

Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794

Miguel Ángel García Hernández
Universidad Nacional de Educación a Distancia
miggarcia@geo.uned.es

RESUMEN

Entre 1793 y 1794, durante el llamado «Gran Terror», los retratos de los «mártires revolucionarios» de Jacques-Louis David han desarticulado las bases de la pintura de historia, eliminando la narración y el espacio de la perspectiva tal y como habían sido concebidos desde el Renacimiento. Este artículo indaga en este proceso a través del entramado político, social y religioso que se puso en marcha durante la República jacobina.

Palabras clave:

Revolución francesa; Jacques-Louis David; *La mort de Marat*; Terror; religión civil; fiesta revolucionaria; pintura de historia; *frottis*

ABSTRACT

Painting and Terror: Jacques-Louis David in 1793-1794

During the so-called “Reign of Terror” from 1793 to 1794, the portraits of “revolutionary martyrs” by Jacques-Louis David dismantled the foundations of history painting, thus erasing the principles of pictorial narrative and perspective existing since the Renaissance. The purpose of this paper is to explore this process through the political, social and religious framework constructed during the Jacobin Republic.

Keywords:

French Revolution; Jacques-Louis David; *La mort de Marat*; terror; civil religion; festivals of the French Revolution; history painting; *frottis*

El mundo está vacío desde los romanos y su memoria la llena y la profetiza todavía la libertad», escribió Saint-Just en 1794¹. Por esas fechas, el Terror estaba ya «a la orden del día» y la nueva República se encontraba acosada en todas las fronteras, por lo que Saint-Just decidió pasar al contraataque y abrir la caja de Pandora de la épica: el mayor enemigo de la Revolución es la historia. A sus ojos, como a los de tantos otros revolucionarios, nada significativo ha ocurrido desde los tiempos míticos de la virtud antigua: la historia es para él una fábrica de vacío. Luis XVI ha sido guillotinado en enero de 1793, las tumbas reales de Saint-Denis profanadas en agosto, María Antonieta ajusticiada en octubre y Luis XVII enviado al Temple, encarcelado en una celda sin luz hasta la muerte, pero todo eso no es suficiente. Para poder legitimarse, el Terror no solo necesita acabar con todos los reyes, sino también que el mundo mismo esté vacío. Únicamente cuando la historia sea una *tabula rasa* podrá el presente llenarlo todo con su memoria, apareciendo así, omnipotente, como la única Historia y el único valor sagrado, una idea que Léonard Bourdon expresó de manera contundente al decir que la única cosa que se debería encontrar en los archivos de la nación eran los Derechos del Hombre y del Ciudadano².

Bajo el comentario de Saint-Just se transparenta sin duda el proceso de descristianización que se llevó a cabo durante la Revolución francesa a partir del otoño de 1793. Aunque lo verdaderamente importante, sin embargo, es advertir que, para poder realizar ese trabajo, Saint-Just ha optado por un masivo sacrificio del conjunto de la historia: todo debe de ser inmolado para que todo pueda ser reescrito. A Saint-Just, pues, no le bastaban las célebres palabras del artículo 1 del Edicto de Nantes,

con las que Enrique IV puso fin a las guerras de religión en Francia: «En primer lugar, que la memoria de todas las cosas pasadas en ambas partes, desde el comienzo del mes de marzo de 1585 hasta nuestra llegada a la corona y durante los otros disturbios precedentes que han tenido lugar, permanecerá apagada y adormecida, como cosa no ocurrida.» Si Enrique IV se detiene en el olvido, Saint-Just lo atraviesa. La estrategia de Enrique IV todavía es la de los emperadores romanos, la *damnatio memoriae*, pero la de Saint-Just pertenece ya al imperialismo colonial: arrasar los territorios para refundarlos, otorgándoles una nueva ley, una nueva organización social y una nueva memoria. Mientras Enrique IV opta por un mecanismo clásico para seguir asegurándose el control político de la religión, Saint-Just, por el contrario, convierte el origen clásico del tiempo en un simulacro que le permite desplegar su verdadero objetivo: refundar el tiempo *ex novo*, generando una filosofía de la historia donde la política y la religión estén perfectamente acopladas. Porque, al proponer la necesidad de vaciar la historia, lo que Saint-Just está defendiendo en realidad es que solo un tiempo lavado de sus errores materiales, vaciado, vencido, podrá ser ocupado y consagrado por los nuevos ideales revolucionarios. Su elogio del vacío es, así, una forma reactualizada del concepto de redención cristiana: el mundo está vacío desde los romanos porque ha sido salvado y redimido por la fe revolucionaria.

La revolución con la que soñaba Saint-Just es así, pues, un simulacro del cuenco vacío de la llanura de Armagedón: ese vacío absoluto y redentor solo puede ser el del apocalipsis cumplido. No es casualidad, por tanto, que su mejor discípulo haya sido alguien tan alejado políticamente de él como Joseph de Maistre, ferviente

católico y conservador a ultranza, pero con los oídos muy finos a los efluvios religiosos que salían de la Revolución francesa: «La Tierra entera, empapada continuamente en sangre, no es nada más que un altar inmenso donde todo lo que vive debe ser inmolado sin fin, sin medida, sin descanso, hasta la consumación de las cosas, hasta la extinción del mal, hasta la muerte de la muerte»³.

¿En qué otro lugar, sino en las palabras de Joseph de Maistre, se explican con más claridad las de Saint-Just? A través de ellas, podemos entender que la destrucción de la muerte, es decir, la instauración de una vida eterna, ha dado el salto durante la Revolución francesa desde la religión hasta la política. Porque negando el tiempo, vaciando la historia, Saint-Just, su oscuro maestro, no solo ha pretendido también matar a la muerte como única posibilidad política de mantener vivo eternamente el presente revolucionario, instalándolo así en la conciencia de ser un nuevo apocalipsis, sino que también ha terminado por construir la historia como el altar en el que se instalan renovadamente los sacrificios.

Vacío sagrado y trabajo revolucionario

Para poder representar la llegada del «hombre nuevo», la Revolución francesa necesita construir ese vacío redentor⁴. A partir de 1793, y coincidiendo con el proceso de descristianización que se lleva a cabo durante el Terror, la gestión de ese vacío se convierte en una de las prioridades políticas de la Revolución. La creación del calendario revolucionario, el vaciado sistemático de la región de la Vendée⁵, la iconografía de los nuevos mártires revolucionarios que emprende David o los proyectos arquitectónicos del concurso del año II, que recogen buena parte de los modelos utópicos realizados antes de la Revolución por Boullé o Ledoux, son algunos ejemplos que insisten en esa idea del vacío como único espacio posible para la ideología revolucionaria⁶. Muchos años después, la arrebatada pluma de Jules Michelet no dejó de soltar chorros de tinta para legitimar ese espacio vacío como el origen del hombre moderno. En el prólogo de 1847 de su *Historia de la Revolución francesa*, que funciona retóricamente como una especie de misa o como un acto de consagración del resto de las páginas, Michelet comenzaba recordando la Fiesta de la Federación de 1790, celebrada en el Campo de Marte, por entonces una enorme zona rasa extramuros de la ciudad donde acampaban las tropas del ejército frente a *l'École Militaire*. Es en esa tierra baldía, que únicamente servía como campo de maniobras, donde se tejió ya durante la Revolución francesa el mito del amanecer de un

pacífico mundo nuevo, una revolución *en fiesta*, sin sangre ni violencia, transformada, por la sola fuerza del entusiasmo común, en comunión colectiva. Michelet llevó ese mito al paroxismo:

El Campo de Marte, este es el único monumento que ha dejado la Revolución... El Imperio tiene su columna y ha tomado prestado casi para él solo el Arco del Triunfo; la realeza tiene su Louvre, sus Inválidos; la iglesia feudal de 1200 tiene su trono todavía en Notre Dame; e incluso los romanos tienen las Termas de César.

Y la Revolución tiene por monumento... el vacío...

Su monumento es esta arena, tan plana como la de Arabia... Un *túmulo* a la derecha y un *túmulo* a la izquierda, como los que la Galia levantaba, oscuros y dudosos testigos de la memoria de los héroes...

El héroe ¿no es el que cimentó el puente de Iéna?... No, hay aquí alguien mucho más grande que ése, más poderoso, más vivo y que llena esta inmensidad.

«¿Qué Dios? No sabemos... ¡Aquí vive un Dios!»

Sí, aunque una generación olvidadiza se atreva a tomar este lugar como teatro de sus vanas diversiones, copiadas del extranjero, aunque el caballo inglés trote insolentemente por la llanura... la recorre un soplo que no podéis sentir en ninguna otra parte, un alma, un todopoderoso espíritu [...]⁷.

Es tremendamente inquietante la nítida cadena de metáforas que ha conducido a Michelet hasta las puertas de lo sagrado: *monumento*, *vacío*, *desierto*, *Dios*... ¿Qué dios? Ni lo sabe ni le importa, pues lo verdaderamente esencial es la certeza de su llegada, la creencia en su advenimiento o parusía. Una parusía tan evidente a sus ojos que veinte años después, en el prólogo a la edición de 1868, Michelet ya podía reconocer que si la Revolución francesa «no adoptó ninguna Iglesia» fue «porque ella misma era una iglesia», y sacar devastadoras conclusiones de ello: «Como ágape y *comunión*, no ha habido en este mundo nada comparable a 1790, el arranque de las federaciones. El absoluto, el infinito del *sacrificio* en su grandeza...»⁸.

Entre el prólogo de 1847 y el de 1868, la Fiesta de la Federación ha pasado para Michelet de simple anuncio de la llegada de lo sagrado a ese misterioso y colosal «infinito del sacrificio». Pero en qué pueda consistir ese «infinito» es algo que Alejandro Dumas ya había desvelado parcialmente en 1850, al publicar las memorias del famoso actor Talma, en realidad un invento literario del propio Dumas. Inflamado por la

lectura de la primera edición de la *Historia de la Revolución francesa* de Michelet, Dumas puso en boca de Talma un comentario sobre la Fiesta de la Federación que hacía emerger inesperadamente el sentido de ese sacrificio y su infinito:

El que ha puesto los cimientos del Louvre es grande;

El que ha moldeado con oro y hierro la cúpula de los Inválidos es grande;

El que ha retorcido con sus manos victoriosas la columna de la plaza Vendôme es grande.

¡Pero más grande todavía es el que ha cavado esta plaza, el que ha hecho este vacío!

Ya que Francisco I ha muerto;

Ya que Louis XIV ha muerto;

Ya que Napoleón ha muerto;

Pero el que ha cavado esta plaza, el que ha hecho este vacío, el que ha mezclado su sudor al polvo, no morirá⁹.

La historia pasa y se derrama sin cesar en la pluma de Talma-Dumas hasta que el vacío la funda para permanecer. Todo se va, todo muere, menos el vacío, que detiene el fluir de la historia en un punto de vida eterna. Eterna perfección y repetición de la historia, pues sus alas, como las de una mariposa apresada, ya no baten, se han quedado clavadas y detenidas en el alfiler de un entomólogo que solo puede ver en ellas el triunfo de la forma, el vacío, venciendo al tiempo.

Pero si únicamente el vacío, la forma simbólica por excelencia de la Revolución francesa, permanece es porque el trabajo mismo, y no solo la historia, se desvela ahora en la prosa de Dumas como el verdadero actor: «el que ha cavado esta plaza, el que ha hecho este vacío, el que ha mezclado su sudor al polvo, no morirá». Alejandro Dumas ha advertido con claridad que aquel vacío consagrado en la Fiesta de la Federación es la fábrica no solo del *citoyen*, sino también de una nueva figura que excede a esta: el Trabajador, o el *Arbeiter*, como diría Jünger, la figura que inaugura aquella «época de los Titanes» que tanto le obsesionaba¹⁰. Cuando todos hayan muerto, como repetía Dumas en su letanía, aún quedará ese vacío que vendrá a fundar la historia como trabajo y al trabajador mismo como espíritu de la historia. Una idea que Camille Desmoulins ya había expresado sin tanta retórica en su informe sobre la Fiesta de la Federación al elogiar a «esta multitud de ciudadanos y de ciudadanas que no creen haber consagrado estos trabajos con sus manos, sino sus manos con estos trabajos»¹¹, dejando así bien claro que, en contacto con ese nuevo dios llamado «trabajo revolucionario», todos los cuerpos se vuelven sagrados. De ahí que Des-

moulins no solo dijera después que la Fiesta de la Federación fue el «taller de París», sino que también propusiera conservar ese vacío y sus terraplenes de tierra como un monumento religioso. Una proposición que, como hemos visto, se hizo carne en el verbo de Michelet.

Reivindicar el espacio del trabajo como estructura sagrada supone extender el valor sagrado del trabajo a todo lugar y a todo tiempo: a su infinito. Así que también Desmoulins debía creer, como Saint-Just, que «el tiempo está vacío desde los romanos y su memoria la llena o la profetiza la libertad», aunque, en una versión más clara y punzante: lo sagrado está vacío desde los romanos y el trabajo revolucionario lo llena sin cesar. De ahí que la Revolución se presentara, desde su mismo nacimiento, desplegando profetas del nuevo trabajo revolucionario: Bruto, Catón, Guillermo Tell, Licurgo, Demóstenes... Todos ellos fueron prefiguraciones del inevitable destino profético del nuevo ciudadano, pues el trabajo de este consiste también, como decía Saint-Just, en profetizar la Revolución, aunque hacia atrás, retrospectivamente, llenando así el vacío de la historia.

Cuando algunos profetas caigan en desgracia, como el propio Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just o David, el dios Trabajo seguirá sin embargo su curso imperturbable en el cielo. Pocos años después, en 1795, caídos ya Robespierre, Saint-Just y el Terror, Merlin de Thionville siguió atronando los oídos de sus contemporáneos con la misma letanía. El discurso sobre las fiestas nacionales que hizo aquel año comenzaba distinguiendo, a la manera de Rousseau, entre los actos celebrados el 14 de julio de 1790, que fueron solamente un «espectáculo» donde el pueblo permanecía inactivo, y los trabajos previos para acondicionar el espacio vacío del Campo de Marte, que constituyeron la verdadera «fiesta» y la auténtica acción del pueblo: «la *fiesta* fue ese trabajo sin coacción, movimiento sin fatiga y confusión sin desorden»¹².

Un *Arbeiter* angelical, despojado de su tragedia faústica, surge del espacio de la fiesta revolucionaria como un simulacro de Cristo renacido de la tumba: victorioso y redentor de todos los cuerpos y de todos los tiempos.

Ora et labora.

La Fiesta de la Federación

El relato de la Fiesta de la Federación que tejió Michelet solo fue, pues, la persistencia retiniana de la propia fe revolucionaria. Fe, ante todo, en su capacidad para sacralizar la ideología revolucionaria en un nuevo dios, el Trabajo, y que no es, obviamente, el simple trabajo físico, el viejo

labora, sino también todo aquello que incumbe al *ora*. Porque aquellos cánticos celestiales que entonaron Michelet, Desmoulins, Merlin de Thionville y decenas de otros comentaristas, esa comunión espiritual de toda Francia en una única «obra nacional», no es algo que haga referencia al trabajo de los «trabajadores», sino a ese otro trabajo ideológico que realizan los creyentes, ya sea orar o laborar. De hecho, del tosco y simple *labora* apenas sabían nada ni quisieron saber, quizás porque estuvo perfectamente reglamentado en la Fiesta de la Federación y no fue tan alegre como se lo representaban los que se pasaron por allí los últimos días, con un pico y una pala al hombro y cantando el *Ça ira* para ejercer ideológicamente de trabajadores revolucionarios. Entre ellos, encontramos miembros de todas las capas sociales, aunque también a Luis XVI y María Antonieta o muchos curas y prelados, todos bien cebados. Pero más allá de esos *actores del trabajo*, casi desde un mes antes del 14 de julio, los únicos que trabajaron intensamente en las obras de acondicionamiento del terreno para la celebración de la fiesta fueron los obreros de los *ateliers de charité* — 3.000 o 4.000 hombres en un primer momento y, finalmente, unos 15.000 —, una institución fundada en 1789 por la Asamblea Constituyente para dar trabajo a los desempleados de París, sobre todo en obras públicas, aunque en condiciones nada edénicas: 14 horas de trabajo al día, sin otro descanso que el instante de la comida, por una paga de 20 sueldos al día, un jornal casi de miseria si tenemos en cuenta que un albañil no cualificado ganaba por entonces 30 sueldos. Y cuando los trabajos se retrasaron hubo que continuar la jornada toda la noche por el mismo sueldo... No faltó nada en esa «obra nacional»: motines de los trabajadores, intentos de asesinato de los capataces, controles policiales, rumores de asaltos y pillajes a los *hôtels* de París o impulsión del sistema de delaciones para descubrir a los obreros que no se esforzaban lo suficiente¹³. Con su habitual indolencia, Chateaubriand atinó al parodiar todo este proceso de sacralización de la ideología revolucionaria en trabajo al decir que la Revolución francesa fue la fiesta del «género humano en vacaciones»¹⁴.

Probablemente sin pretenderlo, Chateaubriand puso el dedo en la llaga: las «estructuras elementales de la vida religiosa», como diría Durkheim, surgen del proceso de resimbolización de todo trabajo como *otium*. Es una tesis inquietante, pero Thorstein Veblen reparó en ella en 1899 en un capítulo fundamental de su *Teoría de la clase ociosa*, al señalar que «la supervivencia y eficacia de los cultos y el predominio de su programa de observancias devotas están relacionados con la institución de una

clase ociosa y las fuentes de acción implícitas en esa institución»¹⁵. Durkheim, siguiendo la línea trazada por Marx, todavía creía que, más allá de la «división social del trabajo», únicamente había una actividad improductiva, un mal social, mientras que Veblen, por el contrario, se introdujo en ese resto para demostrar que el ocio no solo genera una economía institucional y una enorme producción de bienes simbólicos, sino que también es la fuerza que impulsa los lazos religiosos de una sociedad. La definición de lo sagrado apenas le importó a Veblen, pues lo fundamental para él era identificar aquellas ocupaciones «no industriales» que generan una nueva «clase ociosa», encargada enseguida de «sacralizar» su labor y exigir sacrificios: el gobierno, la guerra, la religión y el deporte.

No es extraño, por tanto, advertir ahora, a la luz de los análisis de Veblen, que el más cínico participante en la Fiesta de la Federación, y quizás por ello el más lúcido, aquel precisamente que ofició el *Te Deum* desde el altar central del Campo de Marte en presencia del rey y de más de 300.000 personas, Talleyrand, el ocioso universal, no cayera en la épica transcendencia sagrada de la fiesta y le dijera a su asistente, el abate Louis, unos segundos antes de iniciar los ritos: «Intentemos mirarnos sin reír»¹⁶. Ernst Jünger, el Talleyrand literario de nuestra época, nos dejó la explicación más obvia del porqué de la risita soterrada del obispo de Autun en el título del primer capítulo de *El Trabajador*: «La edad del tercer estado como edad del dominio aparente».

El actor como espectador

Las fiestas revolucionarias son, así, el lugar donde van a empezar a confluir las antiguas funciones de la fábrica y de la iglesia, un rasgo este absolutamente diferencial con respecto a las fiestas del Antiguo Régimen¹⁷: son el taller donde el ciudadano debe trabajar activamente su adhesión a la nueva fe y el templo del *otium* a la vez, en el que se sacraliza el producto de ese trabajo. No es extraño, por tanto, que las veamos aparecer desde su inicio como el espacio privilegiado donde escenificar los dogmas de una nueva «religión civil». El término se lo debemos a Rousseau, que cerraba el *Contrato social* en 1762 con él. Albert Mathiez se lo tomó muy en serio al escribir en 1904 un libro extraordinario: *Los orígenes de los cultos revolucionarios*¹⁸. Sus análisis partían del famoso artículo publicado por Durkheim en 1899, «Sobre la definición de los fenómenos religiosos», donde defendía la idea de que ni lo sobrenatural ni la creencia en Dios son los hechos determinantes que definen una

estructura religiosa: «se denominan fenómenos religiosos las creencias obligatorias, así como las prácticas relativas a los objetos proporcionados por esas creencias»¹⁹. Una definición sin duda muy arriesgada, pero Mathiez comenzó a recopilar materiales para demostrar que, aunque en la Revolución francesa se hubiera llevado a cabo un proceso de descristianización, la ley misma se había convertido en la fuente de lo sagrado²⁰. Esa sacralización de la ley generó unos dogmas, unos ritos y unos cultos, una propaganda, una casta sacerdotal y una multitud de fieles a la que dirigir. Se produjo, así, una «transferencia de sacralidad», tal y como Mathiez planteaba en sus conclusiones:

El Estado ideal que imaginaron a partir del trabajo de Rousseau es el estado antiguo, el Estado soberano en el más amplio sentido del término, un Estado guardián de la virtud e instrumento de felicidad. Y para este Estado que instituyen, exigirán el mismo respeto y la misma veneración que se le profesaba al antiguo, trasladando y proyectando el catolicismo dentro de sus cultos cívicos²¹.

Las pruebas de esa transferencia no pueden ser más abrumadoras. Escuchemos algunas de ellas, anteriores todas a 1793, pues, a partir de esa fecha, son tan numerosas que nos aplastan. Gilbert Romme, en *La Feuille Villageoise* del 21 de julio de 1791: «El Evangelio funda la religión de las conciencias; la Ley es la religión del Estado, que debe tener también sus ministros, sus apóstoles, sus altares y sus escuelas»²². Isnard, desde la tribuna de la Asamblea Legislativa el 14 de noviembre de 1791: «La Ley es mi Dios, no conozco otro»²³. Pierre Manuel, proclama dirigida a los parisinos tras la caída del rey el 10 de agosto de 1792: «El primer culto es la ley»²⁴. Anónimo, en *La Feuille Villageoise* del 22 de octubre de 1790: «La ley, hecha por el cuerpo legislativo y sancionada por el monarca, es una especie de religión civil que debe ligar todos los corazones y todos los brazos; el nombre de la ley debe reemplazar a los fusiles y a las bayonetas»²⁵. Y por si no había quedado claro, el semanario de Joseph-Antoine Cerutti, el fundador de *La Feuille Villageoise*, que ya vemos que es uno de los más fervientes propagandistas de esta «religión civil» —pues debió creer que sus lectores, campesinos analfabetos en su mayoría, entenderían mejor el nuevo orden legal que estaba ascendiendo cuanto más cerca estuviera de las prácticas religiosas—, lo volvió a repetir machaconamente en 1791: «No solamente el pueblo debe observar la ley, sino que la debe adorar. El patriotismo no es otra cosa que el sacrificio perpetuo por la ley y en tanto que el nombre de

la ley no sea tan sagrado como el de los altares y tan potente como el de nuestras armas, nuestra salud es incierta y nuestra libertad, frágil».

Ahora ya podemos entender que aquel «infinito del sacrificio» de Michelet no es nada más que este «sacrificio perpetuo por la ley», es decir, el agotador trabajo del patriotismo. Aunque la primera consecuencia del emerger de este valor sagrado de la ley la expresó Feuerbach, mucho antes de que Mathiez hablara de «cultos revolucionarios», con la determinación de una fórmula matemática: «en la práctica, el hombre ha reemplazado al cristiano»²⁶. Feuerbach apenas desarrolló esta magnífica revelación, asustado quizás ante sus consecuencias. De ahí que ni indagara en sus razones, es decir, el imparable ascenso en la segunda mitad del siglo XVIII de esa nueva religión civil²⁷, ni analizara tampoco aquellos espacios en donde ese proceso de sustitución se había vuelto posible, como el de las fiestas revolucionarias, donde la fuente de lo sagrado de repente manaba, por primera vez, desde lo profano mismo: el ciudadano. En efecto, en el espacio de las fiestas revolucionarias, el hombre moderno encontró la posibilidad escénica de reconocerse como el actor y el espectador a la vez de su nueva condición civil sagrada, sentirse el fiel adorador y el oficiante a la vez de los nuevos ritos de la libertad y, de manera no muy diferente a como había propuesto Rousseau en 1758 en su *Carta a D'Alambert sobre los espectáculos*, un ensayo que se convertirá en el manual de instrucciones de las fiestas revolucionarias. En un famoso pasaje, Rousseau escribió:

Pero, bueno, ¿es que no se necesita ningún espectáculo en una república? Al contrario, muchos. Precisamente han nacido en las repúblicas y en ellas se los ve brillar con verdadero aire de fiesta. ¿A qué pueblos conviene más juntarse a menudo y tender entre ellos los suaves lazos del placer y la alegría que a aquellos que tienen tantas razones para amarse y permanecer siempre unidos? Ya tenemos varias de esas fiestas públicas; tengamos más aún. Nada puede encantarme más; pero no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflitivas de la servidumbre y la desigualdad. No, pueblos felices, esas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reuniros y entregaros al dulce sentimiento de la felicidad. Que vuestros goces no sean ni afeminados

ni mercenarios, que nada de lo que huela a violencia e interés los envenene, que sean libres y generosos como vosotros, que el sol ilumine vuestros inocentes espectáculos; vosotros mismos seréis uno, el más digno que podrá iluminar²⁸.

La plaza vacía y el aire abierto. He ahí el auténtico lugar de la fiesta para Rousseau. O, mejor dicho: una completa ocupación del cielo. Pues en ningún momento ha sentido Rousseau la necesidad de definir la fiesta como memoria, suelo, tierra o territorio. Para él, las fiestas de todo «pueblo libre» no se desarrollan nunca en un ámbito atravesado por las raíces, sino en la magia vacía de lo ingrátido: aire libre, cielo, sol... Esa es la secuencia que utiliza Rousseau para ubicarlas, como si todo el cielo hubiera caído sobre la Tierra para poseerla. Hechas de aire y luz, esas fiestas para un «pueblo libre» con las que soñaba Rousseau se parecen más bien a fantásticas fiestas de ángeles o de fantasmas. Porque si el pueblo es necesariamente aquello que se liga entre sí, lo que se ata por leyes o por costumbres, hechas siempre de memoria y de pasado, de territorio y conflictos, ¿cómo puede articularse todo ello sobre la metáfora del vacío, en lo que no admite memoria: el aire, el cielo, el sol? Rousseau no se detiene asustado ante esa paradoja, sino que la atraviesa y la condimenta:

Pero, finalmente, ¿cuál será el objeto de esos espectáculos?, ¿qué se mostrará en ellos? Nada, si se quiere. Con la libertad, allí donde hay afluencia, reina también el bienestar. Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que, de ese modo, todos se encuentren más unidos. No necesito citar los juegos de los antiguos griegos; los hay más modernos que aún existen y los encuentro precisamente entre nosotros. Todos los años tenemos revistas, premios públicos, reyes del arcabuz, del cañón y de la navegación. Jamás serán demasiadas instituciones tan útiles y agradables, como nunca serán demasiados semejantes reyes. ¿Por qué, para sentirnos ágiles y fuertes, no habríamos de hacer lo que hacemos para ejercer las armas?²⁹.

No hay nada que mostrar en la fiesta más que esa reunión que convierte al espectador en espectáculo y que se consigue, de manera indiferente, por los juegos o por las armas. Pero, ¿qué importan los medios si no hay ningún objetivo o finalidad en la fiesta? La fiesta imaginada por

Rousseau no tiene objetivos, sino instrumentos: un árbol, una pelota, arcabuces... Cualquiera de ellos es válido si provoca la espectacularización del espectador. «Cuando la fiesta está en los corazones, los teatros son innecesarios», ha escrito Jean Starobinski a propósito de este concepto vacío de la fiesta en Rousseau. Y es que, como él mismo señala: «No mostrar *nada* será realizar un espacio completamente libre y vacío, será el medio óptico de la transparencia: las conciencias podrán estar meramente presentes unas a otras, sin que nada se interponga entre ellas. Si no se muestra nada, es posible que todos se muestren y todos vean. La *nada* (en tanto que objeto) es extrañamente necesaria para la aparición de la *totalidad* subjetiva»³⁰.

La Revolución francesa no olvidó nunca las enseñanzas de Rousseau. Porque si el vacío conforma, como hemos visto, el principal espacio sagrado de la fiesta revolucionaria, la nada de lo que allí sucede va a constituir también el único fundamento del contrato social. Nada ocurre, en efecto, salvo simulacros que instauran el misterio sagrado de la aparición de esa *totalidad*: vestirse de griegos o de romanos, adorar al sol, ponerse cintas tricolores, entonar cánticos, beber agua de los pechos de una diosa egipcia, realizar juramentos, alabar la virtud o escenificar los inevitables crímenes que conducen hasta ella... Son casi siempre los mismos materiales sometidos a pequeñas permutaciones, aunque apenas esconden que el único objetivo de la fiesta es precisamente que todos se vean y que nada se interponga entre las conciencias.

Pero, para que de los cuerpos reales solo quede el *tête-à-tête* de las conciencias, cada ciudadano deberá transformarse obligatoriamente en la Revolución misma, como señalaba la *Instruction* de regeneración ciudadana que se imprimió en Ville Affranchie, la antigua Lyon tras la destrucción completa de la ciudad por orden de un decreto de la Convención Nacional en octubre de 1793, el más oscuro y siniestro de los informes políticos publicados durante el Terror: «Es necesario que cada ciudadano experimente y opere en él mismo una revolución igual a la que ha cambiado el rostro de Francia»³¹. Los medios para conseguir esa «revolución personal» son los mismos que ha sufrido Lyon: juzgar a quien no lleve la escarapela tricolor, encarcelar a quien tenga familiares o amigos sospechosos, guillotinar a quien opine en contra de los decretos de la Convención, etc. Las fiestas revolucionarias van a trabajar en la misma dirección, aunque desde una aparente estructura de ocio o de juego, es decir, sin necesidad de imponer la ley explícitamente: son el espacio edénico en el que interiorizar esa metamorfosis como un proceso artístico o espiritual.

Funcionan así como espacios de autoformación de la conciencia para descubrir a la ley como un nuevo dogma y al «hombre nuevo» como encarnación de ese dogma.

Esa metamorfosis espiritual constituye a la vez una isomorfosis, pues si cada sujeto opera en él una revolución igual a la que ha cambiado el rostro de Francia, ¿no serán finalmente todos el mismo *citoyen*, es decir, sujetos idénticos e intercambiables? He ahí el banal secreto de la «transparencia» de Rousseau: las conciencias están presentes unas a otras sin nada que se interponga entre ellas porque todas son iguales. Ahora ya podemos entender por qué Rousseau decía que daba igual que el objeto de la fiesta fueran los juegos griegos o las competiciones de arcabuz: cuando la sociedad está completamente uniformada, las pistolas son innecesarias, cualquier actividad y cualquier símbolo funciona entonces como un arma, aunque apunta ahora al interior³².

En ese proceso de «revolución personal», se produce un sacrificio, aunque está tan interiorizado y es tan obvio que se ha vuelto casi invisible: si cada ciudadano es la Revolución, es decir, si cada espectador es el propio espectáculo, como había dicho Rousseau, ya no hay lugar entonces para ningún ciudadano, solo para los jueces. Al interiorizar la ley como religión, ya no caben distancias con ella. La construcción política del *citoyen* parece cumplir así, de manera perversa, la primera y básica ley de la dicotomía entre lo sagrado y lo profano, tal y como la expresara Mircea Eliade: «el acceso a la vida espiritual comporta siempre la muerte a la condición profana, seguida de un nuevo nacimiento»³³. La *Instruction* era taxativa en este asunto, puesto que pedía *renacimientos* continuos y obligatorios: «La República no quiere en su seno nada más que hombres libres. Está determinada a exterminar a todos los demás y a no reconocer como hijos solamente a aquellos que solo sepan vivir, combatir y morir por ella»³⁴. Acceder a la «vida espiritual» de la Revolución supone el sacrificio de la identidad: morir como sujeto pasivo de la ley para renacer como agente activo de ella. Porque el buen *citoyen* ya no será tan solo aquel que cumpla obedientemente la ley, sino, más bien, aquel otro que, al haber tomado conciencia espiritual de ella, deberá vigilar continuamente su cumplimiento denunciando a cualquier contrarrevolucionario, tal y como decía la *Instruction* de 1793.

Pero, ¿quiénes son ahora esos enemigos? A finales de 1793 ya se ha depurado a toda la aristocracia, al clero, a los emigrados, a los familiares de los emigrados, a los funcionarios del Antiguo Régimen, al rey y a la reina. Así que solamente queda un grupo social, como

reconocía la *Instruction*: todos los demás... O todos aquellos al menos que puedan ser vistos como sospechosos de cualquier carencia de virtud ciudadana³⁵. Ahora que la ley reside en las conciencias, la conciencia misma se convierte en objeto de delito. Mediante la interiorización de la ley como nueva norma moral y espiritual, cada cuerpo está obligado a renacer a su nueva condición ciudadana transformándose en una especie de vicario de los representantes del gobierno, la magistratura o la policía, tal y como quiso legislar Saint-Just en 1794 en su famoso *Informe sobre la policía general*. En esta lógica política, ya no caben, obviamente, víctimas del sacrificio, y sería absurdo denominar así a todos los que murieron bajo la guillotina, comenzando por Luis XVI, pues esa máquina no vino a instaurar ningún rito sacrificial, sino el implacable y monótono cumplimiento de la ley. Lo sagrado revolucionario no quiere sangre, sino conciencias. Ya no hay, por tanto, víctimas sacrificiales, sujetos conducidos a los altares de los dioses, sino mártires o testigos sacrificiales, ciudadanos que aman el sacrificio, pues con su muerte y con su fe, con sus delaciones y su vigilancia incesante, dan testimonio de la propia ley como dogma.

Vacío, muerte, virtud, Estado

Generalmente, olvidamos que la palabra *mártir* proviene del griego *testigo* y que se empezó a aplicar a los primeros cristianos que, al morir, utilizaban la muerte como una manera de dar «testimonio» de su creencia en Dios. El «testigo» es, pues, aquel que utiliza la muerte como prueba de su fe. Toda la pintura de Jacques-Louis David está atravesada, de arriba abajo, por la presencia de la muerte, pero solo durante la Revolución francesa esa muerte deja de ser un simple ejemplo de virtud, como ocurría con *La muerte de Sócrates* o con *Los funerales de Patroclo*, para convertirse también en testimonio de una fe³⁶. Sus mártires revolucionarios ya no son únicamente manifestaciones pictóricas de ese decoroso *exemplum virtutis* que llenó el arte a finales del siglo XVIII, como pensaba todavía Robert Rosenblum³⁷, sino los implacables testigos de la instauración de una religión civil: Louis-Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, asesinado el 21 de enero de 1793 por un monárquico al día siguiente de haber votado la muerte de Luis XVI; Jean-Paul Marat, apuñalado por Charlotte Corday, una ferviente republicana girondina, en su bañera el 13 de julio de 1793; Joseph Bara, un joven tambor de 14 años que encontró la muerte en la rebelión de la Vendée el 7 de diciembre de 1793, al negarse a entregar sus

dos caballos a las tropas enemigas. A diferencia de lo que ocurría en su pintura anterior, todos ellos mueren ahora en el vacío, en un espacio que aparentemente no tiene otro escenario ni otra acción que la de su muerte propia, en la que se refugian como crisálidas. Borrando de la pintura tanto el lugar del crimen como las figuras de sus asesinos, la perspectiva y la historia, David construye una máscara con la que ocultar que la República se encuentra sumida en una guerra civil y en una guerra exterior a la vez.

Su primer gesto como pintor durante el Terror es, pues, anular el trabajo de la historia y el de la política, el *paisaje* cultural, para poder abrir así los *via crucis* de la teología: todos esos mártires no han muerto por nadie ni por nada, por ninguna cosa al menos que podamos narrar, ver o entender con claridad en las imágenes, sino tan solo por su fe. Como dice la inscripción del *Marat* en las dos versiones del cuadro que se conservan en Versalles y en Reims, «n'ayant pu me corrompre / ils m'ont assassiné». Eso es lo único que debemos saber: «ellos», los *infieles*, es decir, todos los contrarrevolucionarios, independientemente de sus razones y del tiempo en el que habiten, le han asesinado por mantenerse incorruptible en su fe, es decir, en su virtud. Los mártires revolucionarios de David se presentan, pues, como los testigos de un imperativo legal, que aparecía escrito por entonces hasta en el fondo de los platos de sopa: «Libertad o muerte». Esos cuerpos han dejado de ser aquellas viejas figuras pictóricas que se articulaban en una determinada *dispositio* en la economía visual de la representación para comenzar a ser los iconos que ordenan la pulsión espectacular de los trabajadores soldados de la nueva religión civil.

El nuevo artista: política y policía de la conciencia

«Os pido que me asesinéis: Yo soy también un hombre virtuoso... La libertad triunfará.»³⁸ El 12 de abril de 1793, Jacques-Louis David pedía a gritos su muerte en la sala de sesiones de la Convención Nacional en defensa de Marat. Si Marat era acusado, él también debía morir para dar así testimonio de su fe en la virtud *sagrada* de Marat, que se presentaba ante sus ojos, ya en vida, como un cuerpo santo que le conducía hasta el triunfo de esa religión civil de la libertad. Tanto insistió David en ese deseo de muerte entre 1793 y 1794, y de formas tan distintas además —como cuando un día antes del arresto de Robespierre le dijo a este por dos veces, primero en la Convención y luego en el Club de los Jacobinos, «¡Beberé la cicuta contigo!»³⁹—, que sus gritos solo podían pasar por delirios a los

ojos de sus contemporáneos, un simple «acceso de fiebre», como escribió Delécluze en 1855 de su actividad durante el Terror⁴⁰, incapaces todos ellos de entender que no existe mejor explicación acerca de cómo funcionan las imágenes de esos tres mártires revolucionarios que su propio deseo de sacrificio. De hecho, tras la caída de Robespierre, David jamás volvió a ofrecerse como víctima sacrificial, ni siquiera durante el Imperio napoleónico, que le inspiró siempre más ganas de enriquecerse que de grandes sueños heroicos. Si esa continua teatralización de su muerte fue obsesiva durante el Terror es porque constituía el manual de instrucciones para el correcto consumo de su pintura: tan solo muriendo como los personajes de sus cuadros podían estos ser creíbles.

Pero, antes que nada: ¿quién es David durante la Revolución francesa? No es fácil presentarle hoy en día, pues, aunque está continuamente presente en la historia del arte contemporáneo, ha sido construido, en el mejor de los casos, como una especie de anuncio del artista *engagé* o «comprometido» del siglo XX y, en el peor, como quien ha realizado las grandes imágenes del constitucionalismo moderno, tal y como ha propuesto Jörg Traeger en *La muerte de Marat: Revolución en la imagen del hombre*⁴¹. Un fenómeno nada extraño, por otro lado, pues quienes se acercan piadosamente a los cuadros de David para ver en ellos tan solo una imagen de la política acaban viendo una política imaginaria. Todo esto de las primeras imágenes del constitucionalismo moderno suena muy heroico, pero basta con acercarse un poco a los hechos para encontrarnos con una realidad bien distinta: el artista que, mediante imágenes, fiestas y decretos —y las tres cosas constituyen durante esos años su materia artística—, generó, entre 1792 y 1794, en pleno ascenso del Terror, el implacable imaginario que le permitiera a la política apropiarse de la vida de los ciudadanos. En efecto, las actividades de David durante el Terror exceden, con mucho, el trabajo de un simple pintor, comprometido o no. Bien es cierto que desde el Renacimiento el papel del artista no se reduce únicamente a pintar, sino que se amplía para colaborar en lo que Norbert Elias llamó *El proceso de civilización*, y de ahí que veamos a Leonardo organizando las maneras de mesa y la etiqueta de las fiestas o a Miguel Ángel diseñando el traje de los Guardias Suizos. Pero si Leonardo o Miguel Ángel todavía pretendían civilizar a la sociedad mediante el arte, a partir de David la gestión de la vida misma se convierte en el objetivo principal del artista.

Porque David fue, nada más y nada menos, el probable creador de la bandera de Francia, cuyos colores reordenó en 1794 con respecto

al viejo pabellón de la armada. Pero también el organizador y todopoderoso director de escena de las grandes fiestas revolucionarias, como la del Ser Supremo en 1794, destinada a implantar una nueva idea de dios, o la del 10 de agosto de 1793, que fabricó la estructura escénica y simbólica necesaria para que las masas creyeran en lo que nunca votaron y jamás funcionó: la primera Constitución republicana, suspendida, *sine die*, hasta que el «gobierno revolucionario» pudiera ser sustituido por la paz, y en la que llegó a mover a más de medio millón de personas por las calles de París, transfigurándolas después a todas ellas en figurines estereotipados de un telón de teatro para la ópera *El triunfo del pueblo francés*, enseñándoles así a ser actores y espectadores a la vez del nuevo contrato social. Ningún artista ha tenido nunca tanto poder ni ha desplegado tantas funciones: miembro del Comité de Instrucción Pública, encargado de gestionar los monumentos y la memoria artística de Francia y de lanzar la nueva educación y la nueva propaganda, así como del Comité de Seguridad General, encargado de las penas de muerte; presidente del Club de los Jacobinos entre el 16 de junio y el 13 de julio de 1793, justo el mismo día en que se producía el asesinato de Marat⁴²; presidente de la Convención Nacional entre el 5 y el 20 de enero de 1794; el hombre encargado de interrogar a María Antonieta en prisión con la finalidad de inventar el rumor de que se acostaba con su hijo, una grotesca caricatura que, a falta de razones políticas, agotadas todas ellas ya con Luis XVI, la condujo sin esfuerzo a la carreta de la guillotina para que David, desde una ventana, volviera a caricaturizarla; el maestro encargado de liderar la «guerra de risas» contra los ingleses, creando las caricaturas oficiales de la propaganda revolucionaria; el modisto que tomó las medidas de los hombres nuevos, diseñando los trajes que hicieran visible su rango y su posición social, militarizando de esa manera a la sociedad; el buen padre que diseñó las espadas que deberían llevar las desnudas juventudes revolucionarias de *L'École de Mars*...

Tantas actividades y tan homogéneas en su diversidad que no es extraño que Fabry escribiera en 1817, con cierta malicia, que «la Revolución le debe a David más informes que cuadros»⁴³. El único hombre, en definitiva, que tuvo el poder de conciliar la ideología de Chaumette al proponer que «la muerte es un sueño eterno» con la de su adversario Robespierre, cuando vino a establecer en su último discurso del 8 de termidor que la muerte no es el fin de la vida, sino «el comienzo de la inmortalidad»⁴⁴. Ambos paradigmas de la muerte, una violenta disputa político-teológica que hizo funcionar la guillotina a toda máquina entre 1793 y 1794 para decidir cuál de los dos se imponía como

nuevo dogma, se agolpan de manera tumultuosa en los tres mártires revolucionarios que pintó David entre 1793 y 1794, todos a medio camino entre la muerte y la vida, sosteniendo un aliento que no sabemos si es el que se escapa de su cuerpo al morir, al dormir o al renacer a la inmortalidad. En realidad, todo está siempre a medio camino en las obras de David, pero no por alguna suerte de ambigüedad, sino porque sus obras y sus actos durante estos años quieren ocuparse de todo, refundarlo todo: gestionar las estructuras simbólicas de la vida y las de la muerte, la educación y la propaganda, meterse en la piel y en la conciencia de los *citoyens*, vestirlos y desnudarlos, hacerles creer en el Ser Supremo o en el sueño eterno. No es extraño, por tanto, que, a los ojos de sus contemporáneos, apareciera como el único hombre capacitado para poder llevar a cabo el gran sueño político de Saint-Just en su *Informe sobre la policía general*, del que todavía no hemos despertado: «Es necesario dedicarse a formar una conciencia pública: esa es la mejor policía»⁴⁵.

Las palabras de Saint-Just, antiguo alumno en el colegio jesuita Louis-le-Grand —como Diderot, Voltaire, Sade, Robespierre o Desmoulins⁴⁶—, parecen el eco del *Reglamento* de 1769 de este colegio: «El bien de la educación no consiste tanto en corregir las faltas de los jóvenes como en prevenirlas». Prevención: he ahí el santo y seña de las estrategias de control de los cuerpos en la modernidad, como nos ha recordado incesantemente Michel Foucault. Una prevención que, durante la Revolución francesa, va a empezar a cubrir cada faceta del cuerpo social, incluyendo la de los delitos y las penas, pues vigilar, antes que castigar, es decir, prevenir, constituye la razón del proyecto que Bentham ofreció a la Asamblea Legislativa en 1791: el famoso *Panóptico*. Una nueva disposición de la estructura carcelaria que, como sabemos, fue el principal motor que movió a Michel Foucault a escribir *Vigilar y castigar*, en donde hizo algunos apuntes sobre la influencia de los jesuitas en la disciplina escolar, aunque apenas sacó consecuencias sobre el fundamento religioso o sagrado de todo ese proceso de prevención y vigilancia de los cuerpos que se despliega en la modernidad. Saint-Just, sin embargo, nunca lo ocultó. En ese mismo *Informe sobre la policía general*, escrito en pleno Terror, el 15 de abril de 1794, y que debe ser leído en gran medida como un anuncio de la Fiesta del Ser Supremo que organizó Robespierre el 8 de junio de 1794, escribió:

Es necesario que hagáis una ciudad, es decir, que hagáis ciudadanos que sean amigos, que sean hospitalarios y hermanos; es necesario

que restablezcáis la confianza civil; es necesario que hagáis comprender que el gobierno revolucionario no significa la guerra ni el estado de conquista, sino el paso del mal al bien, de la corrupción a la probidad, de las malas máximas a las buenas...⁴⁷.

Solo un antiguo alumno de los jesuitas, tan obsesionados tradicionalmente con el concepto de amistad y con la virtud que necesariamente se desprende de ella, podría haber planteado así las cosas⁴⁸. Porque en el informe de Saint-Just la construcción fraterna y moral de la «ciudad» sustituye radicalmente a su construcción política y la vuelve innecesaria. De hecho, todo en ese informe se presenta como una serie de sustituciones: los «hermanos» sustituyen a los ciudadanos; el «gobierno revolucionario», que ha suspendido la Constitución, viene a sustituir la legitimidad emanada de ese contrato social; el desarrollo de las virtudes morales, es decir, «el paso del mal al bien, de la corrupción a la probidad», sustituye a cualquier otra razón económica, social o política, y la política misma es sustituida por esta «policía general». En efecto, el término que usa Saint-Just, *police*, hace referencia al orden público y no tanto a los mecanismos y a las ideologías de la filosofía política necesarios para gobernar. A pesar de que la confusión entre ambas cosas había sido habitual en los escritos políticos del Antiguo Régimen, la *Encyclopédie* ya había distinguido muy claramente entre *police* y *politique*: mientras la *police* se encargaba del orden público y del bienestar cotidiano de los ciudadanos, la *politique* cuidaba de sus formas de organización y de gobierno. Saint-Just no solo ha contaminado ambos territorios, sino que también ha terminado por absorber a la *politique* mediante la *police*, y de ahí que ensanche el campo semántico de esta hablando de «policía general», para así poder ampliar también su campo operatorio: justicia, comercio, legislación, crímenes... Todo cae ahora bajo el ojo vigilante de la «policía general», que no solo se ocupa de todo sino que también es ejercida por todos, pues es una forma de prevención que debe cumplir cada *conciencia* a través de sus virtudes morales.

El objetivo de esa «policía general» no difiere mucho, por tanto, del que Bentham le concedía a su *Panóptico*, una máquina de castigos y de regeneración del orden público, es decir, de la *police*, que se presentaba desde su primera página, sin embargo, como la *politique* cumplida: «La moral reformada, la salud preservada, la industria revigorizada, la instrucción difundida, las cargas públicas aligeradas, la economía bien asentada, como sobre una roca, el nudo gordiano de las leyes sobre los pobres no cortado,

sino desatado, ¡todo esto por una simple idea arquitectónica!»⁴⁹. Los jacobinos remaban en la misma dirección, con el rumbo fijo hacia esta especie de piedra filosofal. Porque, mientras dure la necesidad de un gobierno revolucionario, para Saint-Just no hay propiamente «política», sino esta otra diseminación y aprendizaje de las virtudes morales en todas las conciencias y en todas las actividades sociales, y de ahí que la Constitución de 1793 nunca entrara en funcionamiento, pues, bajo la lógica de Saint-Just, que es la del Terror, la verdadera política solo podrá activarse cuando se pase del mal al bien, de la corrupción a la virtud, de las malas máximas a las buenas. La «policía general» es, así, el estado vicario de la política, y el *citoyen*, el vicario del *hombre bueno*. Al sustituir la construcción política de la sociedad por la de las virtudes morales de los hombres, Saint-Just ha condenado a la política a ser una Iglesia que trabaje por la perfectibilidad moral de sus fieles y por la redención de las almas. Esa ciudad por la que clamaba sin descanso no deja de ser, pues, el simulacro civil de la ciudad de Dios.

Casi todas las actividades de David durante la Revolución francesa, y en concreto durante la República jacobina, de 1792 a 1794, están dedicadas a la construcción de esa ciudad. Los medios para lograrlo son indiferentes —medallas, espadas, telones de teatro, banderas, fiestas, lienzos, caricaturas, decretos...—, pues lo verdaderamente importante son los objetivos que se deben asignar ahora al arte, que no difieren mucho de las célebres palabras con las que, muchos años después, Charles Pathé sellaría el futuro del cine: «el periódico, la escuela y el teatro del mañana».

Para David, el arte es ahora un dispositivo de actividades que tienen como objetivo ser el lugar donde los ciudadanos se informen del adecuado sentido de la Revolución, la escuela en la que se formen como ciudadanos y el teatro donde puedan verse a sí mismos representando ese papel. De nada, sin embargo, servirían las dos primeras sin el teatro, donde todos los ciudadanos acceden a la condición de actores y espectadores de sí mismos, espectacularizando así su incesante vigilancia moral en una *mise-en-âbime*, algo que se defendía también, y al pie de la letra además, en el *Panóptico* de Bentham⁵⁰.

Esas tres estrategias, y las tres entremezcladas, son, para la mayor parte de los miembros del Comité de salvación pública y del Comité de seguridad general, como lo habían sido para los jesuitas en otros tiempos, el único escenario material donde puede crecer y organizarse la «conciencia». Pero son también la condición *sagrada* de la Revolución, la fuente de donde emana su teología. Quizás no esté de más recor-

dar ahora que la torre central del *Panóptico* de Bentham debía ser transformada los domingos en una capilla, metamorfoseando así al vigilante en sacerdote, una cuestión, por cierto, en la que Michel Foucault o no quiso entrar o de la que se desentendió absolutamente⁵¹. Como se desentendió también de la idea de que esa reforma carcelaria de Bentham es ya una modernísima arquitectura polivalente, tan pronto cárcel como templo para una misa. O como se desentendió, en definitiva, de analizar que el encargado durante la Revolución francesa de ser tanto el vigilante como el sacerdote de ese tenderete en que se ha convertido la arquitectura —que ya no tiene una función, sino *funciones*, distintas y heterogéneas pero trabajando todas al unísono—, es decir, la fabricación de la *conciencia* como *policía*, debía haber sido el propio Bentham: «Déjenme construir una prisión basada en este modelo y me hago carcelero»⁵². No solo lo hacía gratis, por amor a su obra o por pasión moral, sino que de ahí a ser preso, recorriendo las distintas funciones y beneficios de ese «teatro moral», como él mismo llamó a su invento, hay una línea muy tenue. También Bentham, como David pidiendo a gritos su muerte, ha terminado por entender que el *Panóptico* necesitaba la teatral escenificación de su sacrificio para que los verdaderos sacrificios se pudieran desplegar en él.

Ahora ya podemos comprender que no es casualidad que una de las fuentes iconográficas más claras del *Marat* de David se encuentre en el centro mismo de la ideología jesuita: la iglesia del Gesù en Roma. Porque, a pesar de tratarse de un hecho inadvertido durante mucho tiempo por los historiadores del arte, la cabeza del *Marat* tiene su doble exacto, aunque invertido, en una de las dos únicas esculturas que aparecen en la fachada desnuda de la iglesia del Gesù: la que representa a San Francisco Javier pisando la cabeza de un hombre con turbante⁵³. ¿Fue un guiño de David a Robespierre, educado en la disciplina jesuita, o un anuncio del destino del artista contemporáneo como formador de conciencias, el constructor de la nueva *propaganda fide*⁵⁴?

Si la mayor parte de los historiadores del arte han preferido buscar los modelos del *Marat* en la antigüedad grecorromana, un *tic* adquirido que les ha dejado ciegos ante lo más obvio, es porque esa referencia a la iglesia del Gesù les habría obligado a repensar los fundamentos sagrados de la Revolución francesa, y ni aquellos que han querido reconocer en David el origen del artista *engagé* contemporáneo ni esos otros que han defendido el «neoclasicismo» como el único y limitado horizonte a partir del cual pensar la complejísima función del arte durante la Revolución francesa han estado nunca, ob-

viamente, a favor de esa labor. Pero a Jacques-Louis David, el perfecto trabajador artístico durante el Terror de esa «policía general», ya no le podremos encontrar ni reconocer en ningún perfil de artista comprometido del siglo XX ni en el de un simple actualizador de las formas de la antigüedad. Quizás sería más fácil engarzarle con figuras como la de Albert Speer, el arquitecto de Hitler y ministro de Armamento, el *factotum* artístico de la «Nueva Alemania»; o con Lounacharsky, el todopoderoso comisario de instrucción pública de la Unión Soviética. Aunque lo más probable sea encontrarle más allá de aquello que seguimos llamando «arte»: en algún lugar a medio camino entre el moderno publicista, que genera con sus imágenes tanto las pasiones dirigidas con las que debemos comprar una crema facial o votar a un partido político, y el turoperador, figuras a las que hemos concedido el poder de gestionar nuestros deseos y la memoria colectiva de nuestro pasado, nuestras pasiones y nuestros monumentos, para otorgarles la función de ser los invisibles y diarios generadores de nuestra conciencia.

El *frottis*, refundación de la pintura

«Yo fui en otro tiempo de la Academia», le escribió David al secretario de la Academia Real de Pintura y Escultura en una carta enviada en abril de 1793⁵⁵. Esa carta no hacía visible únicamente la ruptura con el arte académico, sino también con la institución «arte» en general, como había dejado bien claro el año anterior en otra carta a la Asamblea Nacional: «Mi arte no consiste en palabras, mi arte está todo en acciones»⁵⁶. David venía a reconocer así que su antigua pintura, llena de virtud pero sin exceder nunca el límite infranqueable de la «pintura muda» de la retórica clásica, vivía y hablaba ahora en las calles y en las plazas, en las conciencias de todos aquellos «amigos» que iban a comprender mediante sus imágenes «que el gobierno revolucionario no significa la guerra ni el estado de conquista, sino el paso del mal al bien, de la corrupción a la probidad».

Tener su arte «en acción» implica, ante todo, anular las viejas instituciones, refundarlas, como se apresuró a hacer Saint-Just al mismo tiempo en sus *Instituciones republicanas*⁵⁷, pero también intentar olvidar los mecanismos de la antigua pintura. De poco le sirven ya los viejos preceptos a quien ha decidido convertir el imaginario de una nación en su única materia pictórica. Los sorprendentes fondos vacíos con los que David rellenó la mayor parte de sus retratos durante la Revolución francesa, desde

el retrato de *Madame Marie-Louise Trudaine* en 1791-1792 hasta el retrato de *Madame Récamier* en 1800, y que apenas parecen haber interesado a los historiadores del arte⁵⁸, no son solo la transposición pictórica de aquel vacío consagrado en la Fiesta de la Federación como el templo del hombre nuevo, sino también la demostración perfecta de su intento de olvidar la pintura, negar sus códigos y sus procedimientos: allí donde antes había arquitecturas o paisajes ahora únicamente hay *frottis*. Durante el Terror, David vacía el escenario de la pintura y la raspa incesantemente, la frota, le saca chispas, la obstaculiza impidiendo que se configure, la indefine, la emborrona... A lo largo de estos años, se comporta como un pintor ebrio ante el descubrimiento de una «técnica vibrista», como dijo Claude Philips en 1908, aturdido por la extraña semejanza formal que creía encontrar entre la factura de los cuadros revolucionarios de David y la de los pintores galantes del siglo XVIII o los impresionistas⁵⁹. Pocos años después, mientras terminaba en 1798 las *Sabinas*, pasado ya el volcán revolucionario, David le hablaría con mucha claridad a Granger, un alumno que provenía del taller de Regnault, del porqué de esa vibración: «es necesario olvidar todo lo que usted sabe e intentar llegar ante la naturaleza como un niño que no sabe nada...»⁶⁰.

El *frottis* es, durante la Revolución, el principal instrumento para el trabajo de «desaprender» la pintura o «hacerse una piel nueva», como seguía diciendo David en ese mismo comentario. A través de él, la antigua pintura se depura, se olvida o se vacía. Se refunda, en definitiva. Porque toda esa cadena de metáforas con las que David intenta dirigir la enseñanza artística de Granger tiene un único objetivo: eliminar los tics aprendidos de la *maniera* académica para que la mano del artista dirija el pincel en vez de dejarse dirigir mecánicamente por él. «Su trabajo es bueno... demasiado bueno incluso; ya que, mire usted, su mano sabe más que su cabeza. Usted reflexiona después de haberlo hecho. Su pincel le dirige, es su maestro, y en el colmo de la desgracia ha sido mal dirigido.» A la luz de este comentario de David, donde el control de la mano no viene a liberar el gesto pictórico, sino que es el indicio del control conceptual que el artista debe hacer de la pintura, resulta inevitable traer a escena el famoso concepto de *ostranerie* o *extrañamiento* con el que Victor Sklovski comenzó a pensar el trabajo del arte durante otra revolución, la de 1917. La percepción de un objeto, decía Sklovski, se bloquea por el hábito o la costumbre, nos cegamos ante su uso continuado, por lo que el trabajo del arte consiste en liberar la percepción de ese automatismo cotidiano provocando

la extrañeza de los objetos para poder verlos de nuevo, renacidos⁶¹.

Ese *frottis* con el que David anima fondos y cuerpos durante la Revolución francesa es la pintura en estado de *ostranerie*. A lo largo de la Revolución, David ha ido abriendo un proceso de *extrañamiento* de la sintaxis de la pintura mediante diversos procedimientos. Uno de ellos es el *frottis*, que abre un espacio de juego y confusión entre el boceto y la pintura, como si sus fondos vinieran a emerger ahora impetuosamente a la superficie para mezclarse con las partes *finies*, acabadas. Pues, ¿qué es en última instancia el *frottis* sino la primera capa o imprimación que el pintor da a su pintura antes de enfocarla y definirla, el espacio donde se trazan las primeras líneas y las primeras ideas con el pincel? Pero el proceso de *ostranerie* no se detiene ahí, sino que continúa de diferentes maneras. En primer lugar, contaminando las características del retrato con las de la pintura de historia, un proceso ya teorizado por Sulzer a finales del siglo XVIII. O invirtiendo la economía sintáctica de la pintura para que los objetos, que habían tenido hasta entonces un papel de mera decoración o *parergon* en la sintaxis de la pintura de historia, sin capacidad expresiva, asuman ahora la función de las antiguas *figuras de carácter*. O jugando con la indeterminación entre las imágenes del gran arte y las imágenes populares, tal y como podemos advertir en el segundo gran retrato que David le hizo a Marat en 1793: el dibujo de su cabeza antes de que Madame Tussaud le hiciera la máscara mortuoria, y que los hermanos Goncourt, con toda justicia, describían como un «alienado caricaturesco». O provocando que sus imágenes habiten el estrecho filo que separa el arte de la caricatura, es decir, haciéndolas oscilar entre la gracia y la desgracia, lo sublime y la risa, la forma y lo deforme... El hecho de que la composición de las *Sabinas*, un cuadro iniciado en la cárcel en 1794, es decir, durante el Terror, tenga sus raíces en una caricatura de 1792 de James Gillray todavía no ha sido digerido del todo por los historiadores del arte.

Pero por debajo y por encima de todo ello, señor subterráneo y celestial de la pintura, el *frottis*... Si el Renacimiento comenzó sustituyendo los fondos de oro por un meticuloso atrezo de figuras y escenarios para poder desplegar así la *varietas*, la vibración y vitalidad que cobra la mirada al pasearse por un campo pictórico repleto de cosas dispares y heterogéneas, ahora, por el contrario, la mirada solo encuentra destellos, fulguraciones, un campo homogéneo de fuerzas pictóricas sin fuerza para transformarse en figuras. Se diría que David ha pretendido regresar a aquella superficie, homogénea y vibrante a la vez, que creaba en

otros tiempos el oro y que permitía a las figuras destacar del fondo sin dejar de estar inmersas en él. Todos sus mártires revolucionarios se instalan en ese problema, pero en ninguno se ve con tanta precisión como en *La muerte de Bara*, que concluye y remata el ciclo abierto por *Le Peletier en su lecho de muerte*. El *Bara* no es una obra inacabada, como se dijo higiénicamente en el siglo XIX para evadir su lacerante modernidad, sino un lienzo en el que David pretende llevar esa indefinición del *frottis* explorada en sus anteriores mártires hasta sus últimas consecuencias: la independencia absoluta entre el fondo y la figura provocando, al mismo tiempo, el incesante goteo de su comunicación. Para ello, el *frottis* deberá hacerse figura y la figura *frottis*, sin dejar de ser a la vez cada cosa distinta. Parece un misterio sacrosanto, pero es de una sencillez aplastante. Basta con echar una mirada al brazo izquierdo de este niño que está muriendo ante nuestros ojos por su piadoso amor a la patria para advertirlo: se esconde a nuestra vista plegándose perfectamente bajo su costado, de donde emergen tan solo las puntas de los dedos de la mano para sujetar y estrechar contra su corazón la escarapela tricolor y una carta. No es fácil advertir en una primera mirada esos pequeños dedos, pues el ojo del espectador cree ver antes con más nitidez su brazo bajo otra forma: proyectado borrosamente, de forma inacabada, en la línea oscura que parte de su hombro y que se extiende horizontalmente a lo largo de todo el cuadro, fijando y delimitando un suelo o un cambio de plano. Es tanto una especie de ilusión óptica como un fantasma o un deseo de repente materializado: a través de esa línea, proyectamos el movimiento del cuerpo del niño en un gesto de súplica expectante. Únicamente al ver la mano izquierda asomando bajo su pecho es cuando salimos de nuestro error para descubrir, al mismo tiempo, que no estábamos tan equivocados. En efecto, esa línea funciona como suelo y cuerpo a la vez, como fondo y como figura. O, por decirlo de manera más precisa: hay un brazo real, pero no visible del todo, en el cuerpo, es decir, en la figura, y el mismo brazo a la vez, imaginario pero poderosamente visible a través de esa línea temblorosa, en el espacio, en el fondo. Así que, como si estuviéramos ante una imagen paradójica de Escher, bien pudiéramos decir que el brazo está en el fondo y en la figura a la vez, o que el fondo está en la figura y la figura en el fondo, o que la imagen y el imaginario intercambian sus mecanismos y sus poderes.

En cualquier caso, lo miremos por donde lo miremos, no hay posibilidad de distinguir con claridad el fondo y la figura, sometidos los dos además al mismo color ocre vagamente dorado

que viene a establecer el cuerpo de ese niño como una muerte o un crepúsculo y como una aurora o un nacimiento a la vez. Y sin embargo, a pesar de ello, distinguimos... ¡Impresionante demostración de los poderes del arte que permite que las cosas estén entremezcladas estando a la vez separadas! Si algún cuadro demuestra, con magnificencia y sencillez, el retorno, no tanto a la apariencia de la pintura bizantina, sino a sus estructuras básicas de funcionamiento, es decir, a cómo aislar una figura de su fondo sin dejar de estar sometida y bañada por él, es justamente *La muerte de Bara*. Retorno a la función que tenía el oro en la pintura bizantina y a lo que el oro hacía visible en su brillante materialidad: la extensión infinita de Dios, la omnipotencia de lo sagrado. De aquel oro, que todavía formaba el cuerpo de los monarcas del Antiguo Régimen, solo queda ahora un deslumbrante fulgor, mate y aceitoso, sin brillo y sin calor: las chispas oleosas que deja el pincel removiendo la superficie pictórica y enredando todo para terminar de echar abajo las últimas reservas de la pintura de historia.

Cuando los cubistas, obsesionados con anular la diferencia entre el fondo y la figura, comenzaron a fijarse detenidamente en la pintura de David sabían muy bien lo que hacían. Porque David quizás sea el primero de los modernos en haber entendido que la *varietas* ya no se activa simplemente a través de ese atrezo del que había hecho gala la pintura del Renacimiento —cercañas y lejanías, cuerpos vestidos y cuerpos desnudos, árboles, ruinas o serpenteantes caminos que llevan hasta la cumbre de las montañas—, sino más bien en esa indeterminación figurativa que abre una variedad representativa. Porque, en el cuadro de David, una sola línea, hábilmente activada, permite que la presencia de Bara sea imagen e imaginario a la vez, cuerpo y territorio, carne y deseo, materia y fantasma. *La muerte de Bara* se presenta así como el ejemplo perfecto de aquella máxima con la que Charles Blanc quiso signar el trabajo de los encajes: *Maxime miranda in minimis* ('Lo digno de ser admirado se encuentra en lo más mínimo'), que constituye una versión mucho más compleja de aquella otra forma del *dictum*, vagamente calvinista, que terminó por obsesionar a Aby Warburg: «El buen dios vive en los detalles»⁶². Para David, el máximo poder de la mirada está ahora, durante el Terror, en lo mínimo, en lo escaso, en lo que es casi nada.

A medida que el Terror se fue volviendo más opresivo, los mecanismos formales que David desplegó para representarlo se fueron haciendo sin embargo más ambiguos y sutiles. O, por decirlo sin pudor: más sabios. Porque nunca ha sido más sabio el pincel de David que durante

estos años. El Terror ha terminado por calentarle la mano y afilar su mirada con tanta intensidad que basta tan solo el leve y último suspiro que arroja *La muerte de Bara* para derrumbar la razón con la que Jean Starobinski iniciaba 1789. *Los emblemas de la razón*: «No cabe duda de que el arte expresa mejor los *estados* de civilización que los momentos de ruptura violenta»⁶³. Era una manera elegante de decir en el fondo lo mismo que ya había dicho Adorno más toscamente: «Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie»⁶⁴. Alan Badiou ha querido salvar o rodear el horizonte mesiánico que se transparenta en este famoso lema de Adorno —y que, en última instancia, viene a decir que el arte únicamente es posible con los valores morales de la *civilización*— al decir que en su pensamiento «asistimos a la elaboración gradual, deliberada y extremadamente compleja de un lugar posible para el arte y la música. Así que lo que está en juego, después de todo, es la posibilidad de una música después de Auschwitz, de una música que sea proporcional a la catástrofe, o compatible con ella, una música que no esté degradada ni sea indigna, aunque tenga que existir con semejante abismo como telón de fondo»⁶⁵. ¡Cuántas precauciones! Porque lo que «está en juego» en la modernidad no es comprender ese higiénico «telón de fondo» del que habla Badiou, ni la posibilidad de que haya un arte o un canto *después* del Terror, sino asumir el hecho de que *durante* el Terror, en medio de todos los Auschwitz de la historia, caídos verdaderamente en su fondo, y no en el abismo como telón de fondo, el arte no ha dejado de cantar.

Ecce perspectiva

El Terror ha precipitado la revolución en la pintura, pero solo, y esa es su tragedia, transitoria e individualmente, como un paréntesis personal que quedó en suspenso. En efecto: solo David ha pintado así durante estos años. Tras la caída de Robespierre el 9 de termidor de 1794 y los dos encarcelamientos de David en 1794 y en 1795, su pintura durante el Terror también se tiñó de culpabilidad. De hecho, siguió siendo culpable durante todo el siglo XIX, con lo que quedó al margen de la construcción de las cadenas genealógicas de la pintura moderna. Es más, todos esos cuadros fueron en gran medida invisibles: el *Marat* y el *Le Peletier*, que colgaban en la sala de sesiones de la Convención Nacional, fueron devueltos al pintor y quedaron encerrados o encarcelados en su taller, sin espectadores ni función, donde las jóvenes generaciones de alumnos únicamente pudieron verlos a escondidas. De imágenes públicas que

habían construido los valores sagrados de la Revolución pasaban a ser ahora frutos prohibidos: lo que tenían de atrayentes lo tenían también de tabú, pues eran las pruebas y los testigos de la actividad de David durante el Terror. Ante ellos, en la oscuridad del taller, los alumnos ya no podían ejercer de *citoyens*, sino de simples *voyeurs*: mirones que observaban atónitos el fulgurante desplante que la pintura le había hecho a su historia y las enormes fuerzas figurativas desencadenadas en los orígenes de su condición política, sin poder acceder ya a ninguna de las dos cosas. Todos ellos han sido, pues, alumnos de un trágico duelo: la revolución de la pintura se encontraba ante sus ojos, pero jamás podrían degustar sus verdaderas virtudes ni emularla, a riesgo de ser también culpables. La estereotipada construcción genealógica de la historia del arte francés durante el siglo XIX como un continuo avance de la pintura *davidiana* es en realidad la historia del incesante distanciamiento de lo que David tenía de peligroso: aquellos cuadros no fueron jamás ni preceptos ni modelos, sino espantosos errores del imaginario artístico que debían ser sepultados.

¿Qué clase de *errores*, expiados por toda la pintura académica del siglo XIX hasta la aparición de Manet o de los impresionistas, pudieron ver los alumnos en ellos? Ante todo, la emergencia inesperada de la *mano* de David, el continuo *frottis* que los anima. Pero también la impresionante pobreza de figuras en la representación, aisladas o troqueladas de su espacio. O la poderosa emancipación de los objetos que se hace visible en su pintura, que adquieren, con mucha mayor fuerza que en la pintura de Chardin, la condición de *personajes* y de *rostros*. La espada de *Le Peletier en su lecho de muerte*, colgando de un hilo, o la escarapela de *La muerte de Bara*, fundida ya con su cuerpo, no son simples detalles pictóricos que animan la composición, sino los signos básicos que desencadenan la posibilidad de su lectura. En ese universo pictórico del Terror donde el fondo ha desaparecido y las figuras se recortan y se desprenden tanto de su espacio como de su articulación narrativa con otras figuras, desmontando así las bases mismas de la pintura de historia, solo los objetos van a tener la capacidad de activar una narración, como los que se diseminan magníficamente en el *Marat*: las dos plumas, el tintero y las cartas, el cuchillo, las huellas de dedos ensangrentados por toda la superficie pictórica —y no únicamente sobre el mango del cuchillo, como se ha escrito en tantas ocasiones—, y que hacen visible a la invisible asesina de la manera más intempestiva: como huella dactilar, anuncio de nuestra moderna identidad burocrática. De todos ellos, el cajón es sin du-

da el más asombroso, pues no le falta un clavo ni una astilla, interpela nuestra mirada con la fuerza de aquel *punctum* teorizado por Roland Barthes —la «obstinación del Referente en estar siempre ahí»⁶⁶—, es decir, el simulacro de lo real en estado puro, mientras disemina su hiriente presencia en una serie de funciones: soporte o sostén del resto de los objetos, contracción del espacio del cuadro y lápida de la muerte a la vez.

Los historiadores del arte apenas han tomado la medida de este cajón, colocado, por cierto, en primer plano para anular cualquier otra posible profundidad detrás, y que mantiene además sobre él, representado en *trompe-l'œil*, un *assignat* y una carta en un equilibrio volátil con la finalidad de proyectar a su vez una sombra, aún más volátil, en forma de guillotina sobre su frente. Mientras el cuerpo de Marat en su bañera se representa como una silueta que se recorta como un fino papel de fumar sobre el *frottis*, fingiendo tener, mediante el uso de las luces y las sombras, un volumen del que en realidad carece en el espacio. El cajón y la sombra sobre él proyectada tienen la función de recoger toda esa evacuación del espacio y proyectarla hacia el lugar del espectador. Como ocurre en la pintura bizantina, aquí se despliegan también los poderes de la «perspectiva invertida», tal y como diría Pável Florenski⁶⁷: el punto de fuga de toda esa escena ya no está simulado, *more geometrico*, en el interior de la representación, sino encarnado realmente en el cuerpo del espectador. Porque el cajón, adelantándose hacia nosotros, sacando sus *pies* del lienzo, es el *personaje* que nos proporciona la entrada a un espacio en el que sin embargo ya no podemos entrar. Una aparente paradoja que se disuelve en cuanto pensamos en la fachada del templo griego, donde la compacta corporeidad de las columnas, esa zona donde se entreteje la sabrosa lucha de la luz y de la sombra, actuaba también como una invitación a entrar en un lugar vedado: lo sagrado. Con ese simple ejercicio espacial, los griegos no necesitaron más para hacer visible la primera ley de lo sagrado: algo que nos reclama y nos impide el paso a ello a la vez.

Lo que los griegos crearon con esas columnas, un fascinante umbral, es decir, un mecanismo que, como el *fascinum* latino, atrae y aterriza a la vez, Alberti lo teorizó explícitamente en el Renacimiento como un signo específico de la pintura a través de la figura del *admonitor*, un personaje que, con su mirada o con sus gestos, tenía la misión de atrapar al espectador en el simulacro de la pintura:

[...] es bueno que en una historia haya alguien que advierta a los espectadores de lo que allí sucede, que con la mano invite a mi-

rar o bien, como si quisiera que este asunto fuera secreto, que con semblante amenazante y ojos espantosos les prohíba acercarse, o que les indique que hay allí un peligro o una cosa digna de admiración, o incluso que a través de sus gestos te invite a reír o a llorar con los personajes⁶⁸.

El cajón del *Marat*, como el *admonitor* albertiano, nos invita a entrar en el espacio ficticio que abre la pintura al tiempo que, enfrentados al compacto muro de su frontalidad, su *vis* lapidaria, nos prohíbe acercarnos a él con su «semblante amenazante», como diría Alberti. En cualquier caso, funcionando a la vez como un signo de atracción y repulsión, invitación y obstáculo, ese cajón se ha desprendido de la antigua función ornamental o de atrezo que los objetos tuvieron en el espacio de la representación para funcionar ahora como una figura de expresión. Su construcción perspectiva, de hecho, está dislocada de la del resto de la composición, añadida a ella, como un espacio sobre otro espacio, con la finalidad de generar el carácter expresivo del cajón o su transformación en *personaje*. Un proceso que, sin excluir del todo la idea de un *collage* de espacios, se puede explicar de otra manera, pues es de una sencillez desconcertante.

David ha comenzado por estructurar la composición en torno a dos puntos de vista absolutamente centrales: el que construye la organización general del cuadro y el que alza el cajón a la derecha. Desde el primer punto de vista, deberíamos ver una pequeña porción de una de las paredes laterales de ese cajón, algo que, obviamente, David no ha hecho, pues ha movido su punto de vista un paso para poder representarlo situándose ante su eje central, lo que provoca así que sus dos paredes laterales se escondan a la mirada y desaparezcan a la vez. El ojo del espectador reacciona ante esa ausencia de referencia de las paredes laterales desplazando su proyección perspectiva hacia el punto de vista en el que se sitúa, por lo que el punto de fuga queda, por así decir, atado al ojo y dependiente siempre del movimiento del espectador, un fenómeno que se incrementa cuanto menor sea la profundidad del volumen representado, como sucede precisamente en ese cajón. El espectador se ve acosado sin fin por las líneas perspectivas del cajón, que se dirigen siempre a él, las arrastra consigo, ya se encuentre a la izquierda o a la derecha del cuadro, al modo de esos inquietantes ojos de los retratos que nos siguen allá donde estemos, una simple ilusión óptica que se explica por el hecho de que en todos esos retratos las pupilas se encuentran en el centro de los ojos. Estemos donde estemos, la *pupila*

del cajón, descentrado en la composición pero centrado perspectivamente, nos persigue y nos enfoca, nos reclama, demostrándonos que él es nuestro principal interlocutor, el *admonitor* que nos atrapa en su red.

Nos encontramos así con un espectador que no sabe muy bien dónde situarse para mirar el cuadro, si en su centro o ante el centro del cajón, como si la representación nos reclamara desde dos focos de atención diferentes o desde dos tiempos distintos: el cuerpo del mártir y el espacio del duelo. O lo que es lo mismo: la muerte cumpliéndose y la muerte rememorándose. Se abren de esa manera dos representaciones de Marat, el que está muriendo y el que ya ha sido enterrado, el cuerpo presente y aquel otro ya ausente que el cajón-lápida recuerda. Esos dos focos perspectivos, o los dos asuntos de la pintura —un único asunto de hecho en estado de vibración: la presencia y su memoria, que constituye, en última instancia, el gran tema formal del cuadro⁶⁹—, están muy próximos espacialmente, casi pegados, pero ese pequeño desfase es sin embargo suficiente para que el ojo vibre de un modo casi imperceptible. Y no solo a un mero nivel óptico, entre focos, sino también de forma semántica, entre temas, pues vemos, de un solo golpe de vista, dos *historias* o dos tiempos, con lo cual se provoca en el espectador una mirada expectante y suspendida, siempre absorta ante las infinitesimales desestabilizaciones de la aparente geometría estable de la representación.

El cajón es así un nuevo *sujeto* que nos entrega, con su obstinada presencia, los primeros signos que nos permiten desplegar la narración, aquella antigua *istoria* teorizada por Alberti: el *assignat* con la carta y su sombra, es decir, la ejemplar virtud de Marat al dar, en su último suspiro, un billete de cinco libras a una viuda con dos hijos y la guillotina que espera inexorablemente al culpable de su crimen. Esos primeros signos, que se introducen en el espacio del espectador en forma de *trompe-l'œil*, son los extremos de un hilo de *objetos parlantes* diseminados por toda la composición y cuya justa coordinación es lo que permite leer la escena. Así pues, mientras el antiguo espacio del relato desaparece con el *frottis*, el cajón activa ahora otra forma espacial de relato que se disemina por toda la superficie, un espacio que podríamos llamar «diagramático» y que funciona como un hilo invisible tendido por la pintura y enredado en ella. ¿Es tan extraño reconocer ahora que ese cajón tiene las mismas y exactas proporciones que el cuadro, como si fuera el modelo, a pequeña escala, del espacio que ha sido hecho desaparecer por el *frottis*? La frase con la que Pomponio Gaurico resumió en el

siglo XVI la filosofía de la nueva pintura del Renacimiento, «sea antes el lugar que los cuerpos», es decir, primero el cajón y luego las figuras, ha dado aquí de repente en una sigilosa electrólisis que deja el cuerpo a un lado y su lugar en otro. O mejor dicho: que deja a los cuerpos no sobre la caja perspectiva, sino a la caja sobre los cuerpos.

No es momento de entrar ahora en las implicaciones estéticas y políticas de ese proceso de transformación de los objetos en sujetos, ni en el fenómeno contrario tampoco, la transfiguración de los sujetos en objetos, tan perceptible en la figura de Marat, que sigue fielmente el modelo en cera creado por Madame Tussaud pocos días después de su asesinato⁷⁰, pero sí de apuntar que en este cuadro no solo hay, por tanto, una muerte, sino dos: la de Marat y la de la propia pintura. Porque ese cajón, que es a la vez *admonitor* y lápida de la muerte de Marat, es también la momia y el fantasma del antiguo espacio de la pintura. Momia, en efecto, pues el espacio, extraído de su fondo, se presenta ahora ante nosotros reducido, seco y expuesto, recordando sin cesar mediante su volumen su antigua vida: ser aquella antigua caja espacial que los artistas del Renacimiento comenzaron a llenar de figuras. Y fantasma a la vez, pues, en esa trágica exposición, el espacio regresa hasta nosotros con otra nueva vida imaginaria: transformado en el cajón de madera de Marat. Si David sustituyó en su pintura el verdadero tajo de carnicero que usaba Marat como escritorio el día de su muerte por este otro cajón, no fue solo para no contaminarle con la asociación que se establecería automáticamente entre ese tajo y las famosas 250.000 cabezas que Marat había pedido públicamente como única manera de salvar a la República, sino también para poder narrar esa doble muerte, la del diputado y la de la antigua pintura. Porque ese cajón, de hecho, es uno de los que David usaba diariamente en el taller como apoyo para los modelos. Con ellos llevó a cabo, antes ya de la llegada de la Revolución, una fundamental reforma de la enseñanza y de la práctica de la pintura: cortó las cuerdas que tradicionalmente sujetaban los miembros de los modelos y que les permitían mostrarse en posturas elocuentes y las sustituyó por estas cajas, donde apoyaban su peso inerte. Los cuerpos dejaron así de alzar los brazos con el objetivo de representar las pasiones del alma y comenzaron a caer y a pesar, semejantes a la materia detenida y muda de los bodegones. Eran, además, los propios alumnos los que posaban, y no los modelos profesionales, que fueron expulsados del taller, por lo que esos cajones les servían para estabilizarse al tiempo que aprendían a sentir en su propio cuerpo, y no solo a ver desde fuera,

el juego de equilibrios que funda y genera toda forma. También ellos, como los cuerpos dóciles de las fiestas revolucionarias, han aprendido a ser los actores y los espectadores a la vez de la representación. En el *Marat*, la escena de un crimen y el taller como escena se presentan unidos y enredados, sin posibilidad de distinción.

En el cajón del *Marat*, la elocuencia de las almas ha sido vencida por la elocuencia sorda de la materia. Las *Pasiones* de Lebrun ya no tienen nada que decir aquí, enmudecen y se cancelan.

Comienza un tiempo nuevo: aquel, como diría Marx, del «fetichismo de la mercancía». Porque de este cuadro a la estética de los escaparates, donde los objetos nos hacen guiños para susurrarnos sin cesar «yo soy tú», hay ya tan solo un pequeño paso. Algunos años después, mirando aquel cajón del *Marat* a escondidas antes de ponerse a posar, los alumnos de David pudieron comprobar que de la vieja pintura solo había quedado durante el Terror una herida abierta en el taller.

1. Antoine-Louis de SAINT-JUST (2004), «Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la conjuration ourdie depuis plusieurs années par les factions criminelles pour absorber la Révolution française dans un changement de dynastie...» (11 germinal an II / 31 marzo 1794), en *Œuvres complètes*, editado por Anne Kupiec y Miguel Abensour, París, Gallimard, p. 735.
2. Citado en Mona OZOUF (1989), «La Révolution française et la formation de l'homme nouveau», en *L'Homme régénéré: Essais sur la Révolution française*, París, Gallimard, p. 127.
3. Joseph de MAISTRE (1998), *Las veladas de San Petersburgo*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 246.
4. Sobre la metáfora del «hombre nuevo» en la Revolución francesa, véase, aparte del ensayo de Mona Ozouf citado anteriormente, el de Antoine de BAECQUE (1988), «L'homme nouveau est arrivé: La régénération du Français en 1789», *Dix-Huitième Siècle*, 20, p. 193-208.
5. *Gracchus* Babeuf entendió a la perfección que las guerras y las masacres en la Vendée fueron tan solo un proceso de «vaciado» en su *Du Système de dépopulation, ou la Vie et les crimes de Carrier, son procès et celui du Comité révolutionnaire de Nantes*, París, Imprimerie de Franklin, año III (1794-1795).
6. Sobre el calendario revolucionario del año II, véase Sanja PEROVIC (2012), *Calendar in Revolutionary France: Perceptions of Time in Literature, Culture, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press. Y sobre el concurso de arquitectura del año II, Werner SZAMBIEN (1986), *Les projets de l'An II: Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
7. Jules MICHELET (1952), *Histoire de la Révolution française*, editado por Gérard Walter, París, Éditions Gallimard, colección Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, p. 1.
8. *Ibidem*, p. 12. Las cursivas son suyas.
9. J.-F. TALMA (1850), *Mémoires de J.-F. Talma: Écrits par lui-même et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille par Alexandre Dumas*, París, Hippolyte Souverain, tomo II, p. 184-185.
10. Ernst JÜNGER (1990), *El Trabajador: Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets.
11. Informe de Camille Desmoulins sobre la Fiesta de la Federación para su periódico *Les Révolutions de France et de Brabant*, 34 (19 de julio de 1790), p. 457.
12. Antoine-Christophe MERLIN DE THIONVILLE (1795), *Opinion de Merlin (de Thionville) sur les fêtes nationales, prononcée à la Convention nationale dans la séance du 9 vendémiaire, an troisième de la république*, París, De l'Imprimerie nationale, l'an III. Recogido parcialmente en Jean GUILLAUME (ed.) (1904), *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale*, París, Imprimerie Nationale, tomo 5, p. 96.
13. Para todas estas cuestiones, véase Valérie-Noëlle JOUFFRE (1989), «Le chantier national: Les préparatifs de la Fédération», en VVAA, *Fêtes et Révolution*, Alençon, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Imprimerie Alençonnaise, p. 48-73.
14. François-René de CHATEAUBRIAND (2004), *Memorias de ultratumba*, Barcelona, El Acanilado, tomo I, p. 233.
15. Thorstein VEBLEN (2004), «Observancias devotas», en *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza, p. 292. Véase también Noah SHUSTERMAN (2010), *Religion & the Politics of Time: Holidays in France from Louis XIX through Napoleon*, Washington D. C., The Catholic University of America Press.
16. Citado en Yves de SAINT-AGNÈS (1989), *Guide du Paris révolutionnaire: Les lieux, les quartiers, les rues, les itinéraires, 1789-1795*, París, Paris-Musée et Perrin, p. 97.
17. Alain-Charles Gruber, que ha inventariado y analizado las fiestas reales del Antiguo Régimen en *Les Grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, París-Ginebra, Droz, 1972, no dice nada, sin embargo, sobre esta cuestión.
18. Albert MATHIEZ (1904), *Les origines des cultes révolutionnaires (1789-1792)*, París, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition. Trad. cast.: *Los orígenes de los cultos revolucionarios (1789-1792)*, edición de Zira Box, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2012. Para las implicaciones y los debates del concepto de «religión civil» de Rousseau durante la Revolución francesa, véase el libro de Michaël CULOMA (2010), *La religion civile de Rousseau à Robespierre*, París, L'Harmattan. Y para el tema de la Revolución francesa y la religión, véase el balance historiográfico que ha hecho Bernard Plongeron en «Le fait religieux dans l'histoire de la Révolution française: Objet, méthodes, voies nouvelles», *Annales Historiques de la Révolution Française*, 47 (1975), p. 95-133. En cuanto al problema de la deriva totalitaria de las religiones políticas, es fundamental el libro de Emilio GENTILE (2005), *Les religions de la politique: Entre démocraties et totalitarismes*, París, Seuil, que parte de la distinción entre «religión civil» y «religión política». Zira Box ha trazado un documentado estado de la cuestión en «Las tesis de la religión política y sus críticos: Aproximación a un debate actual», *Ayer*, 62 (2006), p. 195-230.
19. Émile DURKHEIM (1996), «Sobre la definición de los fenómenos religiosos» [*L'Année Sociologique*, año II, 1899, p. 1-28], en *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*, Barcelona, Ariel, p. 129.
20. Sobre el proceso de descristianización, véase Michel VOVELLE (1976), *Réligion et Révolution: La déchristianisation de l'an II*, París, Hachette.
21. MATHIEZ, *Los orígenes de los cultos...*, op. cit., p. 201.
22. Carta de Gilbert Romme, representante de la Société fraternelle de Gimeaux, a los redactores de *La Feuille Villageoise*, 43 (21 de julio de 1791), p. 301.
23. Sesión del 14 de noviembre de 1791.
24. Citado en Ludovic SCIOUT (1881), *Histoire de la Constitution civile du clergé (1790-1801)*, tomo 3, *L'Église sous la Terreur et le Directoire*, París, Firmin-Didot, p. 223.
25. ANÓNIMO (1790), «Lettre d'un Curé de Normandie, aux Rédacteurs de la Feuille Villageoise», *La Feuille Villageoise*, 4 (21 de octubre), p. 57.
26. Citado en PLONGERON, «Le fait religieux dans l'histoire de la Révolution française...», op. cit., p. 104.
27. Un ascenso que no se limita tan solo a la Francia revolucionaria, pues ya se había puesto en marcha en Estados Unidos desde

su fundación. Sobre este asunto, es de consulta obligada el artículo de Robert N. BELLAH (1967), «Civil Religion in America», *Daedalus*, vol. 96 (1), p. 1-21.

28. J.-J. ROUSSEAU (1994), *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* [1758], Madrid, Tecnos, p. 156-157.
29. *Ibidem*, p. 156-157.

30. Jean STAROBINSKI (1983), *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, p. 122.

31. DUHAMEL, VERD, DUVIQUET, COLLOT-D'HERBOIS y FOUCHÉ (1793), *Instruction adressée aux autorités constituées des Départemens de Rhône et de Loire, et principalement aux Municipalités des Campagnes, et aux Comités Révolutionnaires, par la Commission temporaire de surveillance républicaine, établie à Ville-Affranchie par les Représentans du Peuple, Ville-Affranchie [Lyon], De l'Imprimerie de Tournachon-Molin, s. f. [26 de brumario del año II (16 de noviembre)], p. 8.*

32. Basta con echar una mirada a *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, donde no se ve una sola pistola, o leer las primeras cien páginas de *Archipiélago Gulag*, de Soljenitsin, donde la policía acompaña con una extrema cortesía al preso hasta su encierro, para entender la perversa pervivencia de esta idea en la modernidad.

33. Mírcea ELIADE (2014), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, p. 147.

34. DUHAMEL et al., *Instruction...*, op. cit., p. 9.

35. *Ibidem*, p. 10-11.

36. Sobre la presencia de la muerte en la obra de David, véase Didier MALEUVRE (2000), «David painting Death», así como la presentación y el debate de sus ideas por Jonathan STRAUSS (2000), «Preface: The State of Death», los dos publicados en *Diacritics*, vol. 30 (3) (otoño), p. 13-27 y 1-11, respectivamente.

37. Robert ROSENBLUM (1986), *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, especialmente el capítulo «El *exemplum virtutis*», p. 53-95.

38. A. TH*** [Antoine THIBAUDEAU] (1826), *Vie de David*, París, J. Tastu, p. 58-59. La anécdota se encuentra recogida, con ligeras variantes, en el *Moniteur*, el órgano oficial del gobierno encargado de la

transcripción de los debates parlamentarios: *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 104 (14 de abril de 1793), p. 126. El gesto de David constituyó, durante el año 1793, una especie de obstinado *ritornello*, pues pocos días antes, en la sesión de la Convención del martes 9 de abril, y en respuesta también a las palabras de Pétion, David, «avanzando hacia el centro de la sala», dijo: «Je donne ma vie et ma conduite à examiner», *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 102 (12 de abril de 1793), p. 101.

39. La hipótesis de que David repitió esa frase dos veces en contestación al último discurso de Robespierre («Il ne me reste plus qu'à boire la cigüe»), una en la Convención, el 8 de termidor, y el mismo día por la tarde en el Club de los Jacobinos, es de Jean Guillaume, que entresacó esa conclusión a través de una escrupulosa lectura cruzada de diversos documentos en su edición de los *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique...*, op. cit., tomo 4, 1901, p. 856-862.

40. Étienne-Jean DELÉCLUZE (1855), *Louis David, son école et son temps: Souvenirs par E.-J. Delécluze*, París, Didier, p. 178.

41. Jörg TRAEGER (1986), *Der Tod des Marat: Revolution des Menschenbildes*, Múnich, Prestel. Véase también su artículo «La Mort de Marat et la religion civile», en Régis MICHEL (dir.), *David contre David*, París, La Documentation française, 1993, tomo I, p. 399-419. Para un acercamiento a la fortuna crítica de David durante el siglo XIX, véase Neil MCWILLIAM (1994), «Life and afterlife: Jacques-Louis David, nineteenth-century criticism and the construction of the biographical subject», editado por Michael R. Orwicz, *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester-New York, Manchester University Press, p. 43-62.

42. François-Alphonse AULARD (1897), «Le bureau du Club des Jacobins: Liste des présidents, vice-présidents et secrétaires», *La Révolution française: Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 32 (mayo), p. 415-421.

43. Jean-Baptiste-Germain FABRY (1817), *Le Génie de la Révolution considéré dans l'éducation, ou Mémoires pour servir à l'histoire de l'Instruction Publique, depuis 1789 jusqu'à nos jours; où l'on voit les efforts réunis de la Législation et de la Philosophie du dix-huitième*

siècle pour anéantir le Christianisme, París, Le Normant, tomo II, p. VI-VII, nota 1.

44. Maximilien ROBESPIERRE (1967), «Discours prononcé par Robespierre, à la Convention nationale, dans la séance du 8 thermidor», en *Œuvres de Maximilien Robespierre*, editado por Marc Bouloiseau y Albert Soboul, tomo X: «Discours (5e partie), 27 juillet 1793 – 27 juillet 1794», París, PUF, p. 567. Pierre-Gaspard Chaumette, o Anaxagoras Chaumette, como firmó en varias ocasiones, fue guillotinado el 13 de abril de 1794, después de haber sido llevado ante el Tribunal Revolucionario acusado por el Comité de Salvación Pública de «conspiración contra la República» y de haber «buscado la ruina de toda clase de moral, borrar toda idea de divinidad y fundar el gobierno francés sobre el ateísmo». Fue Chaumette quien indujo a Fouché, en pleno apogeo del proceso de descristianización, en septiembre de 1793, a poner sobre las entradas de los cementerios una inscripción: «La muerte es un sueño eterno».

45. Antoine-Louis de SAINT-JUST, «Rapport au nom du Comité de salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale, sur la justice, le commerce, la législation et les crimes des factions, présenté à la Convention nationale le 26 germinal an II (15 avril 1794)», en *Œuvres complètes*, op. cit., p. 750.

46. Es necesaria una investigación que revise la construcción de la modernidad a la luz de las influencias recibidas por el pensamiento político y artístico de los jesuitas, continuando así con la línea abierta por el monumental estudio dirigido por John W. O'Malley et al. (eds.), que llega nada más hasta la supresión pontificia de la orden de los jesuitas en 1773: *The Jesuits: Cultures, Science, and the Arts, 1540-1773*, 2 vols., Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 2000-2006. Sobre la historia del Collège Louis-le-Grand, fundado en 1560 con el nombre de Collège de Clermont y hoy en día Lycée Louis-le-Grand, véase el estudio de Gustave DUPONT-FERRIER (1921-1925), *La vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de trois cent cinquante ans: Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand (1563-1920)*, 3 vols., París, E. de Bocard.

47. Antoine-Louis de SAINT-JUST, «Rapport au nom du Comité de

salut public et du Comité de sûreté générale sur la police générale...», op. cit., p. 747. Trad. cast. cit., p. 241.

48. El nombre mismo elegido por Ignacio de Loyola para la fundación de su orden, «Compañía de Jesús», que sugiere la idea de empresa y de cuerpo de ejército, hace también referencia no solo a la amistad que se deben sus miembros entre sí, sino, ante todo, a la *compañía* o a la amistad con Jesús. El famoso misionero jesuita Matteo Ricci escribió, en 1595, en chino, el *Tratado sobre la amistad* (*De amicitia* o *Jiaoyou Lun*), donde entrelaza el tema de la amistad, así como la virtud indisolublemente unida a ella, con la tradición letrada confuciana: *Sobre la amistad: Cien Máximas para un Príncipe Chino*, editado por Timothy Billings, Bilbao, Mensajero, 2013.

49. Jeremy BENTHAM (1843), *Panopticon; or The Inspection House: Containing the Idea of a New Principle of Construction applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection, and in particular to Penitentiary-Houses* [1787], en *The Works of Jeremy Bentham, published under the superintendence of his executor, John Bowring*, tomo 4, Edimburgo, William Tait, p. 39. La cursiva es suya. Estas palabras, que constituyen las primeras del informe de Bentham en su edición original inglesa, no aparecen en la edición del *Panóptico* que se publicó en París por orden de la Asamblea Legislativa: Jérémie BENTHAM (1791), *Panoptique: Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, París, Imprimerie Nationale.

50. La pieza fundamental que cierra el sistema de vigilancia de los cuerpos que imaginara Bentham en el *Panóptico* consiste en convertir la prisión misma en un espectáculo. Un espectáculo, en primer lugar, para los de fuera, que debían visitarlo de vez en cuando para asumir temporalmente el papel de vigilar a los vigilantes. Y un espectáculo, al mismo tiempo, para los de dentro, los presos que sufren el encierro, que debían asumir el papel de *objetos* ante esas visitas y a la vez el de *espectadores* de su propia condición objetual, como escribió a continuación Bentham. Sobre estos dos aspectos, véase BENTHAM, *Panoptique...*, op. cit., p. 10-11 y 13-14, respectivamente.

51. *Ibidem*, p. 13.

52. *Ibidem*, s. p. [p. 2]. El impresionante comentario de Bentham nos lleva a un análisis en dos direcciones, ninguna de ellas exploradas por Foucault. Por un lado, a la idea de que se está exponiendo aquí no únicamente como un «inventor», sino también como un artista ebrio ante la vida de su obra, una especie de Pigmalion carcelario. Y por otro lado, y no menos importante, esta pasión de Bentham por ser el carcelero de su propio dispositivo prefigura de manera siniestra el célebre cuento de Kafka titulado *En la colonia penitenciaria*, donde el *inventor* de una máquina que inscribe con agujas sobre el cuerpo de los culpables su delito acaba por probarla él mismo para demostrar su eficacia. La estructura carcelaria como un dispositivo que no tiene cabeza rectora o dirigente, tan solo *usuarios*: he ahí el tema que le faltó por afilar a Foucault.

53. Véase Marc VANDEN BERGHE y Ioana PLESCA (2004), *Nouvelles perspectives sur La mort de Marat de Jacques-Louis David: Entre modèle jésuite et références mythologiques*, Bruselas, Bruxelles Vanden Berghe.

54. Sobre la propaganda en la Revolución francesa, sigue siendo fundamental el texto de James A. LEITH (1965), *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799: A Study in the History of Ideas*, Toronto, University of Toronto Press.

55. El 27 de abril del año II (1793), Renou, el secretario de la Académie royale de peinture et de sculpture, enviaba una carta a David informándole de que le habían nombrado profesor para el mes siguiente «si vos affaires, comme député à la Convention, vous permettent de professer». La contundente respuesta de David cayó sobre la Académie como la hoja de una guillotina: «Je fus autrefois de l'Académie. / Signé: David, / Député à la Convention nationale». Las dos cartas están reproducidas en J.-L. Jules DAVID (1880), *Le peintre Louis David, 1748-1825: Souvenirs & Documents inédits*, París, Victor Havard, p. 124. Pocos meses después, el día 8 de agosto de 1793, David impulsaba el famoso decreto de supresión de todas las academias.

56. El 14 de enero de 1792, la Asamblea Nacional confió a la tutela de David a los hermanos Franque, dos gemelos especialmente dotados para las bellas artes. El pintor respondió al presidente mediante una carta fechada el 7 de

febrero de 1792: «Quel bonheur pour moi! Je le répète, mon cœur le sent vivement, mais il m'est impossible de l'exprimer. Mon art ne consiste pas en paroles, mon art est tout en actions». Citada en J.-L. Jules DAVID, op. cit., p. 98.

57. Entre otoño de 1793 y julio de 1794, es decir, a lo largo de todo el Terror, Saint-Just acometió el proyecto de redactar las *Institutions républicaines*, que quedaron finalmente inacabadas. Su propósito era repensar todas las leyes para depurarlas de las viejas escorias del Antiguo Régimen y poder construir así la verdadera República, por lo que las *Institutions* abarcan todos los aspectos de la vida social: la educación de los niños, su adopción, las relaciones entre los sexos, una nueva concepción del trabajo, la definición de la amistad, etc. De hecho, y siguiendo el plan ya dado en su *Rapport sur la police générale*, la definición de «gobierno» se encuentra absolutamente desplazada o rodeada en las *Institutions*, como si, de nuevo, la *politique* desapareciera ante esta nueva forma de *police*. Véase Antoine-Louis de SAINT-JUST, «Institutions républicaines», en *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1085-1147.

58. Hay una excepción a ese desinterés de los historiadores del arte por la *factura* de los cuadros de David y, en concreto, por esos impresionantes *frottis*: el estupendo artículo de James Henry RUBIN (1993), «Jacques-Louis David et la main du peuple: Saisir le site de la représentation», en Régis MICHEL (dir.), *David contre David*, op. cit., tomo II, p. 783-803.

59. Claude PHILIPS (1908), «An Unknown Portrait by Louis David», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, tomo 13, 62 (mayo), p. 78-83.

60. Étienne-Jean DELÉCLUZE, *Louis David...*, op. cit., p. 56-57.

61. Victor SKLOVSKI (1978), «El arte como artificio» [1917], en Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, p. 59-60.

62. Charles BLANC (1878), «Dentelles», en *L'art dans la parure et dans le vêtement*, París, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, p. 271. El *dictum* de Charles Blanc era de uso corriente en la teoría literaria y en el pensamiento francés del siglo XVII: «Natura maxime miranda in minimis». Sobre la importancia para Aby Warburg de la fórmula «el buen

dios vive en los detalles» («Der liebe Gott steckt im Detail»), véase E. H. GOMBRICH (1992), *Aby Warburg: Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, p. 26, nota 7, y 216 y 266, así como el artículo de Davide STIMILLI (2013), «Aby Warburg's *Impresa*», *Images Re-vues: Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 4 [en línea]. <<http://imagesrevues.revues.org/2883>>.

63. Jean STAROBINSKI (1988), *1789: Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, p. 7. La cursiva es suya, y muy elocuente además, pues parece querer indicar que la «civilización» no es ni un proceso histórico ni una fase del progreso occidental, sino un *estado*, transitorio por tanto, en toda cultura.

64. Theodor W. ADORNO (2008), «Crítica de la cultura y sociedad» [1951], en *Crítica de la cultura y sociedad 1. Prismas. Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, *Obra Completa*, 10 (1), p. 25.

65. Alain BADIOU (2013), *Cinco lecciones sobre Wagner*, Madrid, Akal, p. 45.

66. Roland BARTHES (1989), *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, p. 31.

67. Véase Pável FLORENSKI (2005), *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela.

68. Alberti habla del *admonitor* o el *advocator*, «el que advierte», un

personaje que aconsejaba situar en los bordes de la representación, en el libro segundo del *De Pictura*. L. B. ALBERTI (1993), *De la peinture: De Pictura (1435)*, edición de Jean Louis Schefer, París, Macula-Dédale, libro II, 42, p. 179. Para una tipología del *admonitor* albertiano, véase Claude GANDELMAN (1986), «Le geste du “montreur”», en *Le regard dans le texte: Image et écriture du Quattrocento au XXème siècle*, París, Klincksieck, p. 27-49.

69. David reconoció explícitamente este problema en una intervención ante la Convención Nacional el 15 de julio de 1793, tres días después del asesinato de Marat, cuando trazó el plan que debería seguirse en sus pompas fúnebres, que se iban a celebrar el día 17: «La veille de la mort de Marat, la Société des Jacobins nous envoya, Maure et moi, nous informer de ses nouvelles. Je le trouvai dans une attitude qui me frappa. Il avait auprès de lui un billot de bois sur lequel étaient placés de l'encre et du papier, et sa main, sortie de la baignoire, écrivait ses dernières pensées pour le salut du peuple. Hier, le chirurgien qui a embaumé son corps m'a envoyé demander de quelle manière nous l'exposerions aux regards du peuple dans l'église des Cordeliers. On ne peut point découvrir quelques parties de son corps, car vous savez qu'il avait une lèpre et que son sang était brûlé. Mais j'ai pensé qu'il serait intéressant de l'offrir dans l'attitude où je l'ai trouvé, “écrivain pour le bonheur du peuple”». Lo que se

desprende de esta declaración sobre la disposición general de la ceremonia fúnebre de Marat, donde están expuestas ya las líneas compositivas fundamentales de su cuadro, es que a David no le ha interesado tanto representar la escena del crimen como contaminar esa escena con la última visión que tuvo de Marat el día anterior a su muerte, es decir, con su propia memoria, un asunto clave y determinante en el análisis de la obra. El discurso de David se encuentra reproducido en *Procès-Verbal de la Convention Nationale*, París, Imprimerie Nationale, 1793, tomo XVI, p. 183.

70. Ambos procesos, la transformación de los sujetos en objetos y de los objetos en sujetos, conforman el funcionamiento estructural básico de las obras del Marqués de Sade, con quien David guarda más relaciones de lo que la historiografía artística ha señalado hasta el momento. Una excepción la constituyen los análisis de Satish PADILYAR (2000), «Sade/David», *Art History*, tomo 23 (2) (septiembre), p. 365-395, que han sido desarrollados en *Chains: David, Canova, and the Fall of the Public Hero in Postrevolutionary France*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2007. La aproximación entre Sade y David ya fue señalada, de diferentes maneras, tanto por Alain JOUFFROY (1989), *Aimer David*, Mayenne, Terrain Vague/Losfeld, como por Michel THÉVOZ (1989), *Le Théâtre du crime: Essai sur la peinture de David*, París, Éditions du Minuit.