. cit., p. 64.

⁵⁰ Saint-Just: *Oeuvres choisies*, París, Gallimard, 1968, p. 325.

relación entre el acontecimiento y la materialidad del arte que comienza a hacerse. August von Kotzebue, que visita París en el invierno de 1790, recordará las representaciones teatrales en boga: «on donne actuellement d'innombrables représentations de Brutus, Guillaume Tell, La Mort de César, Rome suavée, et Jean Callas»⁵¹.

Bien pudiera reconocerse que dicha funcionalidad moralizante era propia de la estética dieciochesca: de hecho, la agria respuesta roussoniana al señor D'Alembert está motivada, como es sabido, por el horror suscitado ante la petición de un teatro para Ginebra que habría de limar las asperezas del carácter de sus habitantes. ¿No se encontraría idéntico afán moralizador, por otra parte, en la vigorosa estética diderotiana? Hay, no obstante, una sustancial diferencia: había perturbado a Diderot, quien dejó inequívoco testimonio de su inquietud en la Paradojas acerca del comediante, pero también de su alternativa. Ocurre que, mientras la estética ilustrada pretende la moralización por una vía intelectual, en virtud de la certera y fría asimilación de lo conveniente y de lo útil, la estética revolucionaria ansía antes dirigirse al sentimiento, busca apasionar como requisito para la comunión con el orden del código moral. De aquí las escenas recuperadas para la contemplación: Bruto desolado y firme en la consideración de la traición de sus hijos, los Horacios asumiendo la posibilidad de la tragedia, Marat muerto, y, más tarde, El rapto de las Sabinas... De aquí el éxito rotundo de la roussoniana La nueva Eloísa, de la literatura de Laclos o del abate Pré-vost...

La «moralización» del arte a través del recurso al apasionamiento aparece vinculada a una segunda nota de la funcionalidad estética, complementaria de aquella: la obra de arte comienza a aparecer, a querer ser, *instrumento pedagógico*... En este sentido, la directa y desnuda mimetización del ejercicio político es también incontrovertible: Saint-Just, después de haber dedicado un largo capítulo a la sistematización del urgente ejercicio educativo⁵², concluirá que «faire exécuter les lois sur l'éducation: voilà le secret»⁵³.

Ahora bien, ¿cómo y dónde representar este signo moralizante de finalidad pedagógica? Acaso en ningún otro aspecto se manifieste de manera más nítida la voluntad revolucionaria como pretensión arquitectónica de constitución de la radical novedad; en ninguna otra novedad se dispersan con exigencias más rotundas los efectos de la gramática de la política que en la reiterada invitación, en ese cuidado como de orfebre orientado a constituer la *colectivización* de las vivencias que horada la parsimoniosa contemplación y disfrute estéticos del Antiguo Régimen. Se me permitirá la

⁵¹ Recogido en Lefebvre, J.: *La révolution française vue par les allemands*, PUL, Lyon, 1987, p. 44.

⁵² Cfr., *ibíd.*, pp. 341-344.

⁵³ *Ibíd.*, p. 366.

licencia: es fácil constatar la orgía tendente a la construcción de enormes espacios geográficos y sinfónicos en los que el patriota virtuoso afirma su identidad precisamente sobre la pérdida o el olvido de lo que le constituye como ciudadano singular. La vivencia estética se colectiviza: el sentido de la visita al Museo, donde quien acude puede encontrarse en el rostro tipificado del paseante, del soldado o de quien relata su magnánima historia, donde la presencia cercana del Otro no es sino la advertencia de un sentido que ha fracturado la hipnosis silenciosa del viejo contacto, sumerge, incontenible, la totalidad de los ritos donde la pasión despierta y el goce es alimentado. Es posible rastrear una estetificación de la cotidianeidad, la evidencia de un efecto pasional determinado por la nueva gramática política diseminada desde los umbrales del Poder y que emergerá intermitentemente, prescrita en ocasiones y soberbia siempre, lúcida siempre en la soberana exigencia de convertir al Sujeto en artista y la experiencia de cada hora en un acto de apasionada belleza y justicia.

IV. La nueva materialidad artística

La suprema representación del nuevo rigor teórico es la de la Fiesta: en ésta se condensa y materializa el ideario estético que la Política sustenta hasta aparecérsenos como «la versión frénétique de la Révolution»⁵⁴. La Fiesta se convierte en ejercicio artificial que renueva la idealidad del contrato social entre los patriotas: materialización de una Moral que busca, afirmando en su juego, la importancia de un recuerdo que enseña y habla a un Sujeto que ha perdido sus huellas dactilares, *que es*, ante todo, porque puede respirar la cercanía del Otro con respecto al cual toda línea divisoria es perturbación. Y la Fiesta, por esto, significa la materialización consumada de la promesa incomparable de la gramática nueva del Poder revolucionario, la hipérbole de la pintura, la forma compacta de la piedra o el bronce, auténtica sinfonía en la que la atención de la pasión urgida por los textos y los colores se hace movimiento, sublimación pura que los sentidos perciben. La Fiesta es la obra de arte total que conjuga la totalidad de las artes y el largo capítulo jerárquico de las virtudes. La Fiesta, decretada políticamente, es el acto pontifical que asevera la realidad del Triunfo y el carácter sagrado de la Revolución estética que se hace. No han de extrañar por esto los testimonios de los viajeros que llegan a París y viven el acto gozoso de la Fiesta: G. Forster, presente en la primera celebración de la Federación, afirmará que ha visto los preparativos de «cette fête qui restera sans exemple dans les annales de l'humanité»⁵⁵. Michel Péronnet ha resumido con claridad

⁵⁴ Lévêque, J.-J.: op. cit., p. 151.

⁵⁵ Recogido en Lefebvre, J.: *La révolution française vue par les allemands*, PUL, Lyon, 1987, p. 37.

su profundo sentido: «es conmemoración y recuerdo de los hechos revolucionarios, es formativa, puesto que debe suscitar costumbres e instaurar una disciplina, proponga el efecto de la instrucción pública mediante una educación nacional permanente. Es creación de una comunidad fundada en la igualdad, donde las únicas distinciones son naturales, relacionadas con los grupos de edad, en oposición al mundo antiguo, preocupado por dividir el mundo social en órdenes y cuerpos»⁵⁶. No es de extrañar, en consecuencia, que David diseñe, por ejemplo, el escenario para la fiesta de la Unidad y de la indivisibilidad celebrada el 10 de agosto de 1793.

No puede sorprender, entonces, la atención que provoca la Fiesta en el sujeto revolucionario: en la convicción de que, en su trascurso, el hombre se siente y sabe ciudadano vio M. Ozouf «la source de l'extraordinaire intérêt... que les hommes de la Révolution portent à la fête»⁵⁷. Poco importa, para la comprensión de lo que se pretendía instaurar, la dificultad para erradicar las reminiscencias de los viejos cultos populares o la valoración negativa de los proyectos llevados a cabo con incomparable ilusión, hasta el punto de que la propia Ozouf ha concluido que «la festomanie révolutionnaire est l'histoire d'une immense déception»⁵⁸. Poco importa que sea posible distinguir una tipología restringida pero clara de las celebraciones, de acuerdo con las interpretaciones durkheimiana y freudiana⁵⁹. Tampoco nos preocupa que de la Fiesta retengan unos «les mouvements imposant des masses, leur sereine gravité, l'occupation paisible d'un espace ouvert, l'invention d'une liberté»⁶⁰ y subrayen otros cómo «les masses bougent comme à la parade, en bataillons strictement manoeuvrés; l'occupation de l'espace a quelque chose de forcé et d'illégal; tout respire la contrainte»⁶¹, testimonios precisos, al fin y al cabo, del encuentro violento entre dos poderes, entre el poder de lo imaginario en acto y el poder resistente de lo viejo. Lo fundamental es que en la Fiesta se quiere representar, estéticamente, la verdad de la gramática política, el conjunto de sus órdenes, la luminosidad de sus promesas y la euforia del Triunfo.

Y, como ha quedado advertido, no debe extrañar, entonces, el profundo interés que despierta en el Sujeto revolucionario. Saint-Just dedicará un capítulo de sus *Institutions républicaines* a señalar cómo y cuáles deben ser las Fiestas que congreguen a los ciudadanos⁶²: vertebradas por los continuados homenajes al Ser Supremo, al Eterno, Saint-Just muestra especial cuidado en recomendar el olvido de todo culto particular y de todo atributo

⁵⁶ Péronnet, M.: *Vocabulario básico de la Revolución Francesa*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 162.

⁵⁷ Ozouf, M.: *La fête révolutionnaire*, París, Gallimard, 1976.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹ Cfr., *ibid.*, pp. 50-57.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 505-51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

⁶² Cfr. Saint-Just, *op. cit.*, pp. 350-352.

que recuerde la particularidad de los ritos que no evoquen colectivamente la gloria y la moral revolucionaria. Cómo olvidar, por otra parte, el discurso robespierrano del 7 de mayo de 1794 que fundamenta la celebración de la Fiesta del Ser Supremo: contra la propuesta de descristianización, Robespierre brama escandalizado para oponerse a una moral que deseche la realidad de un más allá donde el heroísmo sea recompensado. Subraya la extrema utilidad de esa aventura que se quiere espontánea y, sin embargo, es meticulosamente preparada: «reunid a los hombres y los haréis mejores, puesto que los hombres, reunidos, intentarán complacerse mutuamente y no podrán hacerlo sino con cosas que les hagan agradables», advierte⁶³, para insistir de inmediato sobre la enorme capacidad pedagógica de las Fiestas que tienden «a despertar los generosos sentimientos que constituyen el encanto y el adorno de la vida humana, el entusiasmo por la libertad, el amor a la patria, el respeto a las leyes»⁶⁴. En efecto, la Fiesta aparece como la suprema traducción del ideario revolucionario, como el resonante efecto estético de lo que la Política quiere dictar.

¿Qué se ve en la Fiesta? La Fiesta es, ante todo, «un acto fundador; es una comunión instauradora: no será la espuma brillante y pronto disipada sobre la ola de un tiempo lábil, sino el foco de una promesa que la sucesión del tiempo deberá mantener»⁶⁵. Acto fundador y comunión instauradora de la renovada idea del sujeto histórico que, como ha quedado advertido, es sustancialmente colectivo, sombra de interioridad difusa y sin contornos de identidad particular: Michelet, que tan importante papel concedería a la Fiesta, dada su consideración religiosa de la Revolución, señalaba oportunamente este signo de la Fiesta revolucionaria refiriéndose a la organizada el 9 de agosto de 1793 de la que rememora la «inmense pèle-mêle de toutes les autorités confondues avec le peuple: la Commune, les ministres, les juges révolutionnaires au panache noir, au milieu des forgerons, tisserands, artisans de toute sorte»⁶⁶. Es la sensación de que deja testimonio Ch. Girtanner al confesar en sus «Informations historiques» que «jamais jusque là une telle multitude de gens ne s'était trouvée rassemblée au même moment à Paris. J'y arrivai moi-même huit jours avant la fête et j'eus du mal à trouver une petite chambre. Tout était déjà occupé, et tous les logements étaient loués pour deux fois leur prix»⁶⁷.

Pero si es nacimiento renovado perpetuamente del juramento que instituye el nuevo Sujeto histórico, la Fiesta es también plenitud de vida, la expiración del gozo interno y de la pasión sublime. Michelet subraya con-

⁶³ Robespierre: *La revolución jacobina*, Barcelona, Península, 1973, p. 178.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 179.

⁶⁵ Starobinski, J.: *op. cit.*, p. 55.

⁶⁶ Michelet, J.: *Histoire de la Révolution Française*, tomo II, París, Gallimard, 1952, p. 541.

⁶⁷ Recogido en Lefebvre, J.: *op. cit.*, p. 33.

tinuamente la alegría subyugada que anima la Fiesta y recuerda como, al plantearse el símbolo de la Razón para la Fiesta del 10 de noviembre de 1793, «on objecta qu'un simulacre fixe pourrait rappeler la Vierge et créer une autre idolatrie. On préfère un simulacre mobile, animé et vivant, qui, changé à chaque fête, ne pourrait devenir un objet de superstition»⁶⁸. La Fiesta busca la movilidad y, por esto mismo, se mantiene fuera de todo arte y de todo sistema, renovándose siempre, haciendo triunfar el milagro del sentimiento⁶⁹. Y todo esto, estos signos presentes, estratificados en obvia contradicción con la novedad radical que todo lo puebla e inspira, se inscriben en la página en blanco de un espacio redundante que reitera la idea de novedad como si lo cantado, la alegría prohibida y la identidad de los Héroes y Virtudes ensalzados no fuera indicio suficiente de lo que está ocurriendo ante nuestros ojos. Idea central, vertebradora, la de la producción de un espacio imaginario para situar la verdad de la novedad: no es casual la elección del espacio abierto. Por un lado, se ataca el espacio de la fiesta aristocrática «qui enfermait, divisait, isolait»⁷⁰ pero, por otra parte, es la puesta en escena en la grandiosidad del escenario cósmico donde «toutes les distinctions paraissent devoir s'abolir»⁷¹. Finalmente, como también recordaba Ozouf, el espacio abierto tiene la inmensa ventaja de ser un espacio sin memoria manifestando, así, la voluntad de entrar en un mundo nuevo.

La Fiesta habla y culmina, así pues, el efecto estético de la ruptura política, puebla el imaginario Revolución con la materialización simbólica del código moral y de las ideas inspiradoras del flujo incontenible que reprueba la mediocridad de lo viejo⁷². Mas, ¿no hemos trascendido el territorio de lo estético para difuminar nuestras preguntas en el continente de lo cultural? Se acaba de insinuar... Nada justificaría una conclusión tal: puesto que, precisamente, la ruptura estética a la que la Revolución política apunta se cifra en una consideración de lo estético que altera, como se ha dicho, el marco de las vivencias, y, global y profundamente, el lugar mismo del viejo arte. *Lo que se pone en juego es la ruptura teórica con la precisión de una remodelación formal para insinuar el sentido revolucionario de una nueva materialización estética: así pues, no cambio de la forma sino oferta de una nueva reproducción de la espiritualidad, diseño de un nuevo campo para el Placer.* La Fiesta ha de ser considerada como la traducción social y material del efecto estético impulsado y dirigido por la Palabra

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 645.

⁶⁹ Cfr. Ozouf, M.: *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰ Ozouf, M.: *op. cit.*, p. 208.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 209.

⁷² ¿Por qué, entonces, la reiteración de los moldes festivos clásicos? M. Ozouf ha respondido a esta pregunta, que bien podría generalizarse sobre cualquier objeto de la Revolución, cfr. pp. 462-467.

política: en este sentido, roza la euforia del sentir de una nueva materialidad del espíritu y, entonces, parece palpar la urgente superación de la obra de arte clásica. No debiera escandalizar pensar que la obra de arte es, para el sujeto revolucionario, el momento condensado, fijo, imperfecto y muerto del gran rito festivo en el que se recluye la esencia de la vivencia estética. La Fiesta hubiera debido ser, sin la sombra restauradora del Thermidor, el paradigma de la materialización estética revolucionaria...

Y, en este sentido, bien pudiera hablarse de la Fiesta revolucionaria como el signo de la amplitud de la Revolución, de su radicalidad y perspectiva extrema. C. Mazauric ha pretendido deslindar su sentido de esta perspectiva que ha sido subrayada en anteriores líneas: comparándola con el proceso de la Revolución cultural china de los años 60 de nuestro siglo, incluso con la definición ya avanzada por Lenin en 1923, concluye que por «éloquents soient-elles, ces analogies son extrêmement superficielles» y que, por tanto, «ne convient pas pour désigner les mutations culturelles intervenues au cours de la Révolution de 1789»⁷³. Es cierto en algún sentido, desde luego, el proceso de una Revolución cultural se orienta a la aceleración popular de la trayectoria revolucionaria. Desde esta perspectiva, la Fiesta revolucionaria, como se ha visto sólo pretende la consolidación, la hipóstasis de lo establecido revolucionariamente. Pero, desde mi punto de vista, Mazauric elude lo fundamental de la Fiesta revolucionaria: que ésta aparece como mecanismo de afirmación política, de revisión estético-artística y de educación a un tiempo. El jacobinismo pretende extender y consolidar el ideario político en el acto mismo de la festividad, en su mecánica, en su orden, en la vivencia cuya magnanimidad se decreta. La Fiesta es, si se quiere, síntoma de una «revolución cultural» dirigida desde el Poder político en la que lo esencial es la tendencia al olvido de la vieja materialidad artística y a la fundación de un nuevo espacio para el placer estético.

Sin embargo, la obra de arte, entendida según el canon moderno, no desaparece. Es cierto. Las conclusiones estadísticas de Udolpho van de Sandt resultan significativas: se pasa de 146 pinturas históricas a 347 en los años 1787-1789 a 1791-1793 en los Salones oficiales y, en conjunto, de 454 a 1302⁷⁴. ¿Existe en tal actividad una manifestación del interés revolucionario? O, más rigurosamente, ¿qué significa este dualismo brutal de materializaciones estéticas?

Pareciera, en una primera consideración, ya alertada en las indicaciones que se sugerían al comienzo de estas líneas, que la naturaleza de la obra de arte en sí sólo continúa un proceso abierto y explícito, por ejemplo, en la revolucionaria obra davidiana. Naturalmente, sabemos que la primera re-

⁷³ Mazauric, C.: *Jacobinisme et Révolution*, Paris, Ed. Sociales, 1984, p. 152.

⁷⁴ Van de Sandt, U.: *La peinture: situation et enjeux*, recogido en *La carmagnole des muses*, ed. cit., p. 335. El mismo tema es abordado en Van de Sandt, U.: «Les salons parisiens sus la Révolution», recogido en *Les images de la Révolution*, ed. cit., pp. 39-44.

ferencia política al arte davidiano procede del comentario de Dubois-Crancé con motivo del encargo para la inmortalización del Juramento del Juego de la Pelota: pero en la misma se advierte la representación de «su recia moralidad, su idealismo, su fe en la razón y en los derechos del hombre, su predisposición a sacrificar a sus amigos, sus parientes y hasta a sí mismo en aras de un nuevo concepto del patriotismo»⁷⁵. Habremos de pensar, así pues, que a la nueva oferta, efecto estético de la ruptura política —condensada en la vivencia plena de la Fiesta— le acompaña la pretensión de una remodelación estilística y formal cuyo sentido teórico debe ser considerado.

Procedamos por partes: ¿qué puede observarse de novedoso en la pintura davidiana? ¿Qué puede ser exaltado a partir de 1789? El perspectivismo davidiano juega con un factor nuevo: las figuras se ordenan en un juego doble que acentúa la esencia del mismo. Por un lado, profundidad acentuada por el juego de las luces y sombras —evidente en *El juramento*, obvio en *La muerte de Sócrates*, expresión clave en el *Bruto*, transparencia de un decir explícito en *El juramento del Jeu de Paume...* Desde Caravaggio no se había alcanzado similar materialización: no es conveniente olvidar que la influencia directa proviene de Boucher, Greuze y Vien. La precisión del contorno, la teatralidad del espacio y la plasticidad de las figuras humanas quedan enmarcadas en la perfección del juego claroscuro que se convierte en el signo revolucionario de la pintura davidiana. Por otra parte, en la verticalización del perspectivismo: geometrización de manifiesta voluntad si se tienen en cuenta las dramaturgias de las Fiestas, centralizadas por el poder imantado de los montículos artificiales, de las columnas que ordenan la visión ajena de la celebración y que maravillaran al viajero Forster. «Le pouvoir monarchique était personnalisé, le pouvoir révolutionnaire est symbolisé?»⁷⁶, ha escrito Lévêque. En efecto, debe admitirse que a la personalización del Poder le sucede, a partir de 1789, su simbolización: los efectos formales son signo de un más allá de la propia materialidad que juega poderosamente por cuanto lo evocado se supone presente en la mentalidad popular. *Lo que se detecta es la voluntad explícita de simbolizar formalmente*: juegos claroscuros como efecto de la conciencia del radical dualismo social, orden vertical que alude al carácter celestial del nuevo código de valores patrióticos. La multiplicación es abrumadora: si las espadas de los Horacios se elevan al cielo, la Fiesta se ordena en torno a la artificiosidad de los montículos, de las columnas, de las estructuras que apuntan al infinito celeste. Es como si todo debiera apuntar hacia la residencia de la Verdad donde habita la Divinidad que garantiza la justicia de la Revolución⁷⁷.

⁷⁵ Honour, H.: op. cit., pp. 110-111.

⁷⁶ Lévêque, J.-J.: op. cit., p. 113.

⁷⁷ ¿Cómo interpretar, entonces, el juego geometrizable arquitectónico de la Revolución? J. Starobinski insistió sobre su fundamentalidad: el cenotafio de Newton evoca una forma

Sabemos la Palabra de la Divinidad —esa creación cuya belleza aconseja la reverencia, como recordara Robespierre—: dicta la belleza del heroísmo que es la manifestación de la entrega patriótica, superior rostro de la Virtud. El arte revolucionario queda ensartado por la eclosión de esta urgencia declamatoria y propagandística que ordena el conjunto de las simbolizaciones: el rostro sereno de Marat muerto no es sino el contrapunto de la normal melancolía, seriedad pensante que denuncia la superficialidad del Antiguo Régimen. La Revolución «inscrit la mort dans la vie quotidienne»⁷⁸, pero acaso no tanto por la presencia de una vaga necrofilia, sino por conjugación suprema del ejercicio del heroísmo.

¿Algo nuevo, entonces? ¿En la estricta materialidad de la obra de arte? Acaso no merezca la pena extenderse más: ha de reconocerse que la causalidad de lo político no produce sino una renovada insistencia sobre elementos formales, genera un leve pliegue en la historia de los estilos que ha de detectarse, ante todo, en los elementos contenidísticos y en una reafirmación de signos formales que no resultan novedosos sino a partir de una consideración unitaria de éstos y de lo que pretende comunicarse.

Pero la novedad revolucionaria, por el contrario, radicaría en la propuesta estética determinada por el interés político y en su mediata y transparente traducción —en la Fiesta—: *la potencia estética de la Revolución se representa en la oferta de una nueva y radical materialización estética, en la propuesta de un nuevo objeto ante el que el goce redefinido se realizaría*. El efecto material está, así, dramáticamente tensionado entre dos materialidades opuestas, noche y día, mito solar de la novedad representada y respeto a aquello que la guillotina no ha cercenado: la Fiesta y la obra de arte se oponen como cifras de alfabetos distintos, inaudibles entre ellos, enfrentando la colectividad y la gloria de la evanescencia que deja el poso de la felicidad y el placer y el valor de lo consistente que, aún cuando se ubica en un territorio inédito, recuerda en exceso la geografía del Antiguo Régimen. Pero es que la lucha entre la Fiesta, como nueva remodelación del objeto estético, y la obra de arte tradicional deja constancia de las propias insuficiencias de una conciencia que pensó la Revolución como acontecimiento catalizador de la novedad radical y, en una hora no propicia, desconoció las implicaciones que tal exigencia imponía. Hemos de concluir que los efectos estéticos de la Revolución no se consuman: presentes en el día de la Fiesta, contrariados por el mantenido respeto a las viejas maneras...

diametralmente opuesta a la de la verticalidad. El proyecto de E-L. Boulée es claro en sus pretensiones, cfr. op. cit. «La ciudad geométrica». No me parece contradecir lo que se ha afirmado: la «redondez» de las formas no significa sino el ámbito donde la verticalidad se incluye, y donde, como subraya Starobinski, el pueblo se encuentra —mirando al cielo apuntado por la verticalidad complementaria.

⁷⁸ Lévêque, J.-J., op. cit., p. 277.

La diseminación estética de lo político llega hasta ahí: hasta diseñar la posible potencia de otra materialidad.

La reacción post-thermidoriana no significó tan sólo el antirrevolucionario obstáculo político: en sus flujos y advertencias, quiebra la posibilidad de una nueva forma de revestimiento estético de lo espiritual y establece la imposibilidad de una renovación cultural —embrionariamente soñada por la conciencia revolucionaria—.