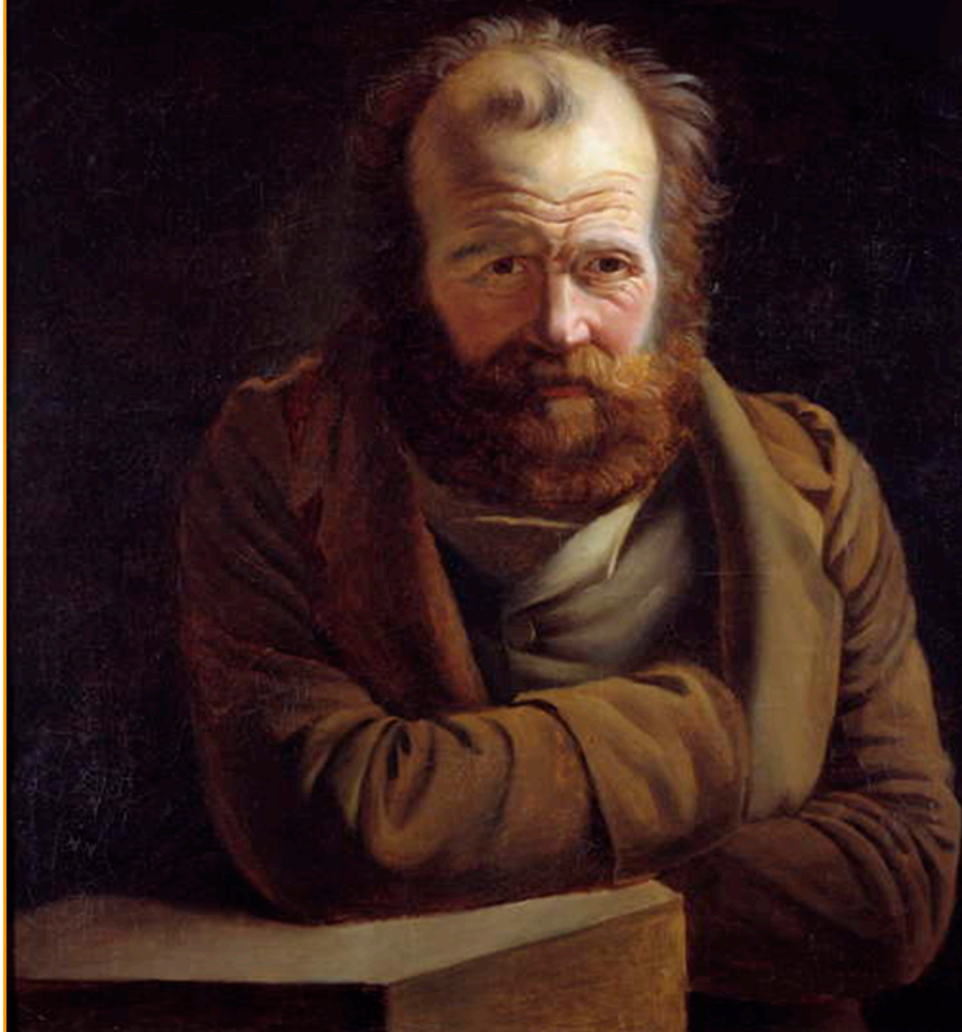


Pierre-Joseph Proudhon

**SOBRE EL PRINCIPIO DEL ARTE
Y SU DESTINO SOCIAL**



Obra póstuma y no completada sino por sus herederos con los bocetos e instrucciones dejadas por éste, *Sobre el principio del arte y su destino social*, sirve a Proudhon, para exponer su teoría del Arte. Una teoría en que están enlazadas la Ética con la Estética para formar un todo superior.

Para Proudhon, el Arte es "una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, hecha en mira del perfeccionamiento físico y moral de la especie humana".

El autor asume en este texto la defensa del arte de Courbet, contra los enemigos de su tiempo, presentándolo como una evolución desde el clasicismo al naturalismo, pasando por el romanticismo.

En definitiva, lo que hace Proudhon es defender el arte de vanguardia de su tiempo, sentando las bases para el futuro, de la defensa desde el anarquismo de todas las vanguardias artísticas.

P.-J. Proudhon

**SOBRE EL PRINCIPIO DEL ARTE
Y SU DESTINO SOCIAL**

Traducción efectuada del francés, de la edición wikisource:

https://fr.wikisource.org/wiki/Du_principe_de_l%27art_et_de_sa_destination_sociale/Texte_entier

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

ADVERTENCIA AL LECTOR

I. CUESTIÓN GENERAL PLANTEADA POR M. COURBET

II. DEL PRINCIPIO DEL ARTE, O DE LA FACULTAD ESTÉTICA DEL HOMBRE

III. DEL IDEAL. OBJETO Y DEFINICIÓN DEL ARTE

IV. EVOLUCIÓN HISTÓRICA. EGIPTO

V. GRECIA: CULTO DE LA FORMA

VI. LA EDAD MEDIA: IDEALISMO ASCÉTICO

VII. EL RENACIMIENTO: REHABILITACIÓN DE LA BELLEZA

VIII. LA REFORMA: EL ARTE SE VUELVE HUMANO

IX. LA REVOLUCIÓN FRANCESA: CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS

X. DAVID, E. DELACROIX, INGRES, DAVID (DE ANGERS), RUDE, L. ROBERT, H. VERNET.

XI. M. CHENAVARD Y LA DEGENERACIÓN DEL ARTE

XII. COURBET: LOS CAMPESINOS DE FLAGEY

XIII. LA HILANDERA; EL ENTIERRO EN ORNANS; LA BAÑISTA

XIV. CARÁCTER DEL ARTE EN EL PERÍODO QUE SE INICIA

XV. LOS PICAPEDREROS, LAS SEÑORITAS DEL SENA

XVI. SEVERIDAD DE LA ESCUELA CRÍTICA. VENUS Y PSIQUE

XVII. LOS CURAS, O EL REGRESO DE LA CONFERENCIA

XVIII. COURBET: SU PERSONALIDAD. MIS RESERVAS

XIX. LAS ESCUELAS: CONSERVACIÓN Y PROGRESO

XX. BELLEZA DIVINA Y BELLEZA HUMANA

XXI. AFIRMACIÓN DE LA ESCUELA CRÍTICA

XXII. EL ARTE EN SU RELACIÓN CON LA CONCIENCIA

XXIII. TESTIMONIOS DE LA CONCIENCIA NACIONAL

XXIV. COSTUMBRES ARTÍSTICAS

CONCLUSIÓN

ADVERTENCIA AL LECTOR

Dos días antes de su muerte, en presencia de su esposa, Proudhon dictó a la mayor de sus hijas un escrito por el cual, después de haber designado un cierto número de amigos para velar tanto por los intereses de su familia como de la publicación de sus obras, nos encargó especial y colectivamente este último cuidado.

La primera vez que pudimos reunirnos los seis, reconocimos, para aquellos cuyo cargo nos aleja de París, la imposibilidad de trabajar activamente para poner en orden los manuscritos dejados por Proudhon. Por lo tanto, la asistencia se limitará, en la mayoría de los casos, a una simple declaración de autenticidad.

Responsables de la gran memoria de nuestro amigo, no dejaremos nunca, al publicar una de sus obras póstumas, de decir qué partes han sido terminadas por el autor, y qué otras sólo han sido preparadas por él.

El libro que publicamos hoy se divide en veinticinco capítulos, quince de los cuales han sido escritos íntegramente por Proudhon; estos son los que llevan los números I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVII. Los demás, es decir los capítulos VII, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV y XXV han sido reordenados por nosotros según las indicaciones dejadas por Proudhon.

Pondremos toda la diligencia posible en la publicación de los manuscritos dejados por Proudhon. Podemos confiar en que no fallaremos en la tarea que nos impone la memoria del gran escritor, el gran hombre honesto, que nos invistió con su confianza después de habernos honrado con su amistad.

J. A. Langlois. A. A. Rolland.

G. Duchêne. F. G. Bergmann.

G. Chaudey. F. Delhasse.

Primer capítulo

CUESTIÓN GENERAL PLANTEADA POR LOS ENSAYOS DE M. COURBET. CONTRADICCIÓN DE LAS ESCUELAS: NECESIDAD DE UNA SOLUCIÓN

Gustave COURBET, el artista de las paradojas violentas, acaba de realizar una obra cuyo escándalo habría borrado todos aquellos de los que ha sido culpable durante quince años, si el gobierno no se hubiera cuidado de poner orden en ello excluyendo pura y simplemente de la exposición (1863) esta pintura temeraria. Por orden superior, la *Vuelta de la conferencia* no se presentó en el Palacio de la Industria ni entre los admitidos, ni entre los excluidos. En esta ocasión, los opositores al autor no dejaron de exclamar que esa pequeña persecución era precisamente lo que buscaba. "Courbet", dicen, "está en su última cuerda". Después de haber fastidiado al público con su fealdad buscada, aquí recurre a la impropiedad de los temas. A fuerza de cinismo, no podía dejar de atraer un golpe del Estado: el único medio

que le quedaba para volver a hacer hablar de él. Ahora, que los extranjeros a los que va a vender su obra maestra le testifiquen en florines, guineas y dólares su indiscreta curiosidad, eso es todo lo que pide. Que sepan solamente que este llamado maestro pintor, equívoco fundador de una escuela sin alumnos, que nunca supo formular sus principios, este insultador del arte, es juzgado; no tiene nada más que mostrar a los espectadores; está al final de las sorpresas y la charlatanería. Y el público, que nada entiende de estas disputas artísticas, abre bien los ojos, mediocre amante de la pintura, pero muy aficionado al escándalo.

Imagínese, en un camino real, al pie de un roble bendito, frente a una imagen sagrada, bajo la mirada sardónica del campesino moderno, una escena de borrachos todos pertenecientes a la clase más respetable de la sociedad, al sacerdocio: allí, el sacrilegio se une a la embriaguez, la blasfemia cae sobre el sacrilegio; los siete pecados capitales, la hipocresía a la cabeza, desfilando con atuendo eclesiástico; un vapor libidinoso circulando por los grupos; finalmente, por un vigoroso contraste, esta pequeña orgía de la vida clerical que tiene lugar en el corazón de un paisaje a la vez encantador y grandioso, como si el hombre, en su más alta dignidad, existiera sólo para ensuciar con su indeleble corrupción la naturaleza inocente: aquí, en pocas líneas, es lo que a Courbet se le ocurrió representar. ¡Aunque se hubiera contentado con derramar su brío en unos pocos metros cuadrados de lienzo! Pero no, construyó

una máquina inmensa, una composición vasta, como si se tratara de Cristo en el Calvario, de Alejandro Magno en su entrada en Babilonia, o del Juramento del Juego de la pelota.



Acuarela sobre el Regreso de la conferencia de Courbet

Asimismo, cuando esta alegoría pictórica compareció ante el jurado y hubo un clamor de risas; la autoridad decidió la exclusión. Pero Courbet se queja: más que nunca acusa a sus colegas, en masa, de malinterpretar el pensamiento íntimo y la alta misión del arte, de depravarlo, de prostituirlo con su idealismo; y hay que confesar que la decadencia ahora señalada por todos los aficionados y críticos no está poco calculada para dar al marginado al

menos una apariencia de razón. ¿Quién se equivoca, el llamado Courbet realista, o sus detractores, campeones del ideal? ¿Quién juzgará este juicio, donde se cuestiona el arte mismo, con todo lo que lo constituye y depende de él?

De ninguna manera pretendo hacerme aquí abogado o garante de las fantasías del señor Courbet. Que se estime en su justo valor, de acuerdo con los principios y reglas del arte, es todo lo que deseo para este artista, y lo dejo gustoso al público. Pero aún necesita ser entendido, especialmente porque sus antagonistas se entienden a sí mismos. ¿Qué es ese Arte que todos cultivan con más o menos brillantez? ¿Cuál es el principio, cuál es el fin, cuáles son las reglas? Por extraño que parezca, no hay nadie, ni en la Academia ni en ningún otro lugar, que esté en condiciones de decirlo. El arte es indefinible, algo místico, poesía, fantasía, lo que quieras, que escapa al análisis, existe sólo para sí mismo y no conoce reglas. Colecciona los discursos, recopila los escritos, cuenta las reseñas: estoy muy desenengañado si no obtienes nada más. Esto no impide que los artistas discutan ni más ni menos que los teólogos y los juristas, quienes, al menos, reconocen principios y reglas, y se condenan unos a otros, como si no fuera algo acordado sobre lo que no deben pronunciarse.

No preguntes para qué sirve el arte y para qué sirven los artistas en la sociedad. Hay profesores que te responderían que el carácter esencial del arte, que su gloria es

precisamente liberarse de toda condición utilitaria, servil. El arte es gratis, dicen; hace lo que le da la gana, trabaja para su placer, y nadie tiene derecho a decirle: Vamos a ver tu producto. ¡Qué entonces! Platón expulsó a los poetas y artistas de la república; Rousseau los acusó de la corrupción de la moral y de la decadencia de los Estados. ¿Debemos creer, según estos ilustres filósofos, grandes escritores ellos mismos, grandes artistas, que el arte, siendo ensoñación, capricho y pereza, no puede engendrar nada bueno? Confieso que me repugna admitir tal consecuencia, y, quiérase o no, siendo el arte evidentemente una facultad de la mente humana, me pregunto cuál es la función o funcionamiento de esta facultad, por tanto, cuál es su destino, doméstico y social.

Que M. Courbet ponga sacerdotes en fuga en sus cuadros, o que M. Flandrin los represente en misa; y que veamos campesinos, soldados, caballos, árboles en la pintura, cuando nos corresponde observarlos en la naturaleza que nos los muestra, en todo tipo de poses, o supuestas efigies que son a veces de personajes antiguos de los que no sabemos casi nada, a veces de héroes novedosos, hadas, ángeles, dioses, producto de la fantasía y la superstición, ¿cómo puede interesarnos seriamente todo esto? ¿Qué importa a nuestra economía, a nuestro gobierno, a nuestra moral? ¿Qué aporta esto a nuestro bienestar, a nuestra mejora? ¿Está bien que las mentes graves se preocupen por estas costosas bagatelas? ¿Tenemos tiempo libre y dinero?

...Esto, por supuesto, es lo que las personas de práctica y sentido común, que no estamos iniciadas en los misterios del arte, tenemos derecho a pedir a los artistas, no para contradecirlos, sino para edificarnos sobre lo que piensan de ellos mismos y lo que esperan de nosotros. Ahora bien, esto es precisamente lo que, aunque estos señores han estado discutiendo, *genus irritabile*, nadie parece haber respondido claramente.

Cada dos años, antes era todos los años, el gobierno obsequia al público con una gran exposición de pinturas, esculturas, dibujos, etc. La industria nunca ha tenido exposiciones tan frecuentes, y las ha disfrutado durante mucho menos tiempo. De hecho, es una feria de artistas, que ponen a la venta sus productos y esperan ansiosos a los clientes. Para estas solemnidades excepcionales, el gobierno nombra un jurado encargado de verificar las obras que le son enviadas y designar las mejores. Según el informe de este jurado, el gobierno otorga medallas de oro y plata, condecoraciones, menciones honoríficas, recompensas pecuniarias, pensiones; hay para artistas ilustres, según reconocido talento y edad, plazas en Roma, en la Academia, en el Senado. Todos estos gastos los pagamos nosotros, los profanos, como los del ejército y los de los caminos vecinales; lo que establece otra analogía entre industriales y artistas. Sin embargo, nadie, ni en el jurado, ni en la Academia, ni en el Senado, ni en Roma, estaría tal vez en posición de justificar este artículo del presupuesto por una

definición inteligible del arte y su función, ya sea en las familias, ya sea en la ciudad como en el poder. ¿Por qué no dejar a los artistas con sus propios asuntos y no cuidarlos más que a los malabaristas y equilibristas? Quizás esa sería la mejor manera de averiguar exactamente qué son y cuánto valen.

Cuanto más se reflexiona sobre esta cuestión del arte y de los artistas, más se encuentran motivos de asombro. M. Ingres, un maestro pintor como M. Courbet, se ha hecho, gracias a la venta de sus obras, rico y famoso. Está claro que este al menos no funcionó solo para la fantasía. Recientemente fue admitido en el Senado como una de las grandes personalidades del país; a la señal dada por el gobierno, los ciudadanos de Montauban, compatriotas de M. Ingres, le otorgaron una corona de oro. He aquí, pues, la pintura emparejada con la guerra, la religión, la ciencia y la industria. Pero, ¿por qué el Sr. Ingres, actualmente senador, fue considerado el primero entre sus iguales? Si se consulta a hombres especializados, hombres de letras, artistas y críticos, sobre el valor artístico de M. Ingres, la mayoría, si no todos, le responderán ingenuamente que M. Ingres, un hábil dibujante, es el muy discutido líder de una escuela en descrédito desde hace más de treinta años, la escuela clásica; que a esta escuela sucedió otra que, a su vez, se puso de moda, la escuela romántica, cuyo principal representante, M. Eugène Delacroix, acaba de morir; que ésta misma ha sucumbido, y que ha sido sustituida en parte

por la escuela realista, que no supo definirse mejor que sus predecesoras, y cuyo principal representante es M. Courbet. De modo que, sobre la gloria de M. Ingres, venerable líder del clasicismo, se han superpuesto dos escuelas más jóvenes, dos nuevas generaciones de artistas, como sobre los animales contemporáneos del último diluvio se han superpuesto dos y hasta tres capas de suelo. Ahora fíjese que en el curso ordinario de los asuntos humanos, no son las antigüedades las que se buscan, sino las novedades. Tal es la gran ley de la civilización, el progreso. ¿Por qué el gobierno eligió al señor Ingres, un antediluviano, en lugar del señor Delacroix, o en lugar del señor Courbet? Nótese que para considerar sólo el talento de ejecución o la diferencia de gustos, que es precepto no discutir, los tres son iguales, o casi. ¿Cómo entonces, una vez más, el gobierno prefiere, en materia de arte, la decadencia a la juventud, las antigüedades a las nuevas invenciones? ¿Es el arte un elemento de civilización o de decadencia? ¿Se mide, como el valor de ciertos cuadros, por la acumulación de años? ¿Es una cuestión de arqueología? ¿O sería como la política, que siempre ha tenido horror a las nuevas ideas, y cuyo progreso es en dirección contraria de la historia? De esta forma, los recién llegados a la pintura serían los peores. Entonces, ¿de qué sirven los estímulos y las recompensas? Dejemos las cosas, si preferimos no seguir los consejos de Platón y Rousseau, y golpeemos este llamado mundo del arte, turba de parásitos y corruptos, y del ostracismo.

Y, de hecho, si hay que condenar a los innovadores en el arte, así como en materia de religión y política, no es sólo a Courbet a quien hay que proscribir, sino a todos. Una cosa es cierta, desde que el arte se convirtió en una profesión, una especie de industria, una especialidad en la sociedad, ya sea instinto o imitación de lo que sucedía a su alrededor, ha vuelto constantemente la espalda a su tradición. La escuela holandesa rompe con la italiana; esta última repudió a la Edad Media que, por su parte, había protestado enérgicamente contra el paganismo. Entre los mismos griegos y romanos, la escuela que produjo el *Laocoonte* y el *Gladiador* ya no es la misma que hizo al *Hércules en reposo* o a *Apolo venciendo a la serpiente*. Entre estas dos escuelas hay la misma distancia que entre los señores Ingres y Delacroix. M. Courbet ha sido muy reprochado por no haber podido formular su sistema; pero ¿qué escuela de arte ha sabido nunca lo que estaba haciendo, lo que estaba pensando, en virtud de qué principio estaba trabajando, estaba actuando? Esta ignorancia de uno mismo y de su destino es incluso, según los críticos más profundos, lo que distingue esencialmente al genio de las artes; a tales signos de que al hacerse pensador se deja, según ellos, de ser artista, y que, si se quiere formarse una idea teórica del arte, determinar su función, juzgar sus obras y llevarlo de regreso al sentido común, nos acercaremos más a la verdad cuanto menos perturbada sea nuestra imaginación por las ilusiones del arte. Tal es también mi opinión; y si te tomas la molestia de leer lo que sigue, querido lector, me atrevo a esperar, sin

presumir demasiado de ti ni insultarte, que te sumarás a mi opinión.

Nos corresponde, pues, a nosotros, profanos, hombres de trabajo servil y análisis seco, hacer un balance del arte y regular la posición de los artistas; tenemos que hacerlo, ya que el arte los arroja constantemente fuera de la razón práctica, ya que, a pesar de la riqueza de su imaginación y el lujo de su elocuencia, los artistas, a pesar de su colosal vanidad, son incapaces de responder por sí mismos y justificar sus obras.

No sé nada, por estudio o aprendizaje, de pintura, más que de escultura y música. Siempre me han gustado sus producciones, como cualquier bárbaro ama lo que le parece bello, lo que brilla, lo que halaga su imaginación, su corazón y sus sentidos, como aman los niños las estampas. Me gustan más desde que se me metió en la cabeza, no hace mucho, pensar en ello. Ya podemos ver que los artistas no tienen nada que temer, por su consideración personal y por el interés que merecen sus obras, a partir de las conclusiones que podré sacar.

Pero, me dirás, esta benevolencia general no puede justificar tu presunción. Es posible que alguien que es sólo un artista sea incapaz de explicarse a sí mismo sobre las cosas que se supone que sabe mejor; pero se podría añadir a la práctica del arte los hábitos de la mente filosófica: es a esta a la que pertenece hablar. En cuanto a ti, ya estás

incumpliendo la primera regla del sentido común, que prohíbe hablar de lo que no sabes. Un extraño en las artes, sin haber leído siquiera lo que los Winckelmann, los Lessing, los Goethes han escrito sobre ellas. No tienes título, eres un incompetente.

Admito que la apariencia me es desfavorable. Sin embargo, insisto, y protesto, tanto en mi nombre como en el de la gran mayoría del público, que se me asemeja, contra este extremo de inadmisibilidad, por dos motivos. Yo soy, es verdad, de esa multitud innumerable que no sabe nada del arte, en cuanto a la ejecución, y de sus secretos; quien, lejos de jurar por una escuela, es incapaz de apreciar la destreza de la mano, la dificultad vencida, la ciencia de los medios y los procesos; pero cuyo sufragio es en definitiva el único al que aspiran los artistas; para quien sólo el arte inventa y crea. Esta multitud tiene derecho a declarar lo que rechaza o prefiere, a indicar sus gustos, a imponer su voluntad a los artistas, sin que nadie, jefe de Estado o experto, pueda hablar por ella y actuar como su intérprete. Es propensa a equivocarse, incluso sobre lo que más busca y ama; su gusto, tal como es, a menudo necesita ser despertado y ejercitado: después de todo, es juez y pronunciador soberano. Ella puede decir, y nadie puede responderle: yo mando; a ustedes, artistas, les toca obedecer. Porque si tu arte rechaza mi inspiración; si pretende entrometerse en mi fantasía, en lugar de seguirla; si se atreve a desafiar mis

juicios; en una palabra, si no está hecho para mí, lo desprecio con todas sus maravillas; lo niego.

Entonces note que a todos nosotros, la naturaleza nos ha hecho, en cuanto a idea y sentimiento, casi igualmente artistas; que tanto como el progreso del conocimiento entre nosotros es lento, requiere estudio y esfuerzo, tanto es rápida la educación estética; que si allí todo se hace por reflexión, aquí lo es por espontaneidad; que, semejantes en facultad intelectual, somos originales, testimoniamos nuestra libertad y nuestra personalidad sólo por nuestra facultad de arte; por lo tanto, esa autoridad en tales asuntos es inadmisibile; y por lo demás, que todas las artes bajo el mismo principio, teniendo el mismo destino, se rigen por las mismas reglas; siendo estas reglas en sí mismas tan simples como pocas, bastaba que cada uno de nosotros se consultara a sí mismo para poder, después de una breve sesión informativa, emitir un juicio sobre cualquier obra de arte. Así fue como me convertí en crítico de arte; e insto con vehemencia a todos mis lectores, en interés del arte mismo, a seguir mi ejemplo.

Juzgo las obras de arte por el gusto natural del hombre por las cosas bellas, y sobre todo por lo que he aprendido en literatura. Siguiendo el ejemplo de los Sres. Thiers, Guizot y otros, que son, me imagino, apenas más artistas que yo, creí que podía permitirme exponer mi forma de ver y sentir, no para ser autoritario, sino para que los artistas conozcan a su

audiencia y luego actúen en consecuencia. No tengo intuición estética; me falta ese gusto impulsivo que hace juzgar inmediatamente si una cosa es bella o no; y siempre es sólo por la reflexión y el análisis que llevo a la apreciación de la belleza. Pero me parece que las facultades del gusto y las del entendimiento no son tan distintas que no puedan complementarse la una a la otra. Lo he hecho para analizar las obras maestras del arte y, en consecuencia, establecerme reglas.

Establecida mi calidad de juez, no dudo en producir las actas. En cuanto a Courbet, digo que quienes han despreciado las obras más o menos excéntricas de este artista, y quienes han tratado de elogiarlo, admiradores y detractores, han mostrado una justicia mediocre. No supieron analizar a su hombre y clasificarlo; no han entendido que, en la pintura, ni más ni menos que en la literatura y en todo lo demás, el pensamiento es lo principal, lo dominante; que la cuestión del contenido prima siempre sobre la de la forma, y que, en toda creación de arte, antes de juzgar la cosa del gusto, es necesario vaciar el debate sobre la idea. Ahora bien, ¿cuál es la idea de Courbet, no sólo en uno de sus cuadros, sino en toda su obra? Esto es lo que primero debe ser explicado. En lugar de responder, nos apresuramos a izar una bandera en la que escribimos, sin saber que lo hacíamos, REALISMO; la crítica ha barrido la campaña, y aquí está Courbet, gracias a este apodo metafísico, convertido en una especie de esfinge, de la que

parece haber perdido durante diez años el progreso del arte francés.

Puedo a mi vez equivocarme: esto es lo que juzgará el lector; pero me parece que nada más fácil, después de haber examinado media docena de los cuadros más significativos del célebre innovador, que extraer su pensamiento fundamental, lo hecho, para juzgar el alcance de la innovación, para asignarle su rango en la serie de escuelas; precisar las reglas según las cuales deben ser juzgados Courbet y todos los artistas, y darles a todos lo que todavía parece faltarles, la conciencia plena, íntegra y filosófica de su misión. No, Courbet no es una esfinge y sus cuadros no son monstruos. Temo rebajar a una cuestión personal un tema que interesa a todo el arte; pero creeré que me he merecido bien del público y de los artistas, y he servido al progreso, si, respecto de un hombre, logro poner los cimientos de una crítica de arte racional y seria.

Hay, en la pintura como en las bellas artes, reglas generales, principios superiores que dependen de la razón, y a los que ni el artista ni el filósofo pueden escapar. Si se puede carecer de gusto teniendo razón, no hay gusto contra la razón. Ahora bien, son estos principios generales de la crítica los que me propongo establecer, con cuya ayuda podremos juzgar y clasificar, no sólo al pintor Courbet, sino a todos los artistas, cualesquiera que sean, y marcar el camino. Quiero dar las reglas del juicio: el público juzgará.

Capítulo II

DEL PRINCIPIO DEL ARTE, O DE LA FACULTAD ESTÉTICA DEL HOMBRE

El primero que, además de sus atractivos físicos y sus necesidades materiales, supo percibir en la naturaleza un objeto agradable, interesante, singular, magnífico o terrible; y que se apegó a él, hizo de él una diversión, un adorno, un recuerdo; quien, comunicando a su anfitrión, a su hermano, a su amante, su admiración, les hizo aceptar el objeto como precioso testimonio de estima, amistad o amor, fue el primer artista. La niña que se hace una corona de acianos, la mujer que compone un collar de conchas, piedras preciosas o perlas, el guerrero que, para hacerse más terrible, se viste con la piel de un oso o de un león, son artistas.

Esta facultad es peculiar de nuestra especie; el animal, como el filósofo de Horacio, no admira nada, no muestra *gusto* por nada, no distingue entre lo bello y lo *feo*, como

tampoco entre lo justo y lo injusto. Es sin autoestima y sin delicadeza, sin bajeza o sin orgullo, insensible a todo lo que llamamos las bellezas y armonías de la naturaleza. Se encuentra bien como está, no aspira a la gloria, no sueña con realzar su rostro con un adorno prestado, con festonear su alojamiento; vive sin ceremonia y sin vergüenza, al abrigo de la envidia y el ridículo. Recuerda a los que ama, odia o teme; privado de su pequeño, de su compañero, se le verá morir de pesar; pero no hará de sus restos una reliquia, y de su memoria una especie de culto. Libre, consume sus provisiones en especie; nunca lo hemos visto cocinarlos al sol, macerarlos en sal y especias, o combinarlos de tal manera que multipliquen sus placeres. En cuanto al arte culinario, puede vendérselo a la sabiduría de Pitágoras.

Llamo, pues, *estética* a la facultad que tiene el hombre por derecho propio de percibir o descubrir lo bello y lo feo, lo agradable y lo desagradable, lo sublime y lo trivial, en su persona y en las cosas, y de hacerse de esta percepción un nuevo medio de disfrute, un refinamiento de la voluptuosidad.

Así determinado en su principio y en su objeto, el arte está hecho de todo lo material, desde la figura geométrica más simple hasta las flores más espléndidas, desde la hoja de acantino esculpida en el capitel corintio, hasta la persona humana tallada en mármol, fundida en bronce y erigida como deidad. Toda la vida estará envuelta en arte:

nacimiento, matrimonio, funeral, vendimia, peleas, partida, ausencia, regreso; nada pasará, nada se hará sin ceremonia, poesía, danza o música. El amante retrata a su amante; el marido cubre a su mujer con joyas, telas preciosas; el cazador no se contenta con comerse su presa; se rodea de imágenes de caballos, perros, pájaros y fieras; el jefe del clan levanta su techo sobre columnas semejantes a los pinos y los robles que sostienen la bóveda oscura de los bosques; la mesa en la que come tiene patas de carnero o de cabra; el vaso que contiene su bebida representa un pájaro cuyo cuello sirve de asa y el pico de orificio. Ocupado constantemente en erigirse a sí mismo y a los ojos de los demás, cuida su andar, su vestido y su lenguaje, cantando sus discursos, haciendo comparaciones y parábolas, inventando un estribillo, un pareado, un lamento, formulando sus oraciones y hablando en apotegmas.

Abstenerse de modales groseros, gestos escandalosos, palabras siniestras, es el primer deber de un hombre bien instruido. La urbanidad o cortesía es el primero y hasta ahora el más positivo y precioso de los efectos del arte. Todo se convierte para él en una ocasión o en un pretexto: una paloma fugitiva, un gorrión muerto, una mosca aplastada le inspiran una obra maestra. Una vez lanzada, la imaginación no se detiene más: el océano embravecido, el desierto profundo le revelan bellezas sin igual; los objetos más repugnantes se transforman en monumentos de lujo y orgullo: nuestros campesinos saben lo que un estiércol bien

atado frente a una finca indica en las señoritas de la casa de la coquetería y la bravura. Tal es el hecho en su desnudez; es una cuestión de saber lo que contiene. Probemos el análisis.

Encuentro en esta facultad del arte, en este continuo cuidado que el hombre tiene de realzar su persona y todo lo que a ella se refiere mediante ornamentos a veces tomados de la naturaleza, a veces hechos con sus manos, tres cosas.

La primera es un cierto sentimiento, una vibración o resonancia del alma, a la vista de ciertas cosas o más bien de ciertas apariencias que ella juzga hermosas u horribles, sublimes o innobles. Así lo indica la palabra estética, del griego *aïsthêsis*, femenino, que significa sensibilidad o sentimiento. La capacidad de sentir, por lo tanto (implica belleza o fealdad, lo sublime o lo bajo, la felicidad o la desgracia), captar un pensamiento, un sentimiento en una forma, alegrarse o entristecerse sin causa real, a la simple vista de una imagen, este es el principio o la primera causa del arte en nosotros, en esto consiste lo que llamaré el poder de invención del artista; su talento (de ejecución) consistirá en transmitir a las almas de los demás el sentimiento que experimenta.

Esta primera causa fundamental del arte, produce, en derecho una segunda, de la cual el arte sacará todo su desarrollo. Dotado de esta facultad estética, el hombre se la aplica a sí mismo: quiere ser bello, hacerse bello, noble,

glorioso, sublime, y llegar a serlo cada vez más. Negarle este mérito, oponerse a esta pretensión, es *ultrajarlo*. Si el arte tiene su principio en la facultad estética, el sentido poético, o como queráis llamarlo, recibe el impulso de la autoestima o del amor propio. La primera de estas dos facultades da el germen; la segunda es la fuerza motriz, que produce aumento. Finalmente, de la acción combinada de estas dos causas, la facultad estética y el amor propio, nace una tercera facultad, destinada a desempeñar un gran papel en el arte, pero que sin embargo no le es absolutamente indispensable, y en todos los casos permanece secundaria, como limitación de la facultad. Reproducir, en efecto, mediante la pintura, la estatuaria o de cualquier otro modo, un objeto que agrada, es disfrutarlo de nuevo, es suplir su ausencia y su pérdida, es muy a menudo el embellecimiento ulterior. La poesía, el canto, la música, la danza, las bombas o las procesiones, sirven al mismo fin.

Retengamos, pues, esto, contrariamente a lo que han pretendido algunos autores, que han visto en la facultad de imitar el principio del arte, que no es en modo alguno, por eminente que se suponga, nada más que la autoestima, que constituye el artista. Así como se puede ser un hábil versificador sin ser poeta, así puede encontrarse en un individuo una gran aptitud para la reproducción o la imitación, sin que este individuo pueda llamarse artista. Donde falta el alma, la sensibilidad, no hay arte, sólo hay artesanía. En este punto, el público y los críticos, incluso los

más previsores, están expuestos a equivocarse, tomando, en la fe de su propio ideal, las ilusiones de diseño, de modelado, que están en ellos, por signos de genio citan a los demás. En una era de charlatanería como la nuestra, esta especie abunda: no es raro verla usurpar los honores y la reputación debida a los verdaderos artistas.

Todo esto y lo que sigue ha sido dicho por otros, supongo, y pido perdón al lector por arrastrarlo a estos tópicos. Pero tal vez las mismas cosas no han sido expresadas como yo las expreso, ni en el orden en que las expreso; en todo caso, como no se puede razonar sobre arte contemporáneo sin volver al arte antiguo, ni hablar de arte antiguo sin referirse a los principios, tuve que repasar un poco estos elementos. Odio las ideas mal seguidas; entiendo sólo lo que está claramente expresado por el habla, formulado por la lógica y fijado por la escritura.

Lo que acabamos de decir, que el arte descansa sobre una triple base, conocimiento, facultad estética o sentido poético, autoculto o autoestima y poder de imitación, da materia para unas reflexiones que es imprescindible consignar aquí de la forma más breve posible.

a) En primer lugar, del hecho de que nuestra alma tiene la facultad de sentir, a primera vista y antes de toda reflexión, independientemente de todo interés, las cosas bellas, se sigue, contrariamente a lo que enseñan los grandes filósofos, que la idea de lo bello no es en nosotros una pura

concepción de la mente, sino que tiene su propia objetividad; en otras palabras, esta belleza que nos atrae no es algo imaginario, sino real. De modo que el arte no es simplemente la expresión de nuestra *estesia*¹, perdonen este neologismo; corresponde a una cualidad positiva de las cosas. No entraré en un razonamiento extenso sobre esto. Sería inconcebible que la idea de belleza fuera una creación desde cero de la mente humana, sin realidad en la naturaleza. ¿Qué es entonces el espíritu, sino la naturaleza siendo consciente de sí misma? Lo que constituye la belleza, ¿no es el orden, la simetría, la proporción, la armonía de los tonos, los colores, los movimientos, la riqueza, el brillo, la pureza, es decir todas las cosas que se pueden medir o comparar, calcular con números, aparecer o desaparecer por una simple suma o resta del asunto? En el caballo, las condiciones de belleza se fusionan con el vigor, la solidez, la velocidad, el cuerpo, cualidades esencialmente fisiológicas, positivas. De esto saben tanto el veterinario, como el oficial de caballería, como el más consumado artista. Cuando el primer hombre, extendiendo los brazos hacia Eva, la proclamó la más bella de las criaturas, no abrazó a un fantasma, sino a la belleza en carne y hueso. Lo que ha mantenido delirando a los metafísicos aquí es haber tomado una facultad de percepción por una facultad de creación: debido a que tenemos, por privilegio, la facultad de percibir la belleza en nosotros mismos y en la naturaleza,

1 Anestesia, insensibilidad, término médico, solo usado en el sentido fisiológico.

concluyeron que la belleza existe solo en nuestras mentes; lo que equivale a decir que la luz, al no existir para los ciegos, es una concepción del clarividente.

b) Es indudable que la belleza no existe para quien es incapaz de verla; además, los mismos objetos, cualquiera que sea su belleza intrínseca, no suscitan en todos los hombres la misma vivacidad de sentimiento. Este es un hecho que no niego y que es importante señalar. ¿Qué sigue? Que en la obra de arte el artista pone tanto lo suyo como lo que toma prestado de la naturaleza; en consecuencia, que el arte, sin poder jamás despojarse enteramente de toda objetividad, sigue sin embargo personal, libre, móvil; finalmente, que cuanto el artista muestra espontaneidad y originalidad en su obra, tanto el espectador retiene, en cuanto a su independencia: de ahí el conocido precepto: *De gustibus et coloribus non disputandum*. Ciertamente, hay cosas en cuya belleza todo el mundo está de acuerdo; pero hay un número mucho mayor de ellas respecto de las cuales se dividen los sentimientos, sin que su belleza deba considerarse dudosa. Esta divergencia proviene de lo que concierne a nuestra facultad estética como a nuestra memoria, a nuestra inteligencia, a nuestros sentidos: no tienen la misma potencia, la misma penetración en todos; por no hablar de que los mismos objetos o los mismos aspectos no nos ofrecen a todos el mismo interés. A menudo, el sabor se forma lentamente; amamos en un tiempo lo que

rechazamos en otro; nos rectificamos. A menudo, la persona a la que se debe amar es la que comienza por desagradar; hemos visto a amantes apasionados tomar aversión y declarar su total incompatibilidad. Alceste, imaginando que ama a Celimene, y persistiendo en amarla aún después de haber reconocido su coquetería, es un hombre que se ignora a sí mismo: lo que necesitaba no era ni a la menuda Celimene, ni a su Eliante; ella era una mezcla de los dos, una persona alegre, ingeniosa, seductora, de apariencia ligera, en el fondo razonable: así era la esposa de Orgon, Elmire.

No hay hombre que no haya amado en su vida al menos a una mujer bonita, lo que supone que todas las mujeres son hermosas; y estoy de acuerdo con ese sentimiento. Pero, de todas estas encantadoras criaturas, suele haber sólo una que os agrada: lo que significa que los hábitos de nuestra vida, nuestra educación, nuestras ideas adquiridas, nuestro temperamento, modifican nuestra clarividencia estética, y reducen para cada uno de nosotros a estrechos límites. el mundo de la belleza.

c) He aquí lo que es aún más triste: cualquiera que sea la vivacidad inicial del sentimiento, no se sostiene. La impresión es fugaz; con la práctica, la admiración se debilita, el objeto adorado se vuelve vulgar, insípido, desagradable. Las manifestaciones del arte son como fuegos artificiales, que admiramos durante la duración de una estrella fugaz,

pero que no iríamos a ver tres días seguidos, y que mucha gente se contenta con haber asistido una vez. De allí frialdad de hoja, inconstancia de corazón y versatilidad. De ahí, después de haber exaltado la dignidad humana por la imagen de la belleza, la necesidad de fortalecerla contra la deserción y las aberraciones del ideal. El hombre en quien la facultad estética está fuera de servicio, obligado a buscar constantemente un nuevo ídolo, cambia sus gustos, sus modas, sus amigos, sus amantes, sin poder establecerse jamás. Tal es el tipo de don Juan. Prejuicio detestable, que hace abominables el trabajo, el estudio, la familia, la ley y el deber, que produce los vicios más espantosos y los grandes sinvergüenzas.

d) Última observación: la belleza de un objeto puede considerarse generalmente como el testimonio de la excelencia de este objeto, de su poder y de su buena constitución. Lo bello es el resplandor de lo verdadero, decía Platón. Pero de esto no se sigue que la sensibilidad estética del artista dé testimonio de la profundidad de su conocimiento o de la penetración de su mente; lejos de ello, podemos decir que es en proporción inversa al espíritu filosófico. Es sólo con esta condición que un artista alcanza las alturas de su profesión. Sin duda el arte no rechaza la ciencia; incluso se le prohíbe, so pena de ridículo, ponerse en contradicción con ella; está condenado a referirse a ella tal como ocurre. Pero él no lo espera; se le adelanta en su florecimiento, lo supera en su curso, lo prejuzga por sus

inspiraciones, e incluso va tan lejos, en los siglos de ignorancia y entre la multitud de mentes débiles, como para complementarlo. Lo mismo ocurre con la ley y la moral: la potencia estética de un poeta, de un artista destinado a celebrar a los grandes hombres, está lejos de ser garantía de la firmeza de su conciencia y certificado de su carácter. Podría citar ejemplos de virtud severa entre nuestros artistas más eminentes: a pesar de esto, es muy cierto que los perseguidores del ideal, artistas o no de profesión, son los seres humanos más frágiles. Seguramente el arte, por su naturaleza, no es más repugnante a la justicia que a la filosofía; incluso se le prohíbe, so pena de decomiso, oponerse a la ley y a la moral. Pero el arte, en su impulso ardiente, no espera el derecho y la ley más de lo que espera el conocimiento; su evolución es mucho más rápida: toma la delantera y, a menudo, incluso en las sociedades avanzadas, es él de quien el culto místico y vago suple, en las almas admiradas y enamoradas, la ley severa, precisa e imperativa de la moral.

De estas consideraciones generales sobre el principio y las condiciones orgánicas del arte resulta que, si la facultad estética, como la facultad filosófica, tienen su base tanto en la mente como en las cosas, diría incluso en la observación, ya que aquí se trata de cierto tipo de apariencias; si, al igual que la filosofía, tiene ante sí la infinitud de la naturaleza y de la humanidad, pero no anda igual, no tiene el rango más alto, no más en la opinión que en la historia. Su papel es la

de un auxiliar; es una facultad predestinada a la obediencia, y cuyo desarrollo debe ser regulado en última instancia por el desarrollo legal y científico de la especie. El progreso del arte, si hay progreso, no tendrá su causa en sí mismo: recibirá su crecimiento desde fuera. Abandonado a sus propias fuerzas, el arte, caprichoso por naturaleza, sólo puede volverse contra sí mismo: está condenado a la inmovilidad.

Capítulo III

DEL IDEAL. OBJETO Y DEFINICIÓN DEL ARTE

Hemos reconocido el principio del arte; hemos anotado en qué circunstancias y de qué manera se manifiesta en nosotros esta facultad, cuyo juego debe ocupar un lugar tan importante en nuestra vida y en toda la civilización. Finalmente sabemos qué distingue específicamente al artista de otros hombres y qué podemos esperar de él. ¿Qué es ahora de ese invisible, ese *je ne sais quoi* que nos agrada en las cosas, que nos conmueve, que nos inspira alegría, ternura, melancolía, a veces horror o asco, y del que el artista, por sus reproducciones, se llama para aumentar aún más el efecto? ¿Podemos realizarlo, nombrarlo, definirlo? Los hechos nos han demostrado que existe positivamente en nosotros una facultad particular, diferente de la percepción sensible, de la memoria, del juicio, de la imaginación, de la conciencia y de la lógica, y que hemos llamado facultad estética o potencia del arte. Ahora bien,

una facultad no puede concebirse sin un objeto: ¿cuál es entonces el objeto propio de éste, el objeto del arte, por consiguiente? Es importante estudiarlo en sí mismo, analizarlo, definirlo, si es posible.

Este objeto de arte, todavía tan poco comprendido, es lo que todos llaman el ideal.

Realismo, idealismo, términos mal explicados y casi ininteligibles, incluso para los artistas. Sorprenderé a más de uno al afirmar que el arte es, como la naturaleza misma, a la vez realista e idealista: que Courbet y sus imitadores no escapan a la regla; que también es imposible para un pintor, para un escultor, para un poeta, eliminar de su obra lo real o lo ideal, y eso, si lo intentara, por lo tanto, dejaría de ser un artista. Probemos primero la inseparabilidad de los dos términos. Tome del vecino una cuarta parte de un animal muerto, buey, cerdo u oveja; colóquelo frente a un telescopio, para recibir su imagen invertida detrás del aparato, en una habitación oscura, sobre una placa de metal yodada: esta imagen trazada por la luz es obviamente, una imagen y desde el punto de vista del arte, todo lo más realista que se pueda imaginar. Es un cuerpo muerto, descuartizado, un bloque informe de carne; en cuanto a la imagen obtenida, es el resultado de un agente natural, que el fotógrafo supo poner en juego, pero en cuya acción él mismo no entra para nada. ¿Qué puede despertar aquí el sentimiento estético? ¿dónde está el ideal?

Sin embargo, es cierto que este realismo no está desprovisto de ningún ideal, ni impotente para despertar en nosotros la menor chispa estética: pues, sin contar al carnicero y al cocinero, que saben muy bien decir: Aquí hay carne bonita o fea, y que lo saben; sin contar al gastrónomo, que tampoco es insensible a la cosa, está aquí el hecho mismo del trabajo fotográfico, uno de los fenómenos más maravillosos que nos es dado observar en el universo. Diga, si quiere, que el sentimiento estético que suscita esta representación de un cuarto de ternera es el grado más bajo que podemos observar del ideal, el que está inmediatamente por encima del cero; pero no diga que aquí falta absolutamente el ideal: el sentimiento universal te contradiría.

En lugar de una pierna de buey, una pierna de cordero o un jamón colocado sobre un soporte, pon un naranjo en su estuche, una corona de flores en un jarrón de porcelana, un niño jugando en un sofá: todas estas imágenes, especies de calcos creadas por un artista sin conciencia, absolutamente insensible a la belleza y la fealdad, pero con una perfección de detalle a la que ningún artista vivo podría acercarse, serán imágenes realistas, por así decirlo, en el sentido de que el autor, es decir, la luz, no hizo nada de lo suyo; pero, por poca atención que le prestes, estas mismas imágenes te causarán no menos sensación de placer; incluso te parecerán tanto más agradables, por lo tanto menos realistas, más ideales, cuanto que los objetos representados

se alejan por sí mismos de la pura materialidad, ya que participan de tu vida, de tu alma, de tu inteligencia².

La separación de lo real y lo ideal es pues imposible, en primer lugar, en la naturaleza, que nos da uno y al menos nos sugiere el otro; tanto más en el arte, si este arte se reduce a una simple fotografía. Es imposible, digo, esta separación, primero porque la belleza, más o menos escondida, está en todas partes del universo, *opera Dei perfecta*; luego porque tenemos ojos y un corazón que saben descubrirlo; Platón afirma esta separación cuando dice que las *Ideas*, es decir los tipos eternos de todas las cosas creadas, existían antes de la creación en el pensamiento de Dios. Pero, ¿quién acepta hoy esta teosofía de Platón? Las ideas de las cosas son inherentes a las cosas que las expresan, y todas juntas, indisolublemente unidas, constituyen la vida y la inteligencia, la belleza y la realidad de la naturaleza.

Lo cierto es que el ideal es más o menos aparente; que nos interesa más o menos; que el artista puede ser más o menos hábil para hacerlo sentir. Digo más, hay casos en que el arte sólo puede hacer desaparecer el ideal, tratando de imitarlo; según esto, la cuestión del arte, de su objeto y de su fin no

2 El hombre se busca a sí mismo en todas sus obras de arte; su meta es siempre su yo, su personalidad. Se encuentra tanto en el paisaje como en su propia efigie. El sentimiento de naturaleza es débil en los comienzos cuando los pueblos son pequeños; se hace más viva en el corazón de las grandes capitales: ved a Virgilio que llora sus campañas en medio de Roma.

deja más que incertidumbre. ¿El objetivo del artista es simplemente reproducir objetos, sin preocuparse de nada más, pensar sólo en la realidad visible y dejar el ideal a la voluntad del espectador? En otras palabras, ¿la tendencia del arte es hacia el desarrollo del ideal o más bien hacia una pura imitación material, de la cual la fotografía sería el último esfuerzo? Basta plantear así la cuestión para que todos la resuelvan: el arte no es nada sino por el ideal, sólo vale por el ideal; si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, mejor se abstendrá; sólo haría alarde de su propia insignificancia, deshonorando los mismos objetos que había imitado. El mayor artista será, por tanto, el mayor idealizador; argumentar lo contrario sería derribar todas las nociones; mentir a nuestra naturaleza, negar la belleza y llevar la civilización de vuelta al salvajismo.

A un griego, Lisandro, creo, se le pedía que viniera a escuchar a un hombre que imitaba, para equivocar, el canto del ruiseñor. "Muchas gracias", dijo; A menudo he oído hablar del propio ruiseñor. Este griego realmente tenía un sentido estético. Nótese que no calumnió al ruiseñor; al contrario, era el conmovedor y delicioso recuerdo que guardaba del cantor de las noches lo que le hacía negarse a escuchar una imitación. ¿Qué le importaba un vagabundo, falsificando, por unos pocos dracmas, y estropeando una de las armonías más vivas de la naturaleza? He visto tales silbatos de mirlos y ruiseñores, y puedo decir que nunca *tour de force* o garganta me ha parecido más desagradable.

La renovación de la vida en la primavera, la belleza de las noches, el amor universal, no sé qué dulce melancolía, insinuándose en el alma a la vista de todas estas cosas, y de las cuales el solo de Philomèle es de repente el intérprete; esto es lo que hace que los acentos del ruiseñor sean tan poéticos. Este es el ideal; el desgraciado mendigo que, sin ningún sentimiento por el arte y la naturaleza, falsifica este canto divino, es un espantoso realista.

Acabamos de nombrar el ideal: analicemos ahora esta noción.

Ideal, *idealis*, adjetivo derivado de *idea*, idea, es lo que se conforma a la idea o se relaciona con ella, pero ¿qué es la idea misma? *La idea*, según la etimología griega de la palabra, es la noción típica, específica, genérica, de que la mente se forma a partir de una cosa. sin tener en cuenta toda la materialidad. Ideal se dice pues, etimológicamente, de un objeto considerado en la pureza y generalidad de su esencia, fuera de toda realización empírica, variedad y accidente.

Un francés ideal, por ejemplo, como un francés en general, no es otra cosa que la noción o el tipo puramente inteligible del francés; no es ni Pierre, ni Paul, ni Jacques, nacido en Provenza, en Gascuña o en Bretaña; es un ser ficticio, que reúne en su persona, en el grado más eminente, todas las buenas y malas cualidades del súbdito francés, tal como se presenta en toda la extensión del territorio de

Francia. Será lo mismo con un buey ideal; que no será ni durham, ni normando, ni suizo. Un animal, un árbol o cualquier otra cosa ideal, son concepciones de la especie bovina, del reino animal o vegetal, según sus caracteres generales elevados a su máxima potencia, pero de los que no existen dudas. Ideal, en una palabra, indica una generalización, no una realidad, lo contrario del individuo observable, por lo tanto, una antítesis de lo real.

De esta primera acepción de la palabra ideal se deriva esta otra: siendo la idea el tipo puro, exacto, inmutable de las cosas, es su perfección, lo absoluto. Una cosa ideal, conforme a su idea, a su arquetipo, es una cosa perfecta en su género, como una esfera cuyos radios son perfectamente iguales. Pero tal esfera no existe en la naturaleza, y no es menos imposible que la industria la produzca, ya que nada de lo que se realiza con la materia puede adecuarse a su idea; lo que no impide al geómetra suponer una esfera semejante y llevar a ella sus aplicaciones lo más lejos posible. Haríamos una mala geometría, una mala mecánica, una mala industria si, en este tipo de asuntos, no nos acercáramos lo más posible a nuestro ideal.

Según esta deducción, tanto lógica como etimológica, la palabra ideal se dice pues de cualquier objeto que reúna todas las perfecciones en grado sumo, más bello que todos los modelos que ofrece la naturaleza: belleza ideal, figura ideal. Hemos hecho de él un sustantivo, el IDEAL, es decir,

la forma perfecta que se nos revela en todo objeto, y del cual este objeto no es más que una realización más o menos aproximada.

De esta explicación surge que el ideal, al no existir, tampoco puede ser representado y pintado: tal representación es contradictoria. Una figura no puede reunir todas las variedades del francés, ser al mismo tiempo el retrato del lionés, del alsaciano, del bearnés; quiera o no, tiene que ser uno u otro, a menos que sea nadie. Del mismo modo, el arte no hará un animal ideal, al mismo tiempo cuadrúpedo, pájaro, pez, reptil; de este tipo, solo puede producir monstruos. Lo mismo ocurre con la belleza ideal: una mujer, una diosa, no puede ser a la vez rubia y morena, alta y baja, fuerte y delicada. Haga lo que haga el artista, la belleza que representa será siempre más o menos un retrato, un logro particular.

Incluso hay aquí una cosa que distingue profundamente al arte de la industria: es que, como tendremos ocasión de mostrar más adelante, mientras el industrial se ve obligado a obedecer escrupulosamente las leyes de la geometría, la mecánica y el cálculo, es decir, el absoluto, so pena de constituir una pérdida, el artista, según el fin que se propone alcanzar y el efecto que quiere producir, puede desviarse más o menos de su arquetipo: es esta desviación opcional la que produce variedad y vida en el arte. Pero volvamos.

Dado que el ideal es una pura concepción de la mente, no puede expresarse físicamente, excepto de manera aproximada, ni, en consecuencia, pintarse a sí mismo; y sin embargo es la visión y la impresión del ideal lo que hace todo el objeto del arte; uno se pregunta cuál es, en el arte, el uso de este ideal, de qué manera puede ser diseñado, en qué medida manifestado por el artista. Tal es la cuestión capital, y al parecer aún no resuelta, de la estética. Y esto es lo que quiero intentar explicar, al menos en cuanto he podido adquirir el derecho, por mi propia *estética*, por el razonamiento, y también un poco, en mi condición de escritor, por la práctica, de hablar sobre estas cosas.

En virtud del ideal que nos revelan los objetos, sin el que jamás podríamos reproducirlo; tenemos la capacidad de enderezar, corregir, embellecer, agrandar las cosas; disminuirlas, deformarlas; cambiar sus proporciones; en una palabra, hacer todo lo que hace la naturaleza que, aunque crea según los tipos o ideales que en ella hay, no da más que realizaciones particulares, más o menos inexactas e imperfectas. Es pues el trabajo de la naturaleza que el artista continúa, produciendo a su vez imágenes según ciertas ideas propias, que quiere comunicarnos. Estas figuras del artista son más o menos bellas, significativas, expresivas, según el pensamiento que las anima: desprecio aquí la ejecución. Para ello podemos decir que el artista dispone de una escala infinita de tonos, de figuras, que van

desde lo ideal hasta el punto en que el tipo deja de ser reconocible.

Haciéndose así, por lo que le es competente, continuador de la naturaleza, el artista está en plena corriente de la actividad humana, cuyo desarrollo en todos los aspectos, por la ciencia, por la industria, por la economía, por la política, puede definirse como una continuación del trabajo creativo.

Si no tuviéramos otras ideas que las que la naturaleza nos da por el espectáculo de sus creaciones; si todo nuestro conocimiento estuviera inscrito de antemano en las cosas y en sus relaciones, no tendríamos nada que ver con el arte y los artistas. A nuestra alma le bastaría la contemplación del universo; nuestra lengua, conforme a ella, podría aumentar indefinidamente su diccionario; pero, en cuanto a su constitución, sus formas, su poesía, se inmovilizaría; nuestro idealismo no se distinguiría de nuestra filosofía, y nuestro arte se limitaría a reproducciones fotográficas.

Pero la naturaleza no nos lo ha dicho todo; no ha pensado en todo, no sabe todo; ella no sabe nada de nuestra vida social, que es en sí misma un mundo nuevo, una segunda naturaleza; nada puede enseñarnos sobre nuestras relaciones, nuestros sentimientos, el movimiento de nuestras almas, la influencia cambiante que ejerce sobre nosotros, los nuevos aspectos bajo los cuales la vemos, los cambios que la hacemos sufrir. Todo esto nos sugiere

incesantemente nuevas ideas, nuevas idealidades, para lo cual necesitamos nuevas expresiones, un nuevo lenguaje, lenguaje no sólo filosófico, sino estético. Dejemos esto claro.

Para el filósofo o científico, la expresión, formulada por palabra o signo, aunque naturalmente imperfecta, debe ser, en la medida de lo posible, adecuada a la idea, precisa y rigurosa. El lenguaje del derecho, el de las matemáticas, la lógica son ejemplos. Allí, como en la industria y la mecánica, no está permitido desviarse deliberadamente del tipo, añadirle o quitarle, decir más o menos de lo que es.

La expresión artística, por el contrario, que pretende suscitar en nosotros cierta sensibilidad, es aumentativa o diminutiva, laudatoria o despectiva; nunca es, no puede ser una expresión adecuada, un calco, lo que sería la muerte misma del arte. De modo que la esclavitud a la idea pura, que caracteriza a la filosofía, a las ciencias, a la industria, es precisamente lo que destruye la impresión estética, el sentimiento del ideal; mientras que la licencia artística es por el contrario lo que le da nacimiento. Lo que se llama figuras, en poesía y elocuencia, es un ejemplo de esto: estas figuras, destinadas a elevar el pensamiento, a darle más fuerza, relieve, interés, son lo que llamaré idealismos.

Entiéndase, pues, que el objeto del arte no es sólo hacernos admirar las cosas bellas en la forma, primero reproduciéndolas, luego, en virtud del ideal, añadiendo aún

más a su belleza, o, lo que viene a ser la misma cosa, oponerlas con el contraste de la fealdad: todo esto es sólo el comienzo de la carrera del artista. Nuestra vida moral se compone de mucho más que esta contemplación superficial y estéril: está la inmensa variedad de acciones y pasiones humanas, prejuicios y creencias, condiciones y castas, familia y religión; la comedia doméstica, la tragedia del foro, la epopeya nacional; hay revoluciones. Todo esto es asunto tanto del arte como de la filosofía, y quiere expresarse no sólo según las reglas de la observación científica, sino también según las del *ideal*.

Así, el arte, incluso más que la ciencia y la industria misma, es esencialmente concreto, particularista y determinante como la naturaleza; y es por medio de este particularismo, de esta determinación, de estas formas concretas, que inculca más profundamente el sentimiento de lo bello y lo sublime, el amor a la perfección, el ideal. Las fábulas de La Fontaine, las parábolas del Evangelio, así como las obras maestras de la pintura y la estatuaria, lo dejan claro³.

3 Tomado sustantivamente, el ideal se distingue de la IDEA, en que ésta permanece abstracta como tipo, mientras que es el revestimiento más o menos agradable, magnífico o expresivo que la imaginación, la poesía o el sentimiento le dan. Ejemplos: IDEA: Es más seguro vivir en una condición humilde que en una posición alta. – Ideal: Fábula del roble y la caña; Batalla de ratas y comadreas, donde los príncipes del ejército de ratas, con sus garcetas, incapaces de entrar en los agujeros, son todos asesinados. IDEA: Un artista está a cargo de una estatua de Napoleón Bonaparte, emperador de los franceses. – Ideal: ¿Irá vestido de general, de emperador

romano o con levita gris? IDEA: Ternura materna. – Ideal: Una gallina y sus pollitos, el pelícano, los sarigues; una mujer amamantando a un niño; el león de Florencia. IDEA: Una vaca es una vaca; difícilmente es susceptible de un ideal. – Ideal: Si en cambio pintas un rebaño de vacas en la montaña, el hombre conduciéndolas, los terneros saltando a su alrededor, un chalet al fondo, tendrás un conjunto más o menos poético en el que la vaca estará idealizada. – IDEA: Pedimos una cabeza de Cristo. – Ideal: Cristo sufriente, Cristo triunfante; el más hermoso de los hijos de los hombres, o el más desolado de los profetas. Esta explicación da, se entenderá lo que entiendo por idealismo. Tomado en un sentido general, como materialismo, sensualismo, comunismo, el idealismo es el sistema del ideal, el sistema donde el ideal es el principio y fin de todo. Tomado en un sentido particular, como arcaísmo, sofisma, solecismo, teologismo, el idealismo es un rasgo, una figura, un gesto, una escena, concebida fuera de la realidad, pero no de la naturaleza, y que sirve para expresar o suscitar un sentimiento en los demás. El idealismo no añade nada a la idea, y sólo sirve para determinar y fortalecer la expresión. Así, la belleza griega, reputada como absoluta, o geométrica, o canónica, es un idealismo; las figuras de Sátiros, Faunos, Príapos, Furias, son otras. La figura de San Miguel y la entregada a Satanás; la de Jesucristo en la Transfiguración de Rafael, la Última Cena de Leonardo da Vinci; la de la Virgen, son idealismos. Pídele a un pintor que te pinte Harpagon, M. Jourdain o Tartuffe, te dará idealismos. Por la misma razón, la serpiente que se muerde la cola, simbolizando la eternidad, es un idealismo: toda figura alegórica o emblemática proviene del ideal. Lo mismo ocurre con la poesía y la elocuencia: la medida, la rima, las consonancias, las figuras, las descripciones, los movimientos oratorios, son idealismos: medios empleados por nuestra facultad estética para idealizar objetos y hacer más vívidas nuestras impresiones. En un retrato, te gusta encontrar primero el parecido, luego el carácter, el pensamiento habitual y la pasión del sujeto: algo que el arte te dará mejor y más seguro que el daguerrotipo, que sólo puede captar una figura instantáneamente, por lo tanto con la menor idealidad posible. No hay, pues, pintor, artista, poeta, novelista, orador, que no recurra constantemente al ideal: EL IDEAL ES TODO ARTE.

“El ideal, decía Eugène Delacroix, es todo lo que se adapta a nuestra idea, imitado o inventado. ¿Qué va a la idea y golpea el alma? Es ese *je ne sais quoi*, la inspiración. (*Les Artistes français*, de TH. SYLVESTRE, 1861.)

Esta definición, tomada por sí sola, no presenta ningún tipo de significado. La *inspiración*, el *je ne sais quoi*, lo que va a la idea y golpea el alma, son palabras escritas en caracteres negros sobre nubes azules. Después del análisis algo largo en que hemos entrado, vemos lo que sentía Eugène Delacroix, sin poder expresarlo: es que existe en nosotros una facultad distinta a la que el arte está llamado a servir; que esta facultad consiste en la percepción de ideas puras, arquetipos de las cosas –como resultado de lo bello y lo sublime, o del ideal–, que la misión del artista no es mostrarnos, sino hacer *sentir*, por medio de habla o de signos, y haciendo uso de *figuras*, que hemos llamado idealismos.

Ahora podemos dar la definición de arte.

Hemos observado anteriormente (cap. II) que la facultad estética es en nosotros una facultad de segundo orden; que allí donde pasó a ser predominante, hubo una rebaja del sujeto, y que el papel del artista, con el objetivo de suscitar en nosotros sensibilidad moral, sentimientos de dignidad y delicadeza, por la visión del ideal, fue un papel auxiliar. Es a través de esto, hemos agregado en este capítulo, que el artista está llamado a contribuir a la creación del mundo

social, la continuación del mundo natural. Añadamos que lo bello y lo sublime o lo ideal no se ven sólo en la forma externa del ser; también existe en la mente y las costumbres. En todas partes es idéntico a sí mismo y adecuado.

Así que defino el arte: *Una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, con miras a la mejora física y moral de nuestra especie.*

El repaso que vamos a hacer de las principales manifestaciones del arte demostrará lo acertado de esta definición, dada por la teoría.

Capítulo IV

EVOLUCIÓN HISTÓRICA. EGIPTO: ARTE TÍPICO, SIMBÓLICO, ALEGÓRICO. LIBERTAD Y FUERZA COLECTIVA EN EL ARTE

Se sigue de lo que antecede que el arte no tiene su razón superior ni su fin en sí mismo, como tampoco la industria; que en nosotros no hay una facultad dominante, sino una facultad subordinada, siendo la facultad dominante la justicia y la verdad. *Justicia y verdad, conciencia y ciencia, derecho y saber*, términos complementarios, correlativos y adecuados, que expresan las dos grandes funciones de la vida humana, a cuyo servicio, repito, se sujetan *ex aequo* el arte y la industria.

Pero si el arte está subordinado a la justicia y a la ciencia, ¿cómo puede decirse que es libre, la máxima expresión de la libertad? Tengo mucho miedo de levantar aquí la protesta

de los artistas, acostumbrados a la idea de una completa independencia del arte, y practicarla lo mejor que pueden, digámoslo sin ofenderlos, en su vida como en sus obras. El arte es gratis, dicen; por tanto, el artista es libre de hacer lo que quiera, de elegir sus temas, de tratarlos como mejor le parezca; lástima para él si no se aprueban, y lástima para los demás. "¿Para qué sirve el arte?" pregunta usted. Nada: no necesita ser usado para nada; es fantasía: ahora bien, la fantasía excluye la idea de servicio, así como el principio, la lógica y las reglas ¿Hacia dónde va el arte? Donde le conviene: a todas partes y a ninguna. ¿Adónde va la mariposa? ¿Adónde va la brisa, adónde va la nube, sacudida como un copo de lana por los vientos? ¿La meta, el objeto del arte? Lo que quieras, *quodlibet*. Llorar, reír, diviértete, muévete y luego duerme, si te apetece: ese es el objetivo del arte. Más allá de eso, es la mecánica, la fabricación, la artesanía, peor que eso, la pedantería y la mueca...

Lamento mucho no poder razonar con la ligereza de estos amigos del arte: quizás lograría mejor hacerme entender. La lógica tiene mano dura, y la justicia no siempre es alegre. Sin embargo, intentémoslo.

Supongo y pongo en principio que el arte no pide ser más libre que la libertad misma. Ahora bien, vemos que es la experiencia cotidiana, el signo menos equívoco del progreso, que la libertad, de la que estamos justamente orgullosos, no consiste en librarnos de las leyes de la verdad

y de la justicia; por el contrario, crece a medida que nos acercamos a lo justo y verdadero; declina, sin embargo, a medida que nos alejamos de ellos; de modo que la plenitud de la libertad coincide con la plenitud del derecho y del saber, y obtiene la más profunda servidumbre con la extrema ignorancia y corrupción. ¿Cómo podría ser entonces de otro modo con el arte, que también yo considero la expresión propia y específica de la libertad? ¿Cómo se sustentaría o se desarrollaría, sino poseyendo en sí mismo su materia y su razón, si no se apoyara en estas dos columnas de la libertad completa, la justa y la verdadera? *El arte por el arte*, como se le ha llamado, al no tener legitimidad en sí mismo, descansando sobre nada, no es nada. Es libertinaje del corazón y disolución de la mente. Separado del derecho y del deber, cultivado y buscado como el pensamiento supremo del alma y la manifestación suprema de la humanidad, el arte o el ideal, despojado de lo mejor de sí mismo, reducido a nada para ser más que una excitación de la fantasía y los sentidos, es el principio del pecado, el origen de toda servidumbre, el manantial venenoso del que brotan, según la Biblia, todas las fornicaciones y abominaciones de la Tierra. Desde este punto de vista, el culto de las letras y de las artes ha sido señalado tantas veces por historiadores y moralistas como la causa de la corrupción de las costumbres y de la decadencia de los Estados; es por la misma razón que ciertas religiones, el judaísmo, el protestantismo, la han proscrito de sus templos. Arte por arte, digo, verso por verso, estilo

por estilo, forma por forma, fantasía por fantasía, todas esas vanidades que roen, como una enfermedad pedicular, nuestro tiempo, es el vicio en todo su refinamiento, el mal en su quintaesencia. Transportado a la religión y la moralidad, esto todavía se llama mística, idealismo, quietismo y romanticismo: una disposición contemplativa donde el orgullo más sutil se une a la impureza más profunda, y que los verdaderos practicantes de la moral combatieron con todas sus energías. Voltaire tanto como Bossuet.

He dicho en qué consiste la libertad del arte, o, mejor dicho, la personalidad artística: repitémoslo una vez más para instrucción de los que, habiendo hecho del arte su profesión, pudieran, en su detrimento y riesgo de su consideración, equivocarse. El artista es el hombre dotado en grado eminente de la facultad de sentir el ideal y de comunicar a los demás, por signos, gestos, figuras, descripciones, melodías, su impresión. Sin embargo, por mucho que se pueda decir que la transmisión del pensamiento por el lenguaje ordinario es impersonal, los medios empleados por el artista están imbuidos de su personalidad. La colección del *Moniteur*, aquí es un estilo impersonal, oficial; la *Historia de la Revolución* de Michelet, es decir personalidad, ideal, arte. A través de su personalidad, el artista actúa directamente sobre la nuestra; tiene poder sobre nosotros, como el magnetizador sobre lo magnetizado; y este poder es tanto mayor cuando

se ejerce con un idealismo más enérgico, quiero decir, refiriéndose a mis observaciones anteriores, en un estilo más original, por medio de figuras o formas más llamativas; lo que supone en el artista una mayor facultad de creación, una mayor libertad. Joven escritor, joven pintor, joven escultor, ¿sientes este poder? tienes libertad artística; más allá de eso, recuerda, solo eres un libertino e impotente.

Los hechos, además, quizás completen el convencimiento de aquellos sobre quienes el razonamiento no tiene dominio. La historia del arte es paralela a la de la religión: nace con él, comparte su destino; con ella sube, cae, renace y se transforma; en cuanto se generaliza, se formula en dogmas, se constituye en sacerdocio, surge de los monumentos, el arte está llamado a servirle de ministro. Ahora bien, ¿qué es la religión? El simbolismo de la moral, la forma primaria de la ley, la manifestación idealista de la conciencia. El hombre, al pensar a Dios, se sueña a sí mismo: las figuras bajo las que se representa la Divinidad son, en el fondo, sólo testimonios que se da a sí mismo; y cuanto más tiene piedad, es decir, sentido moral, cuanto más hace al objeto de su culto el homenaje de sus mejores sentimientos, más lo rodea de poesía y de arte. Con demasiada frecuencia, incluso, la estética, cuya característica es extenderse sobre todo lo que toca la vida humana, para envolverla como en un manto de gloria, es absorbida, por así decirlo, en superstición; el creyente

permanece miserable; el arte es monopolizado por el sacerdote.

En el antiguo Egipto, el hombre está inmerso en la naturaleza; apenas se distingue, como género, de la animalidad que lo rodea; no es seguro que sus antepasados no fueran animales; en cualquier caso, no tiene dudas de que los dioses que lo protegen se le revelan en formas bestiales. Su religión es tanto zoomorfa como antropomorfa: su arte procederá de la misma inspiración. Su lenguaje, muy joven, formado por la analogía, esencialmente figurativo; su escritura, imaginada según su lenguaje, en parte ideográfica y en parte alfabética, como nuestros rompecabezas, completará la impronta de su carácter en este arte.

Encontramos de todo en la pintura y la estatuaria egipcias: ceremonias religiosas, batallas, triunfos, trabajos agrícolas e industriales, caza, pesca, navegación, tortura, escenas de la vida doméstica, funerales e incluso caricaturas, burlas del "enemigo". No sé si hacían retratos; no parece que se preocuparan por los paisajes. La historia y la vida de Egipto, sus costumbres, sus pensamientos, están representados en sus templos. Nada se olvida de lo que el arte puede emprender para servir de monumento y glorificación a una sociedad: es a la vez una observación histórica que abarca un lapso de seis mil años y una apoteosis. En esencia y en propósito, el arte egipcio ha sido fiel a su elevada misión y

no ha permanecido inferior a ningún otro. Pero, ¿cómo representó su ideal? Esto es lo que nos interesa.



El arte egipcio es esencialmente metafórico, como los jeroglíficos, emblemático, alegórico y simbólico; tanto por las ideas, es sobre todo típico, amante de la simetría, del método, de ciertas convenciones, cuanto por las figuras. Todos los rostros de reyes, reinas, sacerdotes, guerreros, simples individuos, que al principio uno se siente tentado a tomar por retratos, por lo que puede juzgar por simples grabados, se parecen entre sí: Darío, Cambises, los Ptolomeos, el mismo Tiberio, representados en traje y en actitud egipcia, no parecen diferir de Amenofis y Sesostris. Son siempre las mismas poses, la misma fisonomía, la misma expresión convencional. Se diría que los artistas egipcios creyeron honrar a sus amos extranjeros dándoles los rasgos de la raza autóctona, considerada por ellos como

la raza por excelencia, la más noble muestra de humanidad. Era una especie de título de nacionalización que les dieron.

Si los egipcios han plasmado perfectamente su propio tipo, no han expresado con menor fidelidad y exactitud los tipos de las naciones conocidas por ellos por la guerra y por la paz: a primera vista se reconoce en sus pinturas murales, no sólo al negro con sus variedades, pero el judío, el asirio, el persa, el griego o el jónico, el escita, el germánico o el galo, cosa singular, todas estas figuras, tan bien caracterizadas, se parecen entre sí, de un lado, por la exageración de los hombros, el adelgazamiento de la cintura y el aspecto más bien esbelto y alargado de los miembros; ¿Era una belleza del antiguo Egipto?; de otro, por la disposición de las cabezas, generalmente representadas de perfil, con los ojos vistos de frente; y cuando la figura es vista de frente, los pies sostenidos de perfil, lo cual, a pesar de la finura de ciertos detalles, traduce obviamente la inexperiencia del arte. Ahora bien, dado que las mismas disposiciones se encuentran en monumentos posteriores a la era cristiana y en aquellos cuya fecha es más de dos mil años antes de Jesucristo, ¿no hay razón para creer que esta extrañeza se ha mantenido a propósito, por respeto a la tradición, y que esto debe verse no como una prueba de impotencia, sino como un signo voluntario de inmovilidad?

Añádase a esto una búsqueda extrema de simetría, método, ciertas reglas convencionales de pose y gesto que

encontramos incluso en las escenas de mayor agitación, batallas, ejercicios gimnásticos, incluso fantasías; por último, realidad y simbolismo, historia y mitología alborotadas: así tendrás una idea general del arte y el idealismo egipcios.

De estas observaciones generales extraigo dos consecuencias de la mayor importancia para el desarrollo del arte: Primera, el arte no se manifiesta en las sociedades humanas por irregulares que sean, sino obedeciendo a un designio social, político y religioso; así en Egipto, está junto a la escritura, la historia, la cronología, el dogma, la metafísica y la moral, expresado por representaciones más o menos poéticas y artísticamente ejecutadas: educación elemental y superior, entusiasmo por el patriotismo, testimonio de los dioses, todo lo que es mejor en la sociedad está dentro de su alcance. La segunda consecuencia, mucho menos advertida que la primera, es que el arte, convirtiéndose en un medio de civilización, un instrumento a la vez político y religioso, dirigido por el sacerdocio, formando finalmente una escuela, adquiere gradualmente, a través de la comunidad de pensamientos y la constancia de las tradiciones, una fuerza colectiva que la lleva mucho más allá del nivel individual. No hay duda, por ejemplo, de que es gracias a esta fuerza de colectividad que el arte egipcio, a pesar de los estrechos límites en los que parece haberse retenido voluntariamente, en cuanto a su ideal, su ejecución y sus medios, ha adquirido una originalidad y un

vigor de estilo que el caos estético nunca podría haber producido. ¡Ay! sabemos los esfuerzos que se producen, por la agrupación de fuerzas y la competencia de las ideas, la ciencia, la industria, la guerra y la política, ¡y no parecemos sospechar que puede ser lo mismo con el ideal!...

La eflorescencia del arte egipcio fue larga; duró lo que duraron las instituciones, lo que duró el pensamiento colectivo que la inspiró. Young Champollion señaló su declive en la época de los Ptolomeos; esta decadencia era inevitable. El contacto de los griegos, los persas, pronto los romanos y los judíos, provocaría una revolución de ideas, que no habría dejado de producir una renovación del arte egipcio, si Egipto hubiera continuado vivo. Pero el Estado dislocado, el sacerdocio devenido filósofo, por tanto, hipócrita, mientras la multitud se estancaba en la más abyecta superstición, y con la autonomía nacional perdida, el genio estético del antiguo Egipto iba a extinguirse: este triste final no será el último que habrá que señalar en la historia del arte.

Capítulo V

GRECIA: CULTO DE LA FORMA, IDEALISMO IDÓLATRA. CORRUPCIÓN DE LA SOCIEDAD A TRAVÉS DEL ARTE. REACCIÓN ICONOCLASTA

Egipto, al apegarse sobre todo a los tipos, a las generalizaciones, carecía de una de las condiciones esenciales del arte, que es la verdad concreta; se alejó más de ella persiguiendo un vano ideal de simetría, de uniformidad, de figuras convencionales, finalmente de ficciones. No fue su culpa: al comienzo de la civilización, el hombre, pensando por comparación, analogías e imágenes, no pudo elevar más su ideal. Todavía no había soñado con observarse a sí mismo; no había hecho sus dioses a su propia imagen; inmerso en una especie de panteísmo orgánico, no sentía la naturaleza al unísono con su alma. Crucemos el Mediterráneo y entremos en la Hélade, apenas saliendo de la cuna, mientras Egipto, abuela del género

humano, cuenta su edad por más de cincuenta siglos. Daremos un paso más.

Aquí encontramos una religión decididamente antropomórfica. Los dioses se han localizado, individualizado; todas las dinastías, ahora extinguidas, descendieron de ellos. Estos dioses inmortales, libres de la miseria y del dolor, son de una belleza perfecta: se les llama los *Bienaventurados*. Pero nadie los había visto; ¿Cómo representar su rostro? ¿Dónde encontrar modelos para estas efigies divinas? Aquí vamos a ver al arte modificar su ideal, subir un grado, sin ser por ello más definitivo que lo que habíamos visto, durante unos miles de años en Egipto.

Es siempre sobre la figura humana sobre la que pivota todo el arte. En Egipto, donde el tipo parece haber sido, en sus individualidades, más o menos uniforme, se suponía que el rostro era hermoso tan pronto como se alcanzaba el tipo. Para los griegos, una raza aparentemente más mestiza, esta generalidad de fisonomía era insuficiente. Los dioses no eran iguales; todo, sin embargo, tenía que ser de una belleza perfecta. ¿Cómo podría ser, si el tipo de la figura humana, de la de los dioses en consecuencia, es uno, absoluto, invariable? Signo seguro de la superioridad de esta raza, tanto moral como físicamente, que concibe la diversidad en la perfección. Júpiter no será lo mismo que Neptuno, su hermano, ni Hércules o Apolo, sus hijos. Del mismo modo, Minerva no tendrá nada en común con Venus, ni esta última

con Diana o Juno. Una belleza múltiple, siempre distinta de sí misma, y eso sin modelo: tal es el problema que plantea el artista griego.



Sabemos cómo se resolvió este singular problema. Como los artistas egipcios, los griegos recurrieron a una generalización. Sólo que, en lugar de ceñirse a un tipo genérico, que abarcara a toda la raza, observaron a los sujetos según sus categorías: hombres y mujeres primero; niños, jóvenes y ancianos; plebeyos y nobles; campesinos, pescadores, cazadores, atletas, guerreros y pastores, los más hermosos, los mejores hechos que se pudieron encontrar; y a partir de estas observaciones, relativas no sólo al tipo étnico, sino a las cualidades individuales, a los caracteres de clase, a todo lo que es más difícil de captar en la fisonomía, se hicieron los dioses. Estos dioses eran solo

combinaciones imaginarias de rasgos tomados de varios sujetos; creaciones tan imposibles como los tipos egipcios: no importa, se convirtieron en tipos de belleza, regla de proporción o canon para los artistas. Así cada dios y diosa tenía, con su rostro, su propia y auténtica belleza, que, una vez fijada, no variaba más. Todo se inspiró en los dioses: arquitectura, música, etc., y se creó el arte griego. Como en Egipto, bajo la influencia de la religión nacional, de la libertad y de sus instituciones, se formó un ideal común, una estética general, una tradición y finalmente un poder de la colectividad, que, durante siete u ocho siglos, cubrió con obras maestras al mundo grecorromano. Tal fue el origen de la *idolatría* o culto de los ídolos, es decir, de la belleza ideal.

En definitiva, así como Egipto había utilizado el arte para la expresión de la idea, Grecia, pujando por este dato, lo utilizó para la expresión de la belleza. El arte egipcio es más dogmático, más metafísico; el arte griego es más idealista. Es indiscutible que, al pasar de uno a otro, la influencia de lo ideal aumenta a expensas de la noción propiamente dicha y, por consiguiente, de lo verdadero, o al menos de lo que se supone que es la verdad. Tendencia formidable que le valió a Grecia el epíteto de mentirosa, *Grecia mendax*, y que, después de haberla elevado al más alto grado de gloria, habría de precipitarla en el abismo de toda corrupción. Pero contra la belleza es vana cualquier protesta del pensamiento filosófico o realista; la crítica más juiciosa

queda sin resultado. La dialéctica no se aferra al ideal; y ni el corazón, ni la imaginación, ni los sentidos pueden oponerse a la belleza. A pesar de las reservas que nos imponen la razón y la moral, la belleza nos atrae, nos posee; podemos, por la ferocidad de la virtud, negarle nuestro homenaje; seguimos siendo sus pretendientes. Y cuando el deber y el honor nos arrebatan de sus seducciones, ¡qué amargo es el sacrificio!... El ideal recibió del genio griego una expresión que nunca será superada. Todos los artistas que vinieron después se inspiraron en sus obras; se inspiran en él todos los días; y cada vez que nuestra humanidad, eternamente progresista, desee formarse una idea aproximada de la belleza absoluta, será a Grecia a la que mirará.

Lo que caracteriza al arte griego y que no puede ser lo suficientemente alabado, después del ideal de la forma, es la moderación, la sobriedad, la sencillez de los medios. Nunca hay sobrecargas, nunca una actitud forzada o ambiciosa; sin exageraciones, sin adornos superfluos; es la forma sola la que, en la pureza de su diseño, la elegancia de su línea, se sirve a sí misma como ornamento. La misma regla que rige la moral griega: *nada demasiado*, ninguna investigación, ninguna pose, gobierna el arte; el jarrón más pequeño está diseñado con el mismo espíritu que las estatuas y los templos de los dioses. La arquitectura griega descansa sobre dos elementos: dos postes rematados por un travesaño, aquí está la columnata, los pórticos, el

frontón; aquí está el templo. El romano añadirá el arco completo, el alemán la ojiva; ambos construirán inmensos circos y prodigiosas catedrales: no borrarán la belleza simple, la belleza esencial de los monumentos griegos.



Pero todo se ha dicho sobre el arte griego; se agotan las fórmulas de la admiración; se trata de juzgarlo en sí mismo, de apreciar sus efectos y de marcar su catástrofe.

Sobre todo, había algo que era cierto en el arte griego, a pesar de su idealismo: estaba completamente en consonancia con los tiempos, y eso respondía a una

necesidad de la raza, de la que demostró excelencia. Hasta aproximadamente la época de Alejandro, que es la época filosófica, la nación griega era eminentemente religiosa, y quizás aún más amante de la libertad. Por mucho que mostró piedad y temor hacia los dioses, tanto buscó lo que podía honrar al hombre. El respeto a la Divinidad y el respeto a la dignidad humana se equilibran continuamente en las manifestaciones de este pequeño pueblo. De ahí ese culto a la forma que resume todo su ser moral. La estatuaria servía maravillosamente a esta disposición. Los propios griegos decían que la estatua de Júpiter de Fidias se había sumado a la religión de los mortales; así sucedió con las estatuas de todos los dioses y todas las diosas: el arte dio un nuevo impulso a la religión, que pronto se convirtió en una verdadera idolatría. Habiendo despertado el espíritu filosófico, la fe antigua comenzaba a debilitarse: ¡el medio de hablar sin reírse de las aventuras de los Inmortales! Los griegos no parecen sospechar el absurdo de sus fábulas, sostenidos por la sinceridad de su conciencia y ennoblecido por todos la sublimidad de su ideal. Creencia sacudida, el arte permaneció; el antiguo pudor dio paso a la ostentación; de heroica como había sido, la nación se volvió enteramente artística y *diletante*. Luego comenzó la corrupción idealista, seguida pronto por una decadencia irreparable. El arte griego había dado a luz sus maravillas en religión y justicia; se redujo a sí mismo a la impotencia tan pronto como los hubo olvidado.

Una observación final: los griegos, que tanto buscaban la belleza de la forma, no lo hicieron todo. Ignoraron el uso de lo feo. La mitología les había dado sus monstruos: cíclopes, arpías, gorgonas, sirenas, sátiros, etc. El teatro tenía sus máscaras; el campo estaba poblado de espantosos Príapos. En poesía, Homero, el primero, había introducido personajes innobles y burlescos; después vino la comedia y el incomparable Aristófanes. *La ironía* es esencialmente griega. Sin embargo, no parece que los griegos desarrollaran las artes plásticas en esta dirección; habrían temido, al parecer, avergonzarse, ofender al arte y blasfemar a los dioses. Fue una inconsistencia de su parte, pero eso completa su relación con nosotros. Nosotros, que hoy no podemos tener los mismos escrúpulos, podremos, mientras descuidemos este idealismo idólatra, hacer un uso inmenso de formas triviales y temas vulgares. Aristóteles, contemporáneo de Aristófanes, decía que el objeto del drama era *purgar las pasiones*. Otros, retomando este mismo pensamiento de Aristóteles, dicen que la comedia nos castiga con el ridículo, *castigat ridendo mores*. Generalicemos esta doble definición, y digamos que el arte, en su universalidad, la poesía, la escultura, la pintura, la música, la novela, la historia, la elocuencia, así como la comedia y la tragedia, tiene la misión de conducirnos a la virtud y elevarnos del vicio, a veces castigando, a veces fomentando nuestra autoestima mediante representaciones fieles y expresivas de nosotros mismos, *castigat pingendo mores, aut erigit*. La escala del ideal va del

cielo al infierno; y todo lo que encuentra allí la imaginación está dentro del dominio del artista.

El arte griego acaba con el politeísmo, con la idolatría. No podía dejar de suceder. Él había llevado la civilización a un grado antes desconocido; debilitado el sentido moral, encontró en este mismo arte el principal agente de su disolución. El fin de las persecuciones contra el Evangelio fue la señal de su caída: la catástrofe llegó cuatro siglos después.

En 726, bajo el reinado de Constantino Coprónimo, se reunió en Constantinopla un concilio de más de trescientos obispos, en el que se condenó absolutamente el culto a las imágenes. Así, no contentos con destruir los ídolos antiguos, destruyeron el arte, prohibiendo hacer imágenes incluso de Cristo, de ángeles, de vírgenes y de santos. El odio a la idolatría llegó incluso a la pintura y la escultura; las personas que se habían mostrado como las más fervientes adoradoras de la belleza eran también las que, bajo la influencia de la regeneración cristiana, se mostraban como las más implacables destructoras de imágenes. La herejía iconoclasta se remonta a un largo camino: se remonta a los judíos hasta Cambises, Ciro y Zoroastro. Pero ella fue desposada con fervor por los griegos, que vieron siempre en Cristo al varón de dolores, cargado con los pecados del mundo, nunca al Verbo triunfante y transfigurado. La Iglesia latina, menos susceptible, rechazó este rigorismo, al que sin

embargo se unieron innumerables sectarios, petrobrusianos, albigenses, valdenses, wiclefitas, husitas, zwinglianos y calvinistas. Era muy tarde para tirar piedras a los ídolos; pero tal era el odio que la naciente cristiandad había jurado al príncipe de la época, a sus pompas y a sus obras. No más que el moralista y el estadista, el artista no debe perder la memoria de ello. Víctor Hugo dijo una vez en *L'Événement*: “¿Sabes lo que harían los socialistas si fueran los amos? Destruirían Notre-Dame y la columna de Vendôme ganaría mucho prestigio”. Habrían hecho algo peor: ¡habrían arrojado al fuego toda la literatura romántica! Las fiestas y las pasiones serán siempre las mismas: los que han sufrido los arrebatos del idealismo la golpearán donde puedan alcanzarla, y bajo todas las formas: esta es la ley de la guerra y de las revoluciones. ¿Qué eran para los cristianos del siglo III las Venus de Praxíteles, los Júpiter y las Palas de Fidias, los Apolos y los Mercurios? Distintivos de explotación y miseria. Antiguo auxiliar de la libertad y de la moral, convertido ahora en instrumento de la tiranía y el libertinaje, el arte griego había merecido su condena: sus obras iban a perecer con él. ¿Qué eran, en 1848, para los socialistas, Notre-Dame, la columna, Chateaubriand y Lamartine? Monumentos y poetas de la contrarrevolución. Busquemos, pues, la verdad y la justicia tanto en el arte como en la política; aceptemos la ley del ideal y del capital, pero subordinándola al derecho al trabajo, y ya no veremos ni iconoclastas ni vándalos.

Capítulo VI

LA EDAD MEDIA: IDEALISMO ASCÉTICO

Dije antes que la Iglesia latina, admitiendo cierta tolerancia, salvó el arte, a condición de que se hiciera devoto. ¿Mostró ella en esto una comprensión real del cristianismo? Este es un punto que dejo para que otros lo decidan; todo lo que puedo decir, y que me basta recordar aquí, es el del idealismo; a la idolatría de los griegos sucedió el idealismo espiritualista y ascético de los cristianos, que dio origen al arte gótico. Platón, con sus teorías de las ideas y del ideal, había sido, por así decirlo, el teólogo del arte griego; San Pablo, con su distinción entre el hombre animal y el hombre espiritual, y su teoría del pecado original, la mortificación y la gracia, fue la verdadera inspiración del gótico.

Volvamos al hilo de toda esta genealogía.

En Egipto, el arte partía de un ideal típico, emblemático y zoomórfico; este arte era verdadero para el medio en que se producía y mientras durasen las instituciones de las que se había convertido en auxiliar; en consecuencia, recibió del pensamiento general que le reclamaba un vigoroso impulso. Pero, confinado a generalidades etnográficas y metafísicas, abstractas y disciplinarias más que estéticas, fue susceptible, a pesar de su larga eflorescencia, de un desarrollo limitado. Convenía, repito, a un país, a una raza, a una época; no podía volverse universal, perpetuo. Por su uniformidad inflexible y su tradición inmovilista, estaba condenado a muerte.

El arte griego se dio a la tarea de representar a los dioses, no sólo por tipos inteligibles a la mente, sino en persona, bajo rasgos visibles y reales: es decir, los griegos aspiraban a representar la belleza sobrenatural, absoluta. Decimos que el tipo griego significa la forma más regular, más noble, más ideal del rostro humano. Uno debería decir el tipo divino; porque si había en Grecia, quizás más que en otras partes, hombres guapos y mujeres hermosas, ciertamente estaban lejos, en su mayoría, de parecerse a sus dioses, como tampoco los egipcios se parecían, en general, al tipo representado por sus artistas. La verdad que contenía la escultura griega provenía pues mucho menos de la fidelidad al tipo étnico que de una cierta necesidad de las almas, atormentadas por el ideal, y que querían desde esta vida contemplar a los dioses tal como eran, cara a cara, *sicuti*

erant, facie ad faciem. Este tipo divino una vez revelado por la comparación de los modelos más bellos, por la eliminación escrupulosa de todo lo que la figura humana puede conservar de la fisonomía animal, por el refuerzo de todos los rasgos que se consideraban como expresión de la inteligencia, carácter, nobleza, voluntad, majestad y justicia, la obra fue cumplida; todo lo que quedaba era hacer copias de ellos: los dioses inmortales debían reinar para siempre sobre la raza humana. El ideal, por naturaleza, es tan inmovilista como el dogma; su inmortalidad no es vida ni progreso. El arte griego, tan débilmente apoyado por su doctrina, desaparecería más rápidamente que el arte egipcio.

Juzgo el arte cristiano, espiritualista y ascético, por las catedrales y otros monumentos de la arquitectura gótica, por las estatuas que en otro tiempo las poblaron, y parte de las cuales se ha conservado; por algunas pinturas piadosas de los siglos XV y XVI; por himnos y música de cantos llanos. A primera vista, es fácil convencerse de que tanto ocurriría con el arte gótico como con el egipcio y el griego: no era, como el vulgo imagina, saber percibir, incluso en una batalla, que las acciones individuales, el hecho de unos pocos individuos afortunadamente dotados, y que, solicitados por las ciudades, los pontífices y los príncipes, se hayan puesto a improvisar desde cero estas maravillas, antes desconocidas. Nació el gótico, como el helénico, por necesidad de las almas; era el producto de una fuerza de

colectividad social. ¿Cuándo, pues, superaremos esta absurda opinión que, en ciertos artistas, poetas y escritores de la antigüedad, nos hace ver genios prodigiosos que la naturaleza agotada es hoy incapaz de producir, y cuyas obras son para nosotros inimitables? El genio no aparece aislado, no es un hombre, es una legión; tiene sus precedentes, su tradición, sus ideas formadas y lentamente acumuladas, sus facultades agrandadas por la fe intensa de generaciones; tiene su compañerismo, sus corrientes de opinión; no piensa solo, en un egoísmo solitario; es un alma múltiple, purificada y fortificada durante siglos por la transmisión hereditaria. Ciertamente, no reharemos las obras del cincel griego, ni siquiera las del cincel gótico y egipcio; solo podemos dar copias o falsificaciones, y ¿por qué? Porque el alma griega está muerta, así como el alma egipcia; porque ya no participamos de su pensamiento y sentimiento; porque estamos animados por un espíritu completamente diferente, que recién está naciendo y aún no se ha manifestado, desde el punto de vista estético, en su colectividad. Apenas conocemos nuestros principios, los principios de la Revolución; en cuanto al arte, solo somos *chovinistas*.

El hombre de las orillas del Nilo se esforzó, en sus figuras, por expresar el tipo; era más concreto, más realista y, en este sentido, más verdadero; el hombre de las islas (Grecia) buscaba algo mejor que el tipo: quería la belleza pura, perfecta, absoluta; por lo tanto, era más idealista, menos

concreto y, en este sentido, menos verdadero. Al artista cristiano le importa poco la belleza, en la medida en que pertenece sólo a la forma exterior, al cuerpo; lo que quiere es belleza del alma, por lo menos, tal como el cristiano la entiende. Este idealismo es más refinado que el anterior: hay progreso en los tres períodos. Aquí hemos subido al décimo cielo: esto lo indican claramente estas inmensas catedrales con sus agujas puntiagudas, sus esbeltas columnas y sus misteriosas bóvedas. Todo ha sido dicho al respecto, y me abstengo de desarrollos más extensos.

La fe, el espíritu de compunción y de caridad, el desapego de las vanidades (bellezas) terrenales, la meditación sobre la eternidad, la práctica de las virtudes teologales y ascéticas, más para edificar que para encantar, esto es lo que el arte de la Edad Media se esfuerza por expresar en sus figuras, poco curioso del resto de la idealidad de la forma. Se abandona el desnudo, a excepción, sin embargo, de la imagen del Crucificado, en la que la fe descubre, además, ya no al hombre, sino al cordero pascual. Tan pronto como abandonamos el ideal de la figura para seguir sólo el del espíritu, es natural que los personajes más sagrados vuelvan a ser tipos simples, incluso los retratos: cualquiera que sea la figura, cierra los ojos a la forma y se ocupa sólo del sentimiento de la religión. Fue así como encontré en las calles de Brujas los originales que usó Memling para su famoso matrimonio místico de Santa Catalina. Los pintores de este período apenas se molestaron en encontrar sus

modelos de santos; se dedicaron a presentar lo incorpóreo por medio de rasgos visibles, y todo les servía para eso. Copiaron al modelo que posaba ante ellos, en actitud de virgen y mártir, añadiendo sólo su invención, corrigiendo y rectificando lo que pudiera ser defectuoso, desde el punto de vista de una piedad viva, en la mundanidad del modelo. En cierto sentido, el arte cristiano, aunque aferrado al ideal por excelencia de su fe, fue un retorno a la verdad concreta y positiva, olvidada desde los griegos. Rubens, tomando sus modelos de las bellezas de Amberes y Campine, fue, en este sentido, un verdadero realista.

A los que niegan el arte cristiano, podemos contentarnos con citar el *Dies iræ*. Cada estrofa consta de tres versos octosílabos en una sola rima. Las estrofas se acoplan para cantar de la siguiente manera: las dos primeras se cantan alternativamente por los cantantes y el coro, a una melodía; las dos siguientes en una segunda melodía; las dos siguientes todavía en una tercera. Luego, después de estas seis estrofas, las mismas melodías comienzan de nuevo en el mismo orden hasta tres veces. Esta variedad en la monotonía de la rima y el canto produce la melodía más aterradora y dolorosa jamás imaginada. Además, en el *Dies iræ*, la música no debe separarse de la letra. Las dos últimas estrofas se acortan: cada una tiene solo dos versos, dos rimas, en lugar de tres; luego, después de estas dos estrofas, un último grito en tres palabras, sin rima, medio rota. Los últimos acentos de los cantores y los coristas y los últimos

sonidos del órgano se detienen juntos, en una nota oscura dirigida hacia el pensamiento de la eternidad. Realmente no conozco nada, ni en los Salmos, ni en los latinos, ni en los griegos, ni en los franceses, que tenga esa fuerza: la descripción del juicio es espantosa; la oración por los difuntos, con sus repeticiones en modo hebreo, aún más lúgubre; en la tercera estrofa, nos parece escuchar el retumbar en este verso la trompeta final *por las regiones sepulcrales: Per sepulcra regionum*, es lo sublime de la desolación y de la muerte.

Además, todos los principales dogmas del cristianismo se resumen en esta oda única, y esto es lo que la hace extraordinaria:

El fin del mundo,

El juicio final.

El infierno y la eterna felicidad,

La resurrección,

La gratuidad de la salvación,

El terror de las penas,

La misericordia infinita,

La salvación por Cristo, su vida, su pasión, su muerte.

La necesidad del arrepentimiento y su eficacia con Dios.

Cicerón, Virgilio, volviendo a la tierra, no entenderían una palabra de estos versos, de estas extrañas rimas; dirían: *Voces quidem latinae, sermo autem barbarus, ignotus.*



En cuanto a mí, lo confieso, colocándome sucesivamente desde todos los puntos de vista, encuentro tanto arte en el *Dies irae*, la *Lauda Sion*, como en las hermosísimas odas de Horacio; en la estatuaria de la Edad Media o en la griega.

Las mismas causas que, después de haber exaltado el arte en Egipto y Grecia, determinaron su caída irreparable, habrían de precipitarlo de nuevo entre los cristianos. La humanidad pronto se cansaría de este régimen de penitencia, que no habría durado hasta la edad adulta, si a la enseñanza eclesiástica no se le hubiera agregado la constitución feudal; si, mientras la multitud asistía a los

misterios, la nobleza no hubiera cultivado *la gaya ciencia en sus castillos*; si al menor movimiento que hacían las ciudades para emanciparse, los barones y clérigos no se hubieran apresurado, armados con la santa inquisición, para reprimirlo. La belleza era una prisionera; no podían faltar al fin caballeros para liberarla. El arte cristiano terminó con el Renacimiento: cosa singular, el papado, al mantener el culto de las imágenes contra la herejía de Constantinopla, le había dado, por así decirlo, el bautismo; el papado, haciéndose patrocinador del nuevo movimiento, celebró su funeral.

Capítulo VII

EL RENACIMIENTO: REHABILITACIÓN DE LA BELLEZA; IDEALISMO AMBIGUO. NUEVA CORRUPCIÓN

¿Qué es el Renacimiento? ¿Qué significa esta nueva transformación del arte? ¿cuál es su origen, su filiación, su legitimidad? ¿Deberíamos ver en él, como han afirmado muchos críticos, sólo una exhumación de la antigüedad, un pastiche de los griegos, una imitación y, para decirlo sin rodeos, una *degradación*?

La evolución artística a la que hemos llegado se explica tan completamente como sus antecesoras; aparece en primer lugar, como acabamos de decir, como una reacción contra el ascetismo de la Edad Media, en segundo lugar como el desarrollo del dogma católico mismo.

En efecto, después de la Iglesia sufriente y militante, concebida por la Edad Media y sus artistas, vendría la Iglesia

triunfante, dada por el papado soberano, dada por las mismas catedrales góticas. El período de esta evolución, el país donde habría de eclosionar están determinados por su misma explicación: fue en Italia, en Roma, cuando el triunfo del papado fue completo, que pudo ocurrir; entonces y allí precisamente.

La afirmación de la Iglesia triunfante, esa es la originalidad propia del Renacimiento. En cuanto a sus medios, los tomó prestados de la antigüedad griega. Tenía que ser. El paganismo se había infiltrado en el cristianismo; todas las religiones tienen una base común, el mismo espíritu, la misma meta; en resumen, sólo hay una religión. Lo que se reprocha al catolicismo italiano ha sucedido más o menos en todas partes; cada pueblo ha conservado cuanto ha podido, abrazando la nueva religión, de sus antiguas supersticiones, de su mitología, de sus tradiciones y de sus dioses. Se reconoce por las transformaciones, que muchas veces se limitan a cambios de nombre. Roma, por ejemplo, dedicó sus templos paganos a los santos de la nueva religión; sus iglesias, sus palacios, sus monumentos, sus columnas, sus arcos triunfales son del puro estilo griego. La arquitectura y la escultura góticas no penetraron en el sur de Italia, que siguió siendo más pagana que los demás países de Europa. Mientras la Iglesia de la Edad Media llora, gime y hace penitencia en sus figuras tristes y angulosas de santos, réprobos, gárgolas, demonios, danzas de la muerte,

el ascetismo apenas se indica en el sur de Italia en algunas pinturas.

Los artistas del Renacimiento, desde el momento en que retornaron, por una reacción fatal contra la época anterior, al culto de la forma y la belleza, no pudieron sustraerse a esta influencia. ¿Significa esto que solo eran paganos, simples imitadores de los griegos? Este juicio me parece demasiado absoluto. ¿Son los ángeles de estos artistas la reproducción de Mercurio, Baco o Faunos de Apolo o Adonis, de Beleroplion o Perseo?



Rafael, La escuela de Atenas

Me puse en presencia de las Vírgenes de los pintores del Renacimiento, de los que conozco sólo un pequeño número; y, a pesar de todo lo dicho, no encontré que la Virgen de los desposorios, la de la silla, la de la Sagrada Familia, Santa Cecilia, Santa Margarita, tan bellas, tuvieran

nada en común con las Venus... No son diosas que representan una comedia cristiana, como en *La guerra de los dioses* de Parny; diosas, si se quiere, por la belleza, pero más aún por la virtud y el heroísmo; diosas transformadas en vírgenes y mártires. Estos hermosos santos, con su expresión cristiana, ciertamente me parecen más hermosos que las diosas impasibles de los griegos. Estoy enamorado de los santos de Rafael, todos ellos, santos, vírgenes, mártires y vestidos como están. Lo estoy incluso de la Virgen María hasta su matrimonio. Sí, estoy enamorado de esta hermosa joven alta, imitación de Diana la Cazadora, y entregada a un anciano predestinado al papel de ángel de la guarda. No de una de las antiguas diosas, aunque desnuda, ni de Diana, ni de Palas, ni de la misma Venus. La Virgen acapara mi amor sólo por el niño que lleva en sus brazos: es el respeto a la maternidad lo que la salva. Es un dogma cristiano que los cuerpos de los bienaventurados toman en el cielo claridad, belleza, agilidad y sutileza. Este es el ideal al que se transportaron los artistas del Renacimiento por medio de la imaginación. Buscaban otra expresión para los santos y los ángeles, figuras que ciertamente no son de este mundo. Así como Fidias no pudo dar a una diosa el rostro de una mujer real y viva, por más hermosa que fuera, Rafael no pudo haber dado a sus vírgenes, a sus mártires, a la Virgen, fisonomías de personas naturales, como hizo Memling. Los aficionados admiran las obras maestras de este último; dudo que lo admiraran tanto sus contemporáneos en Brujas, quienes refrendaban sus

conocimientos en sus pinturas más piadosas. El pueblo, aún hoy, siente eso. Dice de ciertos rostros de jovencitas perfectamente puras: Es el rostro de una virgen; se refiere a una virgen ideal, tal como deben ser en el cielo e imaginadas por los artistas del Renacimiento.

Acabo de explicar el Renacimiento en su evolución histórica y religiosa, en su medio reconozco que marcó un lugar en las transformaciones del arte cuya importancia es indiscutible. ¡Pero cuánto no hemos exagerado su valor!

No se puede negar originalidad a Rafael, a Miguel Ángel, a Leonardo da Vinci, a Tiziano, a Correggio. Ninguna época ha producido mayor número de individuos poderosos, ni ha elevado más alto la ciencia, el hacer del oficio. ¡Qué diferente de los artistas oscuros, en su mayoría anónimos, de la Edad Media! Sin embargo, el Renacimiento carece del sello de las grandes épocas, del poder de la colectividad. En el período anterior, en realidad sólo había una escuela en Europa; en Italia, en el siglo XVI, tantas escuelas como ciudades.

Se piense lo que se piense del arte ascético, de un arte hostil al culto de la forma, de una antítesis del arte, si me atrevo a decirlo, este arte no deja de ser positivo y específico; tiene su razón, su carácter, su idea, su fin; produjo sus monumentos, tan marcados en el rincón del genio como los de los griegos. Tragado y lloroso en sus figuras, cojo en su arquitectura (mira estos arbotantes,

estos contrafuertes, estos gigantescos pilotes que sirven de muletas a las bóvedas tambaleantes), se afirmó con tanta fuerza y más sublimidad que sus predecesores. Si el Renacimiento como genialidad, originalidad, idea artística, sigue siendo inferior, es porque, en su desarrollo, en la gran mayoría de sus producciones, su objetivo fue aunar las dos cosas más incompatibles, la espiritualidad del sentimiento cristiano y la idealidad de las figuras griegas. Esta mezcla de paganismo y cristianismo, además de que se dio como una reacción fatal contra el ascetismo católico, tuvo su utilidad, aunque sólo sea para recordarnos la antigüedad, para renovar la cadena de los tiempos, formar la comunión artística del género humano, y prepararnos para la Revolución. Pero no deja de ser una tarea completamente secundaria.

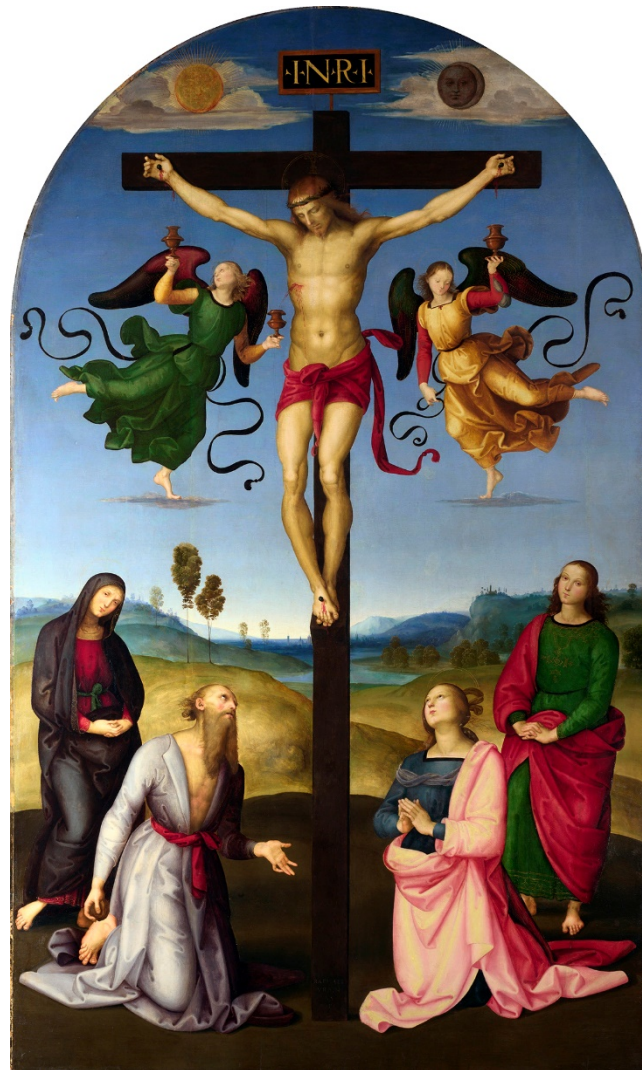
Lo que caracteriza al arte y al período del Renacimiento es la falta de principios o, si se prefiere, una tolerancia incompatible con el ardor de cualquier convicción. La Iglesia triunfante ha entrado en su reposo y en su gloria; parece que la era purificadora del sufrimiento no debe volver a suceder para ella. Quietismo o indiferencia, rodea con la misma protección las obras francamente paganas y las concepciones místicas. No se enfada ni con el libertinaje de Aretino, ni con las obscenidades de Boccaccio, ni con las impiedades más graves de Rabelais. Dominante, se refleja y se admira en todo lo bello, sereno, alegre y feliz.

El Renacimiento, como fin y finalidad del arte, se manifiesta desde el primer día como una disolución general. Se diría que el arte cristiano fue, por naturaleza, como el cuerpo de Cristo, protegido de la corrupción, y que el arte griego en el siglo XV se levantó de su tumba sólo para vengarse de su rival y llevárselo consigo.

Imagínese, si es posible, la voluptuosidad de Epicuro o el quietismo de Fénelon servido por las figuras de la Edad Media. Las creencias fueron sacudidas, Juan Huss y Lutero lo probaron; el arte seguía en pie: esta vez no se le podía acusar de haber corrompido la moral. Para acabar con ella no hacía falta nada menos que esta exhumación de la antigüedad, un arte vampírico que cayó sobre Europa al mismo tiempo que la sífilis y que sólo desaparecerá con ella.

Los artistas del Renacimiento, de un prodigioso talento tanto como se quiera, pero ya no al servicio de un principio ni de una institución, obedeciendo sólo a la fantasía, digamos mejor, a la hipocresía de una sociedad sin religión y sin moral, habiéndose convertido en simples falsificadores, se apresuran a rehacer un emperio que ya no entristecen los enfermizos y reacios pueblos de la Edad Media. Mezcla de paganismo y espiritualidad, su arte conduce, como el de los griegos, al culto idolátrico de la forma. Las Vírgenes de Rafael, si no son hijas de Venus, menos aún lo son de la compunción; el aire de espiritualidad que reina en sus rostros choca con su belleza, con su

tamaño, sus manos, sus brazos y sus gargantas de ninfas. Menos divinas, más humanas que las diosas del Olimpo, inspiran un sentimiento menos puro que el que se siente al ver una estatua griega. La Venus de Milo desnuda es más casta que la más respetable de las madonas, vestida hasta la barbilla y con el niño Jesús en brazos.



Rafael, La crucifixión

No hay hasta la figura de Cristo, el hombre de toda tristeza y de toda amargura, cuyo cuerpo, creado para el sufrimiento, que deformado por la tortura, parecía una

lombriz de tierra, según la palabra de Isaías; no hay, digo, ni siquiera en esta sublime figura del Crucificado, nada que los dos grandes artistas del Renacimiento, Miguel Ángel y Rafael, no hayan profanado, dándole un renovado ideal de Júpiter y Hércules. Y este Cristo se ha hecho típico: los papas y los jesuitas lo han adoptado. Preguntad a las mujeres si no están todas enamoradas de este Cristo, el más hermoso de los hijos de los hombres, como nosotros lo estamos de Santa Margarita, Santa Catalina, Santa Cecilia y todas las Vírgenes. Esto, por decirlo de paso, demuestra una cosa: que los artistas del Renacimiento habrían sido capaces de rehacer la obra de los griegos, tan grande era la lasitud del ascetismo al final de la Edad Media; así los corazones suspiraban al unísono por la belleza; tanto sentían la necesidad de recuperarlo, ángel o demonio, o al menos de crearse otro ideal. Desgraciadamente su obra nos ha resultado inútil: este Cristo fantasioso, imaginado tan tarde, no más que el *Ecce homo* de la Edad Media, puede servirnos. Ya no somos devotos, y no podemos ser los cerdos de Epicuro. ¿Qué puede hacernos este dios ambiguo a nosotros, hombres del siglo XIX, socialdemócratas, hombres de trabajo, de ciencia y de progreso? La ley del hombre fue promulgada en lugar de los decretos de Trento y Nicea; el Cristo que necesitamos no es un Cristo místico, como los de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel; menos aún como el de M. Renan. Es un Cristo justicialista, de la estampa de Danton y Mirabeau. Un Cristo revolucionario.

Capítulo VIII

LA REFORMA: EL ARTE SE VUELVE HUMANO; ANTESALA DE UNA RENOVACIÓN ESTÉTICA

Rafael afirmó que el deber y la regla del pintor eran representar las cosas, no como las hace la naturaleza, sino como ella debería hacerlas: *di fare le cose non como le fa la natura, ma como ella le dovrebbe fare*. Leí este precepto de Rafael, hace mucho tiempo, no sé dónde; estas palabras han quedado en mi memoria. Es una profesión de fe idealista, en el sentido de Platón y los griegos, la más clara que se puede hacer.

Se siguió el precepto: el arte en todas partes volvió a ser idólatra, lo cual es fácil de juzgar por la mera enumeración de las obras de los artistas, entre las que figuran, en cantidad aproximadamente igual, por un lado los Cristos, las Vírgenes, las vírgenes y los monjes; por el otro, las Venus, los Bacos, todas alegres divinidades del aire, de la tierra y de las aguas. Imposible reconocerse en este revoltijo de

catolicismo y mitología. Como todas estas pinturas son de la misma fecha, de la misma mano, se supone que expresan el mismo pensamiento social, responden a la misma necesidad; que todas las figuras, por su misma idealidad, se parecen entre sí, realmente ya no se sabe, cuando se mira un cuadro mitológico, si son los Bienaventurados del Nuevo Testamento los que hacen carnaval, ni, cuando se mira hacia atrás en un cuadro de santidad, si son los dioses de la Fábula los que hacen penitencia. La corrupción que siguió al Renacimiento se debió a este idealismo, y Roma, es decir, la Iglesia, volvió a ser para las naciones escandalizadas lo que había sido en el primer siglo, la gran ramera.

El Renacimiento había conquistado al gótico; la Reforma, a su vez, derrotó a la nueva idolatría. ¿Qué es la Reforma? En religión, es libertad de interpretación y creencia, culto en espíritu y en verdad, de ahí la muerte de toda pintura y escultura sobrenaturalista y simbólica; de hecho de la Iglesia, la negación del sacerdocio, del episcopado, del papado *–ino al papado!–*, en política, la igualdad de todos ante la ley, la abolición de las castas, las costumbres cívicas, la preeminencia del principio federal sobre el principio dinástico. Después de semejante debacle, ¿qué quedaba para el arte? La fatalidad misma de la eliminación, la lógica de las cosas lo indica: quedaron los comuneros, ¿entonces qué? la vida secular, vulgar y sus ocupaciones triviales. Más símbolos, más ídolos, más nobleza, más monacato; en su lugar, la humanidad industriosa, culta, positiva: éste es el

nuevo dominio del arte y sobre el cual debe ejercerse el ideal. Ciertamente esto es un poco más difícil que todo el arte de los egipcios, griegos, cristianos y renacentistas juntos: el arte que toma por tema, materia y medio, el curso de la vida ordinaria es más difícil que el que se alimenta de alegorías, formas ideales y pensamientos beatíficos. Pero así es la ley: no hay vuelta atrás. Lo que necesitamos es un arte, por así decirlo, práctico, que nos siga en todas nuestras fortunas; que, apoyándose tanto en el hecho como en la idea, ya no pueda ser abrumado y aplastado repentinamente por la opinión; pero que progrese como la razón, como la humanidad. A él le corresponde finalmente mostrarnos en su dignidad, demasiado ignorada, al hombre, al ciudadano, al erudito, al productor; le toca ahora trabajar por el mejoramiento físico y moral de la especie, ya no por oscuros jeroglíficos, figuras eróticas o espiritualidades inútiles; sino por representaciones inteligentes y vívidas de nosotros mismos; a él le corresponde, digo, advertirnos, elogiarnos, corregirnos, hacernos sonrojar, presentándonos el espejo de nuestra conciencia. Infinito en sus datos, infinito en su desarrollo, tal arte estará protegido de toda corrupción espontánea: no puede decaer ni perecer.

Nada nuevo en el arte, como tampoco en la moral. Los antiguos egipcios, a pesar de su amor por el simbolismo, se representaban a sí mismos en todas las condiciones de su actividad doméstica y social; Rafael, el idealista por excelencia, tuvo una visión del arte que lo dejaría a él y a

todos sus contemporáneos a un lado cuando pintó su famoso cuadro *La escuela de Atenas*. Pero ¿por qué, en lugar de Atenas, no tomar Roma, Florencia, París, Basilea o Ámsterdam? ¿En lugar de Aristóteles, Platón, Euclides, Zenón, etc., Copérnico, Kepler, Galileo o Giordano Bruno? Cito estos nombres al azar de la cronología. Raphael habría retrocedido ante esta actualidad, que tal vez hubiera perdido la esperanza de idealizar. Fue precisamente la dificultad que tuvo que vencer el arte, y es por haberla vencido que la gloria de Rembrandt supera a la de Rafael en cien codos.



Rembrandt, La lección de anatomía

Rembrandt, el Lutero de la pintura, fue, en el siglo XVII, el reformador del arte. Mientras Francia, católica y monárquica, recuperaba su espíritu, ¡ay! en la frecuentación de griegos y latinos, la Holanda reformada y republicana inauguró una nueva estética. En el cuadro mal llamado *La ronda de noche*, Rembrandt pinta, del natural y sobre figuras originales, una escena de la vida municipal, y de repente, en esta obra maestra de obras maestras, eclipsa toda ostentación pontificia, las coronaciones de príncipes, los torneos de la nobleza, las apoteosis del ideal. En la *Leçon d'anatomie*, otra obra maestra, donde representa a la Ciencia a la manera del profesor Tulp, bisturí en mano, el ojo fijo en un cadáver, prescinde de alegorías, emblemas, personificaciones y encarnaciones, y concilia para siempre el ideal y la realidad. Sitúa frente a frente *la Escuela de Atenas*, de Rafael, y la *Lección de anatomía*, de Rembrandt; consulta, en el silencio de tu reflexión, tus sentimientos, y luego di cuál ha despertado en ti el ideal más poderoso, el simbólico e idealista italiano, o el positivo y realista holandés. De modo que la pintura más concreta, la más realista en apariencia, puede suscitar un sentimiento estético más poderoso, sugerir un ideal superior, que la pintura más idealista, hecha por el más grande de los maestros. Después de *La ronda de noche* y *Lección de anatomía* de Rembrandt, podemos citar *El banquete de los arcabuceros* de Van der Helst, y tendremos una idea suficiente de lo que llamaré la revelación holandesa.

“La vida, vivir la vida”, dice uno de nuestros más hábiles críticos de arte, “el hombre, sus modales, sus ocupaciones, sus alegrías, sus caprichos, tal es el carácter de la escuela holandesa en su conjunto”. Agrego, sin temor a que el autor me contradiga, de la escuela humanitaria, racional, progresista y definitiva. “Algunos han tomado al ciudadano en acción por el bien público, ya sea que se dedique al ejercicio de las armas o a la deliberación de los asuntos; los otros han llevado a las familias a sus casas o a sus diversiones al aire libre; estas las clases distinguidas, aquellas las clases trabajadoras o las clases excéntricas. Otros han representado el ambiente donde se agita la vida común, los mares y las playas, con los episodios de la existencia marítima, tan queridos por el país; escenas rurales y escenas de caza; canales y arroyos, con molinos, barcos, pescadores; las ciudades, plazas y calles por donde circula la población con toda su variedad. Por todas partes la animación, la vida presente, que es también la vida eterna, la historia del pueblo y del país...

“¡Ay! ya no es arte místico, envuelto en viejas supersticiones, arte mitológico resucitando viejos símbolos, arte principesco, aristocrático, excepcional por tanto, y dedicado únicamente a la glorificación de los gobernantes de la especie humana. Ya no es el arte de papas y reyes, dioses y héroes...

«Entre las naciones latinas, el arte ha quedado suspendido en el aire, en la doble cumbre de la Iglesia y la corte, muy por encima de los *fieles* y los *súbditos*. En Italia especialmente, e incluso en Francia, el país de la literatura clara, significativa, independiente, sólo se hace pintura mistagógica, teológica, mitológica y alegórica, o pintura ceremonial, según la palabra de Emeric David. Los dogmas y las ceremonias de la religión, las bacanales y los sacrificios, las grandes hazañas de los soberanos, las justas y los entretenimientos de los señores, las imágenes de los dioses y de los grandes hombres, con exclusión de toda la nación: este es el marco que no cruzan los artistas del sur. En Francia nunca se ha pintado a los franceses, no me refiero sólo a las clases trabajadoras, sino a los grupos de todos los rangos que forman ese conjunto variado llamado Francia.» (*Museos de Holanda*, por W. BURGER [THORÉ], París, J. Renouard, 1858.)

Entonces, igualmente que la Reforma fue una reacción contra el catolicismo romano, es por lo que la escuela holandesa fue una reacción contra el arte católico, tanto el del Renacimiento como el de la Edad Media. Sin embargo, la Reforma, por sus orígenes y por la mayoría de sus sectas, fue iconoclasta. Esto fue precisamente lo que determinó la revolución. El arte no puede perecer: expulsado del templo, debía resucitar en el ayuntamiento y en el hogar doméstico; condenado en su antiguo idealismo, estaba a punto de renacer en su humanidad positiva y racional. Fue esta

impiedad radical la que primero llevó a la *anatematización de la originalidad holandesa*, como dice W. Bürger, en los países católicos, y, "bajo el pretexto, a veces de ignorancia y desorden, a veces de bajeza e inmoralidad, a veces de fantasía y a veces de materialismo vulgar, aquí en nombre de Apolo, o en el nombre de Cristo", sirvió para retrasar una revolución necesaria por más de dos siglos.

Asocié el nombre de Rembrandt con el de Lutero; hay que colocar junto a ellos a W. Shakespeare. Shakespeare es arte dramático, es literatura que se vuelve contemporánea, popular, en vez de griega o latina, homérica, bíblica o académica como era y prometió permanecer, y que, más que nunca, los franceses, íbamos a hacer. Tal fue nuestro infeliz destino: al rechazar la Reforma, rompimos con nuestra literatura nacional; sólo teníamos que roer a los griegos, a los latinos, a los hebreos, demasiado felices de que esta lectura, que casi, a fuerza de pedantería, nos volvía locos, pudiera finalmente servir, gracias a los esfuerzos de Boileau, Racine, de Molière, Voltaire, etc., a la expurgación de nuestras almas.

Shakespeare superó a los holandeses en toda la superioridad de la poesía y el drama sobre la pintura. Él también supo poner en escena, junto a los príncipes culpables, infelices y pobres, las clases más bajas de la sociedad. Es allí donde buscará sus palabras más profundas; es a través de estas bocas innobles que transmite el

pensamiento y la moralidad de sus dramas. Panurgo con y entre nosotros, Gil Blas y el inmortal Martín de Cándido pertenecen a esta familia. Podemos juzgar, por las obras de un Rabelais, un Montaigne, un La Fontaine, un Le Sage, por lo que Molière y Voltaire nos han dado más personalmente, lo que hubiera sido nuestro país si, ya en el siglo XVI, hubiésemos aceptado la Reforma. Y es hora de repetirlo: el arte que, en un sepulturero, en un trapero, sabe encontrar un medio estético y hacer surgir de él un ideal, es diez veces más poderoso que el que necesita cabezas olímpicas.

Sin embargo, hay que admitirlo: una duda se cierne sobre la escuela holandesa. El antagonismo religioso no fue la única causa que retrasó el desarrollo estético; y uno se pregunta, si Rembrandt y sus sucesores habían entrado en el verdadero camino, ¿cómo se desaceleró su acción, cómo fueron tan poco entendidos en su propio país. La escuela holandesa aparece hoy como acabada en su época; parece que ha dado todo su contenido: ¿qué debemos pensar de eso? ¿La producción artística está sujeta a intermitencias? ¿Se agotaría el sentimiento nacional? ¿O será que el protestantismo, simple negación, no pudo comunicar a la estética que debía producir una virtualidad de desarrollo que no poseía? Tal es la cuestión a la que, por el honor de los principios y por la justificación de la misma escuela de la que estamos hablando, creo que debo dar una respuesta.

Los artistas apenas discuten; la filosofía, incluso la del arte, no es asunto suyo, y habría que escribir la primera palabra sobre estética, si el arte no hubiera tenido otros intérpretes, desde el punto de vista de las teorías, que sus propios *maestros*. El pensamiento que dirigía la propia escuela holandesa se habría cuidado de no explicarlo: no sabía nada al respecto. Republicana y racionalista, no teniendo que preocuparse ni de los dioses ni de los grandes, ni de los pontífices ni de los monjes, obligada a retirarse a la vida secular, pintó modestamente personajes modestos, simples mortales, como encontraba en casa, sin ceremonias, en la brasserie o en la plaza pública: eso es todo. Se podría decir que hizo virtud de la necesidad. ¿Quién hubiera sospechado que esta idea temeraria, ridícula, de representar a las buenas personas en sus ocupaciones cotidianas y banales; colocarlos sobre un lienzo, en una hermosa pintura barnizada, en lugar de ángeles y santos, fuera la idea más grande que jamás había pasado por el cerebro de un artista? Con mayor razón nadie pensó en hacer de esta idea un principio de la pedagogía social. El genio holandés, burgués y conservador, amante de los pies en la tierra, no estuvo a la altura de tal concepción. Concentrado en sí mismo, no buscaba saber lo que sucedía más allá de su horizonte. Y si alguna pintura, escapada de los pantanos de Holanda, caía bajo los ojos de un aficionado ortodoxo, este último, pensando que esta pintura era obra de un hereje, no podía dejar de encontrar en la trivialidad de las figuras el sello de la reprobación de tal arte. Entonces, los acontecimientos

siempre progresando sin que los pensamientos de los artistas pudieran seguirlos, la escuela pronto se vio superada por la historia; se convirtió a su vez en una tradición, menos que eso, en un monumento, más difícil de explicar para la crítica que cualquier otro.

También este arte renovador fue ignorado hasta nuestros días; el tipo de repugnancia que tanta gente siente hoy por las pinturas de Courbet es solo la consecuencia de lo que primero inspiró a los holandeses, sus predecesores y sus maestros. «La "Historia", continúa el escritor que acabo de citar, "biografía, crítica, principalmente la noble estética, coinciden, en todos los libros franceses, en caracterizar con soberano desprecio esta escuela ajena a las reglas italianas, y que tiene la insolencia de interpretar la naturaleza con un sentimiento particular. M. Fortoul especialmente (el ex ministro de Napoleón III) ha formulado maravillosamente esta antipatía mistagógica contra el naturalismo muy humano de la escuela holandesa».

Así que no nos sorprendamos demasiado por lo que pasó. Al no haber sido entendido ni seguido el arte holandés, en su última, fecunda e incorruptible manifestación, no pudo volverse universal; ha quedado, en esta manifestación, una cosa local, como la federación y la libertad. Mientras tanto, los jesuitas han difundido, con su moral, su arquitectura; teníamos la mística de Santa Teresa y San Francisco de Sales, apasionados continuadores de la demasiado famosa

Imitación de Jesucristo de Gerson, el quietismo de Molinos, los *Torrentes* enamorados de Madame Guyon y las Máximas pietistas de Fénelon⁴, emparejados con las galanterías de Ninon y los envenenamientos de La Brinvilliers; la estatuaria de Luis XIV, de tipo carnoso y regordete, imitada de Madame de Montespan; pintura Luis XV, personificado en Madame de Pompadour; literatura Crébillon, Parny y compañía; finalmente todas las degradaciones de un idealismo prestado, que ni la espontaneidad del origen ni ninguna de las cualidades del nativo pudieron excusar.

4 De todos los escritores y artistas del siglo de Luis XIV, Fénelon es sin duda el que mejor testimonia la confusión de ideas y la depravación del gusto en aquella época. Pagana en la literatura; jesuita, feudalista y retrógrado en política; quietista en religión y moral; uniendo en un mismo pensamiento el idealismo griego y la espiritualidad de la Edad Media, Fénelon no es ni de su tiempo, ni de su Iglesia, ni de su país; no tiene ninguna de las aspiraciones secretas de su tiempo, ninguna intuición del futuro. Sirvió a la lengua y a los buenos estudios contribuyendo más que nadie a transportar en nuestra literatura las bellezas y la gracia del genio griego; pero esta obra de humanista no basta para constituirle, a los ojos de un crítico, un escritor de primer orden, y asignarle un lugar entre los que fueron originales.

Capítulo IX

REVOLUCIÓN FRANCESA: LOS CLÁSICOS Y LOS ROMÁNTICOS

La Revolución, que se venía gestando desde hacía un siglo, finalmente estalló. Naturalmente, no tiene tiempo para ocuparse de la estética y aportar ideas a los pintores. Además, ante el ideal los principios; antes de satisfacer el gusto, hay que prever la razón. Como la libertad, el arte se pospone a tiempos mejores. La Revolución se expresará, mientras tanto, como pueda; utilizará los medios a su alcance: griego, latín, clásico, incluso bíblico, es decir prestado en su lengua, en su estilo y en sus formas, por lo tanto torpe, pedante y declamatorio. Un síntoma de mal augurio para el éxito de la Revolución, verse desde la cuna enredado en las fórmulas de una estética artificial y ajena.

Parece la repetición de una tragedia extraída de la historia antigua. Los diputados del estado llano son como Cicerón y Demóstenes; posan en rayos de elocuencia. En los inicios, los principios transmiten el estilo; el pueblo francés sólo jura por los *Derechos del hombre y del ciudadano*. Pero el ideal de Licurgo, de Solón, de Numa, de Platón terminó por prevalecer, y la idea nacional por desaparecer sin haber tenido tiempo de producir su lenguaje y sus formas. Mirabeau, siempre aplaudido cuando arremete contra el despotismo, ya no es comprendido, suscita desconfianza en cuanto, después de haber establecido sus premisas, intenta razonar y hablar sobre la constitución. Nunca hubo más *sensibilidad* (estética) afectada y, en asunto tan grave, nunca hubo más teatralidad: desde la apertura de los Estados Generales hasta el 9 de Termidor, todo el mundo se convirtió en actor, si bien jamás fue más falso el gusto, la elocuencia más afectada y la inspiración más nula. Las únicas cosas originales de esta desquiciada época son *La carmañole* y el, la *Ça ira*, los juramentos del *Padre Duchêne*, la bandera tricolor y la guillotina, cuya imagen se encuentra, a modo de ilustración, en las colecciones de la época. A veces el pueblo, obedeciendo a la voz de sus jefes, muestra una actitud soberbia; evoluciona con majestuosidad y se entrega a las efusiones de un patriotismo sacado de los mejores autores; luego cede a su instinto, y se asiste a las escenas más desordenadas: el incendio del Reveillon, los fusilamientos con farol, los disturbios en la puerta de los panaderos, las excursiones a Versalles y las Tullerías, las

masacres de septiembre. Le Vieux Cordelier divierte aunando el estilo clásico, aprendido en la universidad, y las ideas de clemencia que empezaban a imponerse con la familiaridad y las sans-culottes del 93. ¿Qué más gratificante que ver a este viejo patriota, que presidía las ejecuciones del 92, denunció la Gironda e instituyó el tribunal revolucionario, reprochar al *padre Duchêne haber* arruinado la república a través de la exageración, el cinismo y el terror? La *Marsellesa* es sólo una amplificación de la retórica, como una arenga de Vergniaud o Robespierre. La intención era buena; el entusiasmo y la ira hierven allí; ella hizo bien su servicio: pero eso es todo lo que los críticos pueden decir en su beneficio. El estilo es artificial, enfático y vacío, un lugar común de principio a fin. El autor no encontró pensamientos ni expresiones originales, y hoy se puede dudar, al releer esta pieza, si el pueblo que lo adoptó como himno nacional, y que lo cantó mientras marchaba hacia el enemigo, era realmente consciente de sí mismo, si estaba maduro para la libertad. A este respecto, no dudo en decir que el *Chant des Travailleurs* de 1848 me parece que tiene una inspiración más verdadera, más real, un idealismo por lo tanto más profundo que la *Marsellesa*.

Al tumulto revolucionario sucedió el choque de las armas; libertad perdida, la literatura y el arte ya no respiran. Pero con la Restauración, los ánimos despiertan, y comienza de inmediato el debate entre los *clásicos* y los *románticos*. ¿Cuál fue el significado de esta controversia y cuál fue su

fruto? Es importante, para la comprensión del tiempo presente y la previsión del futuro, que sepamos esto.

Estábamos cansados de Grecia y de Roma, cansados de la Revolución, del siglo XVIII y hasta del XVII. Durante veinticinco años la gente había comenzado a estudiar las naciones vecinas; se habían hecho comparaciones; más allá del horizonte clásico se había vislumbrado un mundo nuevo. Una idea extraña, la idea del nacionalismo artístico y literario, había entrado en la mente de la gente. Ahora bien, como, a excepción de la Carta Constitucional, dada en Saint-Ouen, resumen de la Revolución, todo parecía situarnos en el Renacimiento y la antigüedad, uno se preguntaba ¿qué habían producido los nuestros; cuán originales éramos?; si había una literatura francesa, un arte francés. Cuestión escabrosa, que tendía nada menos que a negar la legitimidad de todo nuestro desarrollo artístico y literario desde Luis XIV, por no decir desde Francisco I, y a hacernos retomar, desde un dato desconocido, el hilo de nuestra historia.

Voy a resumir en unas pocas líneas los argumentos de las dos escuelas.

Los románticos reprocharon a la tradición establecida dos cosas: la primera, ignorar quince siglos de historia, de los que resultó la estrechez de su pensamiento, la falta de vida, originalidad y verdad de sus obras; la segunda, de no entender siquiera sus modelos, lo que la sumía en una

perpetua incoherencia y contradicción. ¿Es entonces en vano, decían, que el cristianismo ha venido a cambiar la faz del mundo; que había una Iglesia, un papado, un nuevo imperio occidental asociado a la Santa Sede, un mundo feudal, cruzadas, una caballería; que nuevas razas han reemplazado a las viejas y agotadas en la escena; que estas razas han dado a luz, a su vez, unas lenguas, una literatura, un ideal, un arte; que la cristiandad ha tenido sus revoluciones, sus guerras de religión, sus grandes cismas; y por último, tuvimos la Revolución?... ¿No es todo eso cuestión de poesía, literatura y arte, así como de la mitología pagana, el sitio de Troya, la guerra persa, las instituciones de Solón y el patriciado de Roma? Y si es cuestión poética y artística, ¿cómo pretendes que nos confinemos en el marco de tus clásicos? Entonces ustedes no prestan atención, agregaron, dirigiéndose a los conservadores, que con su culto a la forma, a la forma clásica, por supuesto, que constituye su ideal, sacrifican sin causa, sin necesidad, la EXPRESIÓN, no menos importante que la forma y de la cual la forma en sí misma es sólo el medio; caéis en la convención, consecuentemente en la monotonía, la falsedad y el mal gusto; vais perdiendo el arte con vuestras reglas, vuestra perfección y vuestra elegancia. Los antiguos, por respeto a los dioses, temían cualquier cosa que atormentara sus figuras; aun en el paroxismo del dolor, observaron las leyes de la antigua dignidad; el gladiador tuvo que caer con gracia; la menor contracción nerviosa y muscular les habría parecido una mueca, una ofensa al arte.

Formaba parte de su estética por una razón muy sencilla: estaba en su religión y en sus principios. Pero nosotros, que hoy no tenemos nada que ver con los dioses, nosotros que, desde la abolición de la esclavitud, la servidumbre y el feudalismo, ya no tememos disminuirnos dejando que nuestras emociones se manifiesten; nosotros que buscamos en todo el movimiento, la acción, la vida, el color, la pasión, la fuerza, la melancolía, en la vulgaridad de nuestro trabajo y en el cumplimiento de nuestros deberes cívicos, no podemos aceptar vuestros modelos, ya que cuanto mejor lográramos imitarlos, más nos haríamos ridículos.

Estas observaciones eran irrefutables; por lo tanto, los clásicos no les respondieron. Argumentaron que el arte es absoluto, universal, eterno; que sus reglas, que son las leyes de la belleza, como las reglas de la lógica y la geometría, son inmutables; que los antiguos las practicaban tanto mejor cuanto mejor las entendían, y por eso nos legaron obras incomparables; que es con la belleza como con la verdad y la justicia, que no son susceptibles de más ni de menos, y respecto de las cuales es absurdo establecer reservas, pues nuestro deber es acercarnos lo más posible; que no es cierto que haya una poesía y un arte de los griegos, una poesía y un arte de los bárbaros, una literatura de los antiguos y una literatura de los modernos; que no hay más que un mismo arte, en el que a cada nación le es dado triunfar más o menos, según sus facultades y las condiciones de su existencia, pero sin poder decir por ello que jamás haya

cambio de método, ideal, género o especie; que la diversidad del sujeto no basta para justificar una diferencia de escuelas, como tampoco de principios; que las revoluciones de la historia de ninguna manera tienen como corolario una serie de revoluciones paralelas en la literatura y las artes, y que esto es precisamente lo que demostraron los artistas del Renacimiento, al igual que los griegos; que abandonar una tradición consagrada por tanta experiencia y tantas obras maestras sería precisamente degradar y, bajo el pretexto de la actualidad, la nacionalidad, la variedad, el movimiento, la energía, la expresión, caer en el libertinaje y sustituir el culto de la forma por el de la vulgaridad y fealdad, que, además, la nueva escuela sólo tenía que testimoniar la verdad de su crítica por la excelencia de su trabajo; que sería juzgado por la prueba: *opere probabitur opifex*.

Sin duda, como acabo de señalar, esta respuesta no destruyó las observaciones de los románticos: pero tampoco carecía de una base de verdad incontestable. La provocación final fue especialmente peligrosa de enfrentar. La dramaturgia romántica no ha igualado la tragedia y la comedia del siglo XVII; y lo mismo puede decirse de la pintura y la escultura. Si tuviéramos que confiar en las muestras, debemos admitir que habría, al menos hasta ahora, un caso ganado para los clásicos. Pero ni el público, ni la posteridad, pueden ser considerados responsables por un primer fracaso; y cualquiera que sea el valor real y

positivo de cada una de las dos escuelas rivales, sus afirmaciones se entrecruzan con igual apariencia de certeza sin destruirse entre sí. Pero aún quedaba por resolver una cuestión teórica del más alto interés.

En efecto, si es cierto que la literatura y el arte no forman más que una gran y única evolución en la humanidad; que en este sentido todos los pueblos constituyen una sola familia, todas las lenguas una sola Palabra; que, en consecuencia, tiende a establecerse una especie de catolicidad o universalidad en materia de gusto y arte, así como en materia de ciencia e industria; si es todavía cierto que la humanidad no puede negar ninguna de sus manifestaciones anteriores; que su tener se compone del producto de todas sus generaciones contribuyendo al mismo fin, es por ello cierto que la esfera de lo ideal, como la de lo real, es infinita; que ningún siglo puede jactarse jamás de haberla recorrido enteramente; que variando el ideal, a pesar de su tendencia a lo absoluto, como la realidad, ningún idealismo puede sustentar la pretensión de prevalecer sobre los demás y de hacerse pasar por un autócrata; que nuestra facultad estética está lejos de encontrar su plena y entera satisfacción en la contemplación de formas o figuras supuestamente ideales, y que la posesión de la belleza agota nuestro sentimiento; que destellos de genialidad, destellos de conciencia, explosiones de heroísmo, pasión y devoción, todas las manifestaciones del alma, todas las situaciones, todos los

accidentes de la vida, también forman parte de nuestro reino idealista; que esta parte de nosotros mismos, la mejor y la más vasta, no podría sin embargo encontrar su expresión en una falsificación idolátrica, ya que eso sería sustituir un ideal por otro, el ideal griego por el ideal moderno; que así como la razón estética nos enseña a distinguir grados y especies en el ideal, es necesario también distinguir en el arte entre épocas, civilizaciones, creencias, lenguas y razas; que a este respecto, los franceses, así como los alemanes, los ingleses y los escandinavos, así como los griegos, los hebreos y los hindúes, tenemos nuestra originalidad; que esta originalidad, que se reveló en la Edad Media en la poesía de los trovadores, se reconoce también en los escritores que, desde el siglo XVI hasta la Revolución, se encargaron de infundirnos las ideas y el estilo de los antiguos; que esta asimilación, al aumentar nuestra fecundidad, debe con el tiempo aumentar también nuestra originalidad, de modo que podamos jactarnos de haber tenido dos revelaciones estéticas, una en la Edad Media, la otra, por así decirlo, humanitaria, que debe continuar indefinidamente.

Así quedaría resuelta por la teoría del progreso y de la comunión humana la contradicción de las dos escuelas, estando necesariamente viciada de parcialidad cualquier otra decisión. El artista completo, aquel a quien hay que otorgar la palma, no puede ser ya ni un clásico ni un romántico, ni un hombre del Renacimiento, de Grecia o de

la Edad Media; es él quien, sabiendo combinar todos los elementos, todos los datos del arte, todas las concepciones del ideal, superior a la tradición, sabrá ser el mejor en su tiempo y en su país.

Esta síntesis no parece haber sido comprendida hasta ahora: de ambos lados había razón, pero de ambos lados también una insuficiencia de razón. Clásicos y románticos no podían llegar a entenderse. Los primeros, que tenían la sartén por el mango en los estudios, que ocupaban cátedras en las academias y estaban en posesión de dirigir el gusto del público, persistieron en su rutina y se hicieron cada vez más insignificantes y tediosos. Los demás no supieron formular claramente su principio, y menos aún producir obras superiores a las antiguas, como habían sido llamados a hacerlo. Lejos de ello, se mostraron, por la naturaleza de sus predilecciones, tan inconsistentes y retrógrados como sus adversarios. La Edad Media, que creíamos enterrar en el 89, con su feudalismo, sus castillos, sus catedrales, su caballería, su lengua, sus costumbres volvió a ponerse de moda: una fantasía comprometedora que la monarquía legítima iba a expiar pronto y con crueldad. Insensiblemente, los románticos, poetas, escritores y artistas se infiltraron en la Academia: habían hecho lo suficiente para que los jueces imparciales y la mayor parte del público admitieran la utilidad de una transacción. Entonces empezamos a mirarnos sin reírnos; tomamos prestado el uno del otro. La cuestión no quedó resuelta, ya

que no se entendían; pero el horizonte parecía agrandarse, el arte y la literatura se hacían más libres; cansados de la lucha, la controversia se calmó. Comenzaba una nueva decadencia.

El cálculo, tanto el del astrónomo como el del contable, no admite el más mínimo error; ni la justicia el más mínimo asomo de arbitrariedad; la ciencia se torna imposible si sólo admite hechos prefabricados, observaciones incompletas o fenómenos sobrenaturales; la filosofía se vuelve absurda si sus series están irregularmente formadas, sus definiciones están equivocadas, y sus análisis así como sus generalizaciones son inexactas e hipotéticas. Así sucede con el arte: cuanto más busca el ideal, más necesita precisión y verdad. La ambigüedad, la incertidumbre de las ideas y de los principios, la vaguedad del objeto, lo indefinido, le son antipáticos, le impiden desarrollarse y vivir. El compromiso tácito entre clasicismo y romanticismo era, como el doctrinarismo en política, una hipocresía. Lo que mata al arte en este momento y lo deshonra es la confusión y la irracionalidad. Esto es lo que vamos a demostrar con los ejemplos más famosos.

Capítulo X

CONFUSIÓN E IRRACIONALIDAD DEL ARTE DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

DAVID, E. DELACROIX, INGRES, DAVID (DE ANGERS), RUDE, L. ROBERT, H. VERNET.

Escribí en 1858:

“El arte es la libertad misma, rehaciendo a su antojo y con miras a su propia gloria, la fenomenalidad de las cosas; ejecutando (permítanme la palabra) variaciones sobre el tema concreto de la naturaleza.

“El arte, como la libertad, tiene por tanto al hombre y a las cosas como su materia. Su objeto para reproducirlas es superarlas, y persigue la justicia como fin último.

“Para juzgar la belleza de las cosas, es decir, para idealizarlas, hay que *conocer las relaciones entre las cosas*; pero si el arte no puede prescindir de este conocimiento ni contradecirlo, tampoco puede suplirlo, y no lo explica enteramente; pertenece aún a otra facultad, que es el sentimiento mismo de la belleza y el arte, o más simplemente el gusto.

“Esta última proposición contiene todos los principios de la crítica en materia de arte, crítica siempre arbitraria de algún modo. En la ciencia, en el derecho, siempre es posible vencer el sofisma por la lógica y la experiencia, y la demostración adquiere fuerza de cosa juzgada. Las obras de arte no sólo se aprecian por la razón demostrativa, sino también por el sentimiento que la obra despierta en el alma del espectador, sentimiento que no se puede definir, y cuya única ley es que no reconoce ninguna ley: *De gustibus et coloribus non disputandum*”.

(*De la justicia en la Revolución y en la Iglesia*, 9º estudio; Edición de Bruselas.)

Se puede juzgar por esta cita que los principios que hoy profeso sobre el arte, de hecho, ya los profesé en 1858, y que no fueron inventados por la necesidad de la tesis. Hay dos cosas en toda obra de arte que, en mi opinión, deben ir siempre de la mano, la razón y el gusto. Elimina una de estas dos cosas y el arte desaparece. Sin una razón, diría incluso sin una filosofía profunda, sea esta razón intuitiva o

reflexiva, la obra de arte se reduce a nada; no hay nada de peor gusto, que escandalice más nuestros sentimientos estéticos, que el absurdo. Pero recíprocamente, sin un cierto poder del ideal, el arte, con toda la razón del mundo, ya no es más que ciencia, incluso oficio; y como la ciencia y la industria no se producen de esta forma, sería trabajo desperdiciado. El arte docto, desprovisto de gusto e ideal, es todavía absurdo.

Ahora bien, como las facultades de la razón y del gusto no son proporcionales en ninguna materia; como la racionalidad de una obra de arte no es la medida del talento que en ella gasta el artista, ni el rigor de los razonamientos la garantía de la excelencia del gusto en el crítico, lo he tomado como regla, en los juicios que estamos a punto de leer, y contrariamente a lo que hacen la mayoría de los escritores que se ocupan de estos temas, insistiré fuertemente en la apreciación moral y racional, de la que me creo más seguro, pero presentaré sólo con reservas mi apreciación estética, que podría ser puramente personal para mí⁵. De esta manera, dejaré que el lector juzgue en última instancia, completamente libre de sus sentimientos, sin descuidar nada que pueda servirle para motivarlo.

5 El que mejor razona, no es precisamente, ni por ello, el que más exquisito gusto tenga; antes bien, toca al crítico de arte, ser muy cauto y circunspecto, dado que no hay materia en que la crítica no esté sujeta a cometer grandes errores.

DAVID

Cuando era estudiante en París, a veces los domingos iba a visitar la galería del Louvre. Allí casi siempre me detenía por unos momentos frente a *Leónidas en las Termópilas*. Me encantó, lo confieso, este cuadro heroico. Sentí un suspiro subir en mi pecho, mis ojos se humedecieron, en presencia de este tan tranquilo Leónidas, diciendo a sus trescientos espartanos: Esta noche cenaremos con Plutón. Observé con religiosa emoción a estos hermosos guerreros, llenos de sagrado entusiasmo, tallando con las puntas de sus espadas, en la roca al pie de la cual iban a sacrificar sus vidas, este simple y sublime epitafio: *Caminante, ve y di a Lacedemonia, que morimos aquí por obedecer sus leyes*. Más tarde, escuché que se denigraba el trabajo de David como un ejemplo perfecto del género *clásico* o *académico*. Pero ¿qué prueban, me dije, estos epítetos? ¿Qué hubiera hecho aquí, en el lugar de David, el romántico más hábil? El arte, tal como lo entienden los críticos del propio David, ¿no apunta a la representación idealizada del hombre? Y cuando esta representación produce un efecto similar al que yo

experimento, ¿no podemos decir que el artista ha alcanzado su meta, que se ha elevado a la cima del arte? Quien dice clásico dice conforme a la tradición griega. ¿Y por qué no? Tanto mejor para los griegos, si después de más de dos mil años nos sirven de modelo las obras de sus artistas, como nos sirve de ejemplo el patriotismo de sus guerreros. Además, ¿este cuadro no vino en su tiempo, en nuestra gran época revolucionaria? Clásicos o no, ¿hay hoy muchos pintores de la fuerza de David? ¿Sería capaz nuestra generación de inspirar, de producir este valor...?



Louis David, Leónidas en las Termópilas

Tal fue mi sentir, que doy por lo que vale, y que dejo a cada uno libre de apreciar según su gusto personal.

Más tarde, cuando la impresión se hubo disipado, me asaltaron las dudas, que fueron formuladas poco a poco en la siguiente crítica.

Sin duda la idea fundamental del cuadro, la devoción a la patria, es excelente, y la empresa era oportuna. Pero ¿por qué elegir este tema de Leónidas? Semejante pintura, ciertamente muy buena para servir de ilustración de la historia de Heródoto, apta para edificar a un alumno de retórica que sepa griego, no deja de ser irracional y falsa en sí misma bajo más de una forma.

En primer lugar, no significa nada para el pueblo llamado a contemplarlo, y que no sólo no sabe griego, no ha leído nunca a Herodoto, no conoce las disputas del rey de Persia con los helenos, sino que además es absolutamente incapaz de comprender por qué estos guerreros están completamente desnudos, excepto por sus cabezas, armadas con cascos; por qué el pintor les dio cuerpos tan hermosos y rostros tan hermosos que uno los tomaría por ángeles despojados de sus alas: por qué también todos se parecen. Historia griega, tipo griego, desnudez griega, como corresponde a los atletas y dioses de Grecia, inscripción griega y todo griego; puede ser muy agradable para un helenista, un arqueólogo, pero ¿qué les importa a los parisinos de 1838?... Así que yo estaba siempre solo contemplando las Leónidas.

Entonces, abandonándome cada vez más al curso de mis ideas, volví a decirme que era lamentable que los artistas griegos, contemporáneos de la guerra persa, menos ocupados en templos, procesiones, sacrificios, menos devotos de sus dioses y más agradecidos a sus ciudadanos, no nos hubieran dejado, en mármol o lienzo, una representación de la defensa de las Termópilas; que tal imagen nos interesaría hoy de manera muy diferente a la de David; que allí se encontraría por lo menos la verdad de la época, del país, de los trajes y de los rostros; que el sentimiento patriótico sin duda no habría perdido nada, y el arte ya no más. Es cierto que en el espíritu de la religión y las costumbres griegas, esta apoteosis de los trescientos espartanos por la pintura o la estatua habría parecido un insulto a los dioses, a quienes solo se debe atribuir la victoria; uno habría temido, después de haber obtenido su protección, atraer su ira. Razón de más para que un artista del siglo XIX no se comprometiera a conferir a los compañeros de Leónidas esta solemne inmortalidad. En lugar de arreglar un descuido de los griegos, una vez más se desviaría de la historia. ¿Decimos como excusa que no es Leónidas y sus espartanos, ni los griegos y los persas lo que debemos ver en esta gran composición, que es el entusiasmo del 92 lo que el pintor tenía en vista, y la Francia republicana del poder coaligado? Pero ¿de qué sirve esta alegoría? ¿Qué necesidad de atravesar el desfiladero de las Termópilas y retroceder veintitrés siglos para llegar al corazón de los franceses? ¿No teníamos nuestros héroes,

nuestras victorias? En todo caso, la concepción de David, sometida a la crítica racional, parece decididamente falsa, pero tan pronto como una concepción artística es reconocida como falsa, la ejecución, incluso la más correcta, deja de afectarnos; no hay necesidad de saber en que defectos incurre.

La valoración que acabo de hacer de *Leónidas* se puede aplicar a la mayoría de los cuadros del mismo maestro: el *Juramento de los Horacios*, las *Sabinas*, *Bruto y sus hijos*, *Belisario*. David, no dudo en admitirlo, fue fiel en sus cuadros, y su testimonio es cierto. La Revolución Francesa fue en parte obra de los griegos y los romanos; fue justo que David les diera el reconocimiento que merecían de parte nuestra. Sin embargo, insisto en decir: Toda esta pintura, que se presenta como seria, es conjetural, en cuanto a los temas, que no tienen nada de nacional y sólo pueden interesar a aficionados ilustrados; es pintura ilustrativa, buena para poner en obras destinadas a ser entregadas como premios a los colegios. Y, generalizando todas estas observaciones, había que concluir que toda pintura histórica, que representa una acción que el artista no ha presenciado, de la que ni siquiera es coetáneo, y que la masa de su público desconoce, es una fantasmagoría, y, desde el punto de vista de la alta misión del arte, un disparate. Me gustan, lo reconozco, los hermosos grabados de la historia de Alejandro después de las pinturas de Lebrun: pero para mí es una cuestión de curiosidad, y hasta

cierto punto de arqueología: es que tales grabados, cuando están hechos con el cuidado y la inteligencia, son, como las *Antigüedades de Montfaucon*, un medio interesante para introducir a los niños en la historia y las costumbres de los pueblos antiguos; es lo que el hombre, maduro, ama, repasando las lecciones de sus primeros años, para regocijarse en las admiraciones de su juventud. Fuera de la cama, declaro que ni Lebrun, ni David, ni ningún otro de la misma especie podrían interesarme, y que no me preocuparía más por un Pasaje del Rubicón que por un *Tête-a-tête* de Paris y de Helena.

David no solo pintó la historia antigua, también pintó la historia moderna. Citemos, entre otros, *al Primer Cónsul escalando el San Bernardo; el Juramento de la Cancha de la pelota; Marat moribundo*.

El primero de estos cuadros es una adulación que traiciona los hábitos enfático-alegóricos del artista, y que duele ver cuando se recuerdan sus antecedentes republicanos. (¡Qué! es David el maratista, el terrorista, quien da a la Francia consular este ejemplo de adulación, y quien hace del usurpador de Brumario, el más feliz que hábil conquistador de Marengo, ¡una especie de arcángel, montado en un corcel divino, y saltando a través de los Alpes, por la salvación y la libertad de la patria! En el cuadro de David, Bonaparte está representado, según la expresión del pintor, tranquilo sobre un *caballo de fuego*; el viento levanta su

capa, como si la misma Fortuna se la pusiera; está solo; él solo llena el cuadro, como si en el destino de este personaje providencial se hubiera resumido el de la nación.



Louis David, Napoleón cruzando los Alpes, 1800

Ante la inmensidad de este hombre, el Alpe parece hundirse y encogerse al tamaño de un grano de arena. David ha hecho todo lo posible por idealizar a su héroe, no falta ni un cierto romanticismo. Lo cierto, después de M. Thiers, es que el general Bonaparte cruzó los Alpes en la retaguardia de su ejército, montado en una mula de montaña, cuyo pie era mucho más seguro que el de cualquier caballo de los establos consulares. Envuelto en la ordinaria levita gris, y devorado por las preocupaciones ante la noticia que acababa de recibir de que el ejército estaba detenido en la bajada de los Alpes, en un estrecho desfiladero, por una fortaleza inexpugnable que le cerraba el paso. El hecho había permanecido bastante poco conocido hasta la publicación de la historia de M. Thiers. Pero hay que confesar que por parte de un general en jefe, que llevaba seis meses haciendo sus preparativos, que había tenido que estudiar el mapa del país y que se había jactado de sorprender a los austriacos, la culpa fue enorme. Bonaparte desconocía el nombre y la existencia de Fort Bard; no había sospechado lo más mínimo que su ejército, después de haber cruzado la cresta de los Alpes, pudiera encontrarse encerrado como en una ratonera; de modo que si el general Melas hubiera podido suponer que su adversario iría a meterse en este desfiladero, con un refuerzo de algunos miles de hombres, haría prisionero al ejército francés. Finalmente logramos, no remover, sino voltear el obstáculo; victoria ganada, no con cañonazos, sino con picos. El

ejército se alejó con miedo: pero qué motivo de glorificación para el general. ¡Qué enganche!...

El bien no me irrita más que la mentira en el arte. Precisamente porque el arte es una idealización, la idea del artista debe ser tanto más escrupulosamente verdadera. El cuadro de David que representa al Primer Cónsul escalando los Alpes es ciertamente muy hermoso: sin embargo es una página que me gustaría romper. Los políticos asignan al tratado de Tilsitt el apogeo del poder imperial y a las conferencias de Bayona el comienzo de la decadencia. Razonando a mi vez desde el punto de vista de la estética y de la moral, encontraría el principio secreto de esta decadencia en la adulación desordenada que saludó al Primer Cónsul a su regreso de Marengo y de la que el pintor David se hizo intérprete.

Los imperios no subsisten únicamente de la prudencia de los príncipes; viven sobre todo de la dignidad de las naciones. Cuando se escriba la historia, ya no apologética, sino crítica del consulado y del imperio, la campaña de Marengo, afortunada en cuanto a sus consecuencias políticas y la paz que la coronó, será juzgada básicamente como uno de los hechos más lamentables para la gloria personal de Napoleón y, lo que es triste decirlo, como un verdadero eclipse del sentido común y el espíritu cívico de los franceses. El Primer Cónsul cometió falta tras falta, y sólo debió su salvación a circunstancias independientes de sus

previsiones. Ignorancia de Fort Bard, donde estuvo a punto de verse atrapado de la manera más estúpida del mundo: seis días perdidos en Milán, sin hacer nada, mientras la guarnición de Génova vivía de tallos, de botas y de ratas; Masséna y su ejército se sacrificaron contra el deber militar, que prescribía, ante todo, ayudarlo, y obligó, tras la más heroica defensa, a capitular: defecto del plan de campaña, consistente en dispersar el ejército con el fin de envolver como una red. El general Mêlas, que primero engañó a Bonaparte robándole la marcha, luego rompió la red, ganó la primera batalla de Marengo sobre el Primer Cónsul y solo a la segunda sucumbió debajo de las armas de Desaix. Se trataba, para la opinión pública, de devolver al ciudadano primer cónsul a ideas más modestas: haciéndole ganar su título de emperador por quince años de servicio, había motivos para pensar que tardaría al menos treinta en perderlo. La adulación más cobarde, en armonía con una ambición desenfrenada, decidió lo contrario.

¡Qué! decís, ¡tantas cosas en un cuadro, tanta importancia al error de un artista! ¡Eh! sí: ¿le parece entonces una exageración de la importancia del arte? ¿No hemos dicho que el arte, como la literatura, es la expresión de la sociedad, y que si no existe para mejorarla, existe para arruinarla? No tratemos estas cosas a la ligera: eso añadiría imbecilidad a la corrupción.

El *juramento de la pelota* no se ha completado. No sé dónde está este cuadro, y no recuerdo haberlo visto, por lo tanto, solo puedo hablar de él a partir del grabado, como todos los demás. Eso es suficiente para mí por ahora.

El día 20 de junio de 1789 fue sin duda uno de los más grandes y decisivos de la Revolución. Todos los diputados, menos uno, después de haberse declarado ASAMBLEA NACIONAL, juran con Bailly no separarse *hasta después de haber dado una constitución a Francia*. Son muy pocos los franceses que, al leer el relato de aquel día en los historiadores, no comparten el entusiasmo de los representantes y que no aplauden en consecuencia la obra de David, quizás la más considerable que ha salido de su cerebro. Sí, esto es lo que fueron nuestros padres en el 89, lo que querían; y nosotros, su posteridad, no les hemos negado nuestra ratificación. Sin embargo, sobre este gran acto se cierne una duda, una duda que el artista ha plasmado con incomparable elocuencia, pero que, alcanzando la moralidad del acto, se refleja en la composición. A la distancia que estamos de los hechos y en vista de los acontecimientos que han sido su consecuencia, cabe preguntarse si el paso de los diputados del estado llano estuvo bien razonado; si fue útil; si la asamblea, compuesta en su mayor parte por juristas, y que hasta ese momento se enorgullecía de observar la más estricta legalidad, no se desviara de ella al tomar este juramento insurreccional: si la marcha posterior de la Revolución no se siente, hasta el

punto de hacernos arrepentirnos hoy de no haber seguido otro camino. ¿Está seguro de que este diputado sentado, mientras sus compañeros, de pie, con los brazos extendidos hacia Bailly, hacen el fatídico juramento, no tenía la razón solo contra todos? MARTIN (d'Auch) es el nombre de este diputado, si mal no recuerdo, cuya protesta aislada el pintor David se encargó de consagrar, en testimonio de respeto a las opiniones, aparece aquí como remordimiento dentro de la conciencia nacional.



Louis David, El juramento del juego de la pelota, 1791

Los diputados juran no separarse hasta que hayan dado una constitución a Francia: han cumplido su juramento. El 3 de septiembre de 1791 se promulgó esta constitución, jurada por el rey. ¡No duró ni un año! Después tuvimos

sucesivamente las constituciones del 93, 95, 99, 1804, 1814, 1815, 1830, 1848 y 1852, juntas DIEZ constituciones, ¡cuya duración media, hasta la fecha, ha sido de algo más de siete años!... Añádase que la decadencia nacional de la que se acusó al viejo sistema en 1789 sólo ha continuado, bajo apariencias liberales, según el testimonio de los revolucionarios que tuvieron la suerte de presenciarse, Barrère, Lafayette, etc.

¿Valió la pena impacientarse, separarse de la realeza, abandonar el camino señalado durante trece años por Turgot y Necker, para lanzarse en esta interminable conspiración? En el 89, la mayoría de la nación aplaudió el juramento de la pelota y encontró equivocado a Martin (d'Auch); pero esta misma mayoría, si se la cuestiona después del 21 de enero del 93, durante el Terror, en los golpes de Estado del Directorio y hasta la liquidación de Ramel, le da la razón. Más tarde, bajo el Consulado y el Imperio, de 1799 a 1808, se volvió a demostrar que Martin (d'Auch) estaba equivocado; pero el desastre de la invasión de Rusia y la Restauración le darán la razón por segunda vez; y si 1830 y 1848 todavía salen en su contra, en 1852 no tardan en dar la cara por él. Así, el juramento de la cancha de la pelota es un hecho sobre el cual se puede decir que la opinión de la mayoría cambia cada diez o quince años. ¿Qué opinión puede formarse, según esto, de una composición artística destinada a celebrar este mismo hecho? Si lo piensas bien, verás que, en este sentido, el *Juramento de la*

Cancha de la pelota tiene algo sospechoso que perturba la mente y no deja una impresión clara. ¿Estamos viendo revoltosos, o los fundadores de la libertad, los padres de la Revolución? ¿Quién puede decirlo? La mayoría perecerá en el patíbulo, emigrará o se unirá a un nuevo despotismo.



Louis David, La muerte de Marat, 1793

El gran defecto de la obra de David es, repito, que suscita una duda insoluble; que las figuras aparecen completamente diferentes, según se las considere desde el punto de vista de la aprobación o de la censura: es que el

artista no era consciente de esta duda, porque si tuviera conciencia de ella, su deber habría sido prestarle toda su atención: lo que hubiera hecho de su composición una obra única.

El *Marat agonizante* es un relámpago en la tormentosa noche de la Revolución. No sé, por mi parte, qué tipo de reproche se le podría hacer a este cuadro, donde el autor no tenía más que reproducir la realidad tal como la había visto una hora después del hecho, para llegar al más alto grado de patetismo y a la mayor profundidad de la idea.

Lo que se piense de Marat, el *Amigo del Pueblo*, o lo que se quiera, lo dejo a sus enemigos y ni siquiera me preocupo por él. Lo que sigue siendo cierto y lo que me consterna es que este cadáver se convertirá en la señal del Terror; es que aquí todo parece haber sido conspirado por un genio infernal para excitar la lástima y la ira de la multitud, y para proporcionar a los intrigantes y sinvergüenzas de la Revolución un pretexto para todos los complots. Este popular periodista que vive en un sótano; este cuerpo agotado al servicio del pueblo descamisado; esta pobre morada con sus paredes frías; este asesinato de un paciente en el baño donde, trabajador inquieto, acababa de corregir su última prueba; esa triste venganza de un partido impotente de la mano de un elegante aristócrata; hacen finalmente de Marat, ayer un monstruo, hoy un mártir, un santo: he aquí lo que el arte no habría inventado, y que

arrojó, *improvisadamente*, sobre la paleta clásica de David, ¡la locura política de una mujer! Si, del 93 al 1814, el público y los artistas hubieran sido capaces de reflexionar, habrían visto, en este cuadro de la muerte de Marat, la llama que les indicaba el camino; la escuela holandesa, que produjo obras más acabadas, no habiendo dejado nada de esta fuerza.

EUGÈNE DELACROIX

Cabeza de la escuela romántica, como lo había sido David de la escuela clásica, Eugène Delacroix fue uno de los más grandes artistas de la primera mitad del siglo XIX. No habría tenido iguales, y su nombre habría alcanzado el más alto grado de celebridad, si a la pasión por el arte y a la grandeza del talento, se le hubiera unido la claridad de la idea. Informé anteriormente (cap. III) la definición del ideal de E. Delacroix; es ininteligible: todo lo que se puede captar es que Delacroix llamaba ideal a todo lo que golpeaba su imaginación, y que él a su vez se esforzaba por golpear la imaginación del espectador con la ayuda del pincel. Lo que equivale a decir que el ideal, según E. Delacroix, es una impresión personal del artista, y el arte una expresión de su subjetividad. Volvió a decir: "La pintura no es otra cosa que el arte de producir ilusión en la mente del espectador, a través de sus ojos". Esta proposición no es más clara que la

otra; pero todavía distinguimos esto, que el pintor es un mago que *engaña a la gente*. La forma en que da cuenta de su romanticismo se reduce a esto: “Si por mi romanticismo se entiende la libre manifestación de mis *impresiones personales*, debo admitir que soy romántico desde los quince años”.



Eugène Delacroix, La libertad guiando al pueblo,
(Insurgentes en una barricada), 1831

Pero, artista, le contestaré al señor Delacroix, me importan muy poco sus impresiones personales, sin contar con que lo libero de producir en mí la más mínima ilusión, a menos que encuentre el secreto para hacer cómplice de la

suya a mi imaginación. Ahora bien, para entrenar mi imaginación, la primera condición, se lo advierto, es ganar mi razón. Por tanto, no es por vuestras propias ideas y vuestro propio ideal que debéis actuar sobre mi mente, pasando a través de mis ojos; es con la ayuda de las ideas y del ideal que hay en mí: que es justo lo contrario de lo que os jactáis de hacer. De modo que todo tu talento, pintor, como el talento del poeta, se reduce primero, y antes de poner tu mano a la obra, en penetrar en nuestras almas, en descubrir allí el ideal; luego excitarlo, provocarlo por medio de tu espejo de artista; en fin, producir en nosotros impresiones, movimientos y resoluciones que giren, no con vuestra gloria ni con vuestra fortuna, sino con el provecho de la felicidad general y el mejoramiento de la especie.

Lo dije no sé dónde: los poetas y los artistas son parte de la humanidad como los cantores en la iglesia o los tamborileros en el regimiento. Lo que les pedimos no son sus impresiones personales, son las nuestras. No es por ellos que pintan, cantan o tocan sus instrumentos, es por nosotros. De donde se sigue que lo que los hace admirados y aplaudidos, lo que los hace famosos, no proviene de ellos; son sólo sus fieles y resonantes ecos; lo que hace los milagros de la poesía y del arte es la facultad idealista, no de un individuo, sino de una colectividad. Que si esta obediencia desagrade a los artistas, si pretenden cantar y pintar para su particular intención y para su propia gloria, no se lo impidamos; solo que no deben sorprenderse de

verse abandonados y escucharse unos a otros en el desierto. Algunos aficionados a bordo quizás les hagan la limosna de un cumplido; la multitud pasará junto a ellos sin verlos, y se desvanecerán en el olvido. Esto es lo que le sucedió a E. Delacroix, a quien sus impresiones personales llenaron de amargura, y quien, siguiendo su particular inspiración, perdió la mejor carrera que jamás se haya ofrecido a un artista.

“Delacroix, dice uno de sus biógrafos, conquistó los salones y condujo a los ministros más por su mente que por sus obras. En él, el hombre de mundo salvó al artista. Falsamente elogiado por sus mejores amigos, insultado por sus enemigos, se sintió incomprendido, fuera de su tiempo, y no encontró refugio contra los juicios, más o menos fundados, de sus contemporáneos, excepto en la conciencia insegura que tenía en su talento y en la melancolía de sus ilusiones. "En una exposición de pinturas de la duquesa de Orleans, gente que no lo conocía se reía en su presencia de sus mejores obras: *Desde hace más de treinta años*", dijo, con el rostro pálido y la voz temblorosa, *"Estoy entregado a las bestias*. M. Vitet, de la Academia Francesa, comparó a Delacroix con M. d'Arincourt: Lamartine, un poeta ciego, le atribuyó inocentemente algunos cuadros pobres de M. Vinchon y lo colmó de elogios. Un periodista se atrevió a escribir: *M. Delacroix pinta con una escoba borracha*. (Les Artistes français, por TH. SYLVESTRE.)

Lo que domina en E. Delacroix y que constituye su personalidad, es una sed inextinguible de emociones, de pasión, de color; una necesidad de energía y movimiento que lo empujaba a él de temperamento frágil y constitución delicada, asiduo en el trabajo, sin salir casi nunca de su estudio, a exagerar en sus pinturas las cualidades que no encontró en el mismo grado en las obras clásicas. No quiero establecerme aquí como un juez entre las dos escuelas: la sabiduría y la postura clásicas me aburren; la energía, a menudo afectada, superficial, y que es una de las características de nuestra época cobarde y corrupta, no me molesta menos; pero quién ve aquí sólo a Delacroix, que hizo consistir su romanticismo en la manifestación de sus *impresiones personales*, que definió la pintura como el arte de engañar al espectador, y *como ideal* todo aquello que convenía *a su propia idea*. Delacroix, redujo la reforma del arte, de la que fue el abanderado, a una simple diferencia en los *medios* de ejecución, cuando había que buscarlo sobre todo en el fondo de las ideas, en la conciencia del siglo, en el estado de la sociedad.

Así ¿qué es lo que ocurre? Es que aparte del *patetismo de la expresión*, la energía del movimiento, la *violencia* íntima de los personajes, los *juegos de luz*, el lujo de la descripción, la extrañeza de las escenas, que caracterizan también a los pintores y escritores de la escuela romántica, y que constituyen su modo o su estilo, Delacroix no hace otra cosa que lo que hicieron y siguen haciendo los clásicos

antes que él; se adapta a todos los temas, excepto para tratarlos según su impresión personal: historia antigua, mitología, temas bíblicos y religiosos, cuentos de hadas y novelas, escenario de la vida contemporánea, todo le conviene. Pintó indistintamente la *Justicia de Trajano*, la *Batalla de Nancy* o la de *Taillebourg*, la *Muerte de Sardanapalo*, las *Últimas palabras de Marc Aurèle*, la *Entrada de los cruzados en Constantinopla*; –o bien *Cristo en la cruz*, la *resurrección de Lázaro*, los *discípulos de Emaús*, *Jesús durante la tormenta*, *Miguel matando al demonio*, la *lucha de Jacob*, *Heliodoro expulsado del templo por dos ángeles*, *San Sebastián*–; o incluso *Hamlet y Ofelia*, *Lady Macbeth*, *Otelo*, *Fausto*, *Margarita y Mefistófeles*, la *Sibila*, *Las Despedidas de Romeo y Julieta*, *Medea furiosa*, *El techo de Apolo*; o finalmente *Una boda judía en Marruecos*, *Los Insurgentes en una barricada*, *Muley–Abderrhaman. Boissy d'Anglas*, *la Matanza de Scio*, etc. “Delacroix, me diréis, es sobre todo el hombre de nuestro tiempo, lleno de enfermedades morales, esperanzas traicionadas, sarcasmo, ira y lágrimas. Bien hecho: Delacroix es un suplente de Lord Byron, Lamartine, V. Hugo, G. Sand; el ilustrador de Goethe y Shakespeare. Pero, ¿qué me están haciendo todos estos declamadores y llorones? ¿Qué me importa que M. Delacroix haya hecho una forma de pintar diferente a la de M. Ingres, si sigue siendo el mismo mundo lo que representa, los mismos rostros que hacen muecas? ¿De qué, Dios mío, me puede servir todo este desparrame? ¿Estoy seguro de que un artista que pasa las tres cuartas

partes de su vida contemplando en su imaginación las figuras de Jacob, Sardanápalo, Marco Aurelio, la de Lázaro o Mefistófeles, habrá visto a las personas vivas que habrá observado en las circunstancias más interesantes de sus vidas?



Eugène Delacroix, Boissy D'Anglas en la Convención, 1831

Ciertamente, una *Boda Judía en Marruecos* tiene algo que me agrada; los *Insurgentes* me atraen aún más; el *Boissy d'Anglas* aún más. Ya sospecho de *la Masacre de Scio*. Pero, una vez más, este hombre que ve más allá de los siglos, que frecuenta el mundo invisible, que habita lo sobrenatural, que tiene ante sí a los héroes de Shakespeare, ¿es capaz de observar y comprender lo que sucede? ¿Comprende mi

idea, siente mi ideal, capta mi impresión? Para mí es importante, ya que se trata ante todo de interesar, de conmover, a quién se solicita el sufragio. Las cuatro quintas partes de la obra de Delacroix son puras tonterías: la otra quinta parte sigue siendo dudosa y sospechosa. Y mira, aquí está precisamente el *Boissy d'Anglas*: el autor, con su habitual energía, ha plasmado el tumulto de la escena, la furia del tumulto, el terror de la asamblea, la admirable constancia del presidente. La forma en que aparece la cabeza de Féraud al final de una larga pica deja mucho que desear: lo ridículo aquí raya en lo atroz. Pero lo que el pintor no vio, y lo que hace en su boceto, donde la causa del pueblo es completamente ignorada y sacrificada, siendo una injusticia del arte, es que la insurrección de Prairial fue provocada por la reacción termidoriana; que si en aquel deplorable día la legalidad estaba a favor de la Convención, no puede decirse que el derecho fuera contra el pueblo; que los diputados que apoyaron el motín eran, al menos, tan honrados como el diputado conservador Féraud; y que las cuatro cabezas que cayeron pocos días después por la guillotina de los moderados pagaron cuatro veces la que había sido cercenada por la cólera ciega de las masas. Esto es lo que era deber del artista comprender y hacer sentir, no me corresponde a mí decir cómo; esto es lo que oculta la pintura de Delacroix, y lo que derrama la misma sordidez sobre esta obra, que produce la misma impresión de duda y descontento que le reprochábamos más arriba al *Juramento de la cancha de la pelota* de David. Es cierto que Delacroix,

hijo de un miembro de la Convención que, dice su biógrafo, sólo dio un salto del Terror al Imperio, sólo se preocupó de su impresión personal; pero sobre el espectador que no es de su partido, ¿qué ilusión le ha producido?

M. INGRES

M. Ingres, discípulo de David y su sucesor al frente de la escuela clásica, primero dio prenda al partido de los románticos: *Françoise de Rimini*, la *Entrada de Carlos V en París*, la *Capilla Sixtina*, *Felipe V y el Mariscal de Berwick*; luego, habiéndose convertido en miembro del Instituto, volvió a sus preferencias; no se puede decir a su idea, ya que la negación de cualquier idea en el arte forman la base de su estética y constituyen todo su programa. En el fondo, la *personalidad* de Delacroix, el rival de M. Ingres, no es otra cosa. ¡Un período singular en que los artistas, como los poetas, acatan la nulidad intelectual, como si por este medio estuvieran más seguros de lograr los grandes efectos del arte! ¿Qué idea se descubre en los siguientes temas, que forman la lista de las principales obras de M. Ingres: *Apoteosis de Homero*, *Odalisca*, *Stratonice*, *Saint Symphorien*, *Edad de oro y Edad del hierro*, *Francisca de Rimini*, *Voto de Luis XIII*, *Venus Anadiomena*? M. Ingres, creyendo sólo en la forma, hace de la pintura una

contemplación voluptuosa y estéril de la materia prima, profesa total indiferencia a los destinos del hombre, a los secretos de la creación, y persigue, por medio de líneas rectas y curvas, la plástica absoluta, que a sus ojos es el principio y el fin de todas las cosas. Después de haber creado sus prototipos de belleza, ni siquiera se daría cuenta de que se había olvidado de darles un alma.

Se reprocha a M. Ingres el saqueo de sus obras. No es de extrañar, y no es su culpa. El que, desterrando todas las ideas del arte, se apega exclusivamente a la forma y persigue lo absoluto, se encierra en un círculo que, apretándose cada vez más, no le permitirá ver al final, en la infinita variedad de modelos, uno solo y del mismo tipo, que su ambición será reproducir siempre. A este respecto, los clásicos y los románticos, pero por dos métodos contrarios, el primero por lo absoluto, los otros por la fantasía o impresión personal, llegan al mismo resultado, que es la irracionalidad. El señor Ingres pasó su vida repitiendo a veces las mismas formas, como para destruir la variedad de la naturaleza; a veces para combinar insidiosamente los tipos de tradición más famosos con el modelo vivo. ¡Qué amalgama de rasgos naturales y rasgos artificiales! y cómo saquea sin escrúpulos las estatuas, los bajorrelieves; las piedras grabadas, los antiguos camafeos, los frescos, los jarrones, los utensilios de Herculano y Pompeya, las pinturas, los grabados, los mosaicos y las tumbas de Italia. Estúpida obra, que naturalmente excluye la imaginación, el

brío, la originalidad y reduce el arte, por un momento afirmado por los primeros maestros, a una simple tarea de copia y práctica. A este respecto, no hay artistas que hayan sido tan maltratados por la crítica como M. Ingres: ¿cómo entonces conquistó esta inmensa reputación que, después de haberle abierto el Instituto, lo llevó al Senado? La razón, en mi opinión, es que nuestra educación estética aún está por hacer; que después de haber perdido el sentimiento cristiano, que inspiró la Edad Media, nos hemos quedado con el paganismo del Renacimiento, y que aparte de nuestros propios retratos, no encontramos nada más bello que diosas desnudas o vestidas de Vírgenes, dioses desnudos o vestidos de apóstoles, mártires o Alejandro. Ahora bien, mentira por mentira, fantasía por fantasía, la curiosidad del vulgo, como capuchinos y devotos, preferirá siempre un hermoso y amable San Sinfiriano, estilo Ingres, a un Cristo sudando sangre y agua, según las ideas del siglo XIV.

Recuerdo haber ido a ver, hace unos veinticinco años, en una de las salas bajas del Instituto, una *Virgen comulgando* de M. Ingres: este cuadro, se decía, estaba destinado al emperador de Rusia Nicolás. Era una persona muy bonita, en adoración ante el cáliz y la hostia, símbolos de la comunión griega, y cumpliendo perfectamente, en su pose de comulgante y su actitud de Virgen–madre, su papel místico. Me recordaba, salvo los pocos años que pudiera tener, a esas simpáticas jovencitas de doce o trece años que

se veían, en las procesiones del Corpus Christi, con trajes de madonas, penitentes o monjas. Una imperceptible sonrisa de satisfacción se dibujaba en este rostro encantador, que parecía decir suavemente, en el momento de tomar las especies consagradas: ¡Sin embargo, fui yo quien te hizo, oh bendito buen Dios, y de mi sangre sola naciste! ¿Dónde había ido M. Ingres a pescar esa cabeza?



Jean-Auguste Dominique Ingres,
La Virgen adorando la sagrada forma, 1854

Aparentemente había querido expresar el pensamiento que debió agitar a la madre de Cristo cuando, después de la resurrección, encerrada en el Cenáculo con los apóstoles, recibió por primera vez la Eucaristía de manos del cabeza de la Iglesia, Pedro, según la institución que de él había hecho su divino hijo; y lo había logrado con éxito como el verdadero pagano que es. ¿Por qué, fiel a la historia, no le había dado al menos a la madre de Dios, ahora en los siete gozos, cincuenta? ¿Por qué esta deliciosa novicia, verdadera hermana de la *Odalisca* y de la *Venus Anadiómena*? ¿A quién se le ocurrió alguna vez una Notre-Dame así, madre de un Mesías de treinta y cuatro años? Nunca una imagen devocional había producido tal efecto. M. Ingres había pintado a la Madre de Dios como hizo con sus circasianos: para aquélla como para éstos, eligió la figura de mujer más bonita que pudo encontrar, pensando en honrar la maternidad divina, del mismo modo que rindió homenaje al Placer. El pobre hombre, con su ideal griego en mente, no podría haber imaginado nada mejor. La culpa fue del zar Nicolás, que había dado la orden. ¡Qué idea, en el siglo XIX, pedirle a un fanático de la forma, a un idólatra, un cuadro de la Virgen María haciendo su primera comunión a los cincuenta años! Yo también pensé entonces que la Virgen de M. Ingres era una preciosidad incomparable. ¡Parbleu! ese es el único elogio que he oído de ella. Pero yo digo hoy que semejante obra es la más absurda que uno pueda

imaginar; que esto no es pintura, ni cristiana ni griega; que se burló del Zar enviándole esta mascarada jesuítica; que si las vírgenes de Rafael, muy superiores a la de M. Ingres, supieron hacerse aceptar en un siglo a la vez epicúreo y fanático, hoy ya no podrían tolerarse; y que desde todo punto de vista, desde el punto de vista de la piedad cristiana, como desde el del arte, como desde el de la moral, estos misticismos lascivos son sencillamente dignos del fuego.

Un solo cuadro como *El naufragio de la Medusa*, de Géricault, realizado un cuarto de siglo después del *agonizante Marat*, de David, redime toda una galería de vírgenes, odaliscas, apoteosis y santos sinforianos; basta con señalar el camino del arte a través de las generaciones, y nos permite esperar.

DAVID (DE ANGERS) Y RUDE

Reúno estos dos nombres en el mismo artículo, por la analogía de los monumentos, el Panteón y el Arco del Triunfo, en los que David (d'Angers) y Rude han inscrito sus nombres, y el pensamiento que los inspiró a ambos. Las observaciones que debo hacer sobre estos dos artistas son

de la misma naturaleza que las que ya he hecho sobre el pintor David: consisten, no en negar o en cuestionar el talento, que fue grande en los tres, sino en mostrar la irracionalidad de las concepciones. Debe ser, en mi opinión, un gran motivo de aliento para nuestros jóvenes artistas, viendo que el genio se ha gastado durante sesenta años en producir obras falsas, pensar en el éxito que promete recompensar sus esfuerzos, el día en que trabajarán con una conciencia razonada del arte y la certeza de estar en sintonía con su época. Fue en virtud de un decreto de la Asamblea Constituyente, del 4 de abril de 1791, que la iglesia de *Sainte-Geneviève*, construida por Soufflot, sobre el modelo de Saint-Pierre en Roma, se convirtió en el PANTEÓN, y sirvió como tumba a *los grandes hombres*. Así que aquí está la pastora de Nanterre despojada de su patrocinio, y la segunda catedral de París transformada en un templo casi pagano. Estos cambios de destino de los monumentos no son raros en la historia de la arquitectura: la necesidad no tiene ley. Pero excepto en casos de necesidad, dice el catecismo, se debe usar agua bendita, y me pregunto si, desde el punto de vista del arte, tales transformaciones pueden ser aceptables. Si le hubiésemos dicho a un artista, en 1791: Queremos un templo de grandes hombres, que sirva de lugar de sepultura, *ex æquo*, para todos aquellos a quienes el reconocimiento público traerá allí desde ahora hasta el final de los siglos, ¿creemos que habría dado a este templo la forma de la iglesia de Sainte-Geneviève? Una iglesia cristiana, gótica o no gótica,

implica una cierta distribución que sólo le conviene a ella: tiene forma de cruz, lo que no tiene sentido en un templo de Gloria; y la cúpula, que se eleva en la parte central, símbolo de la aspiración religiosa y de la protección del Cielo sobre los fieles, es también todo lo que puede imaginarse más contrario al principio, de la igualdad que debe expresar este templo, igualdad en la grandeza y en la muerte. La cúpula de San Pedro, en Roma, manda *urbi et orbi*: quítenle este significado católico, este pensamiento de universalidad; convertanlo en un Prytaneum para los ciudadanos romanos que habrán merecido bien de su país, y San Pedro, la iglesia más grande y magnífica de la cristiandad, será absurdo. Todavía hay otra razón de incompatibilidad: cada iglesia, por el hecho de su consagración bajo la advocación de un santo, ha recibido un carácter preciso, definitivo, que excluye cualquier nueva adhesión: es lo opuesto a un panteón, o templo al honor de los grandes hombres. Se supone que hay que entrar en él durante siglos de siglos. Un panteón nunca se puede terminar: siempre debe haber lugar para nuevos altares; la perpetuidad es su carácter fundamental. El carácter de las iglesias cristianas, por el contrario, es de individualidad, en cuanto al santo adoptado como patrón, y de eternidad, en cuanto al pensamiento religioso. La transformación de la iglesia de Sainte-Geneviève en un panteón fue, por tanto, de una estética infantil y ridícula.

Tampoco me gusta este nombre de *Panteón*, renovado del politeísmo imperial, como diciendo: *A todos los dioses sujetos a la autoridad de Roma, y de los que César es la cabeza*. Pero como la palabra es griega y se interpreta por la universalidad de los grandes hombres del pasado, presente y futuro, sigamos adelante.

¿Qué es un gran hombre? ¿Hay grandes hombres? ¿Podemos admitirlos, en los principios de la Revolución Francesa y en una república fundada sobre los derechos del hombre? Junto a los derechos humanos, hemos reconocido el progreso como principio de la nueva sociedad. Ahora bien, uno de los efectos del progreso en una sociedad homogénea y democráticamente organizada es que la distancia entre hombre y hombre es cada vez más estrecha, a medida que las masas avanzan por el camino de la ciencia, del arte y del derecho. En el pensamiento de la Revolución y en la perspectiva de la república, la idea de grandes hombres es pues un disparate; su desaparición es una de las garantías de nuestra liberación. Los de la Asamblea Constituyente que decretaron el Panteón, y los de la Convención que llevaron allí a Lepelletier y Marat eran aristócratas francos: a menos que ellos no pensarán que un día todo el pueblo debía entrar en él; en cuyo caso hubiera sido más sencillo dejarnos bajo la bóveda estrellada del cielo.

No es menos criticable la inscripción colocada en el frontispicio del Panteón: ¡*A los grandes hombres la Patria agradecida!* ¡Qué! ¡Es la Patria ahora la que agradece a sus hombres, a sus hijos! Yo hubiera pensado que tenía que ser precisamente lo contrario: ¡*A la Patria sus grandes hombres agradecidos!* Creed pues en la libertad de un pueblo que, desde el primer día de su emancipación, comete tales disparates. Tengo horror al ostracismo: creo que la ley basta para asegurar la república contra la insurgencia de los pequeños y la usurpación de los grandes. La ley, nada más que la ley. Un pueblo que cree que sólo puede garantizar su libertad desterrando sucesivamente a sus ciudadanos más capaces y que mejor le han servido, demuestra por eso mismo que es indigno de la libertad. ¡Pero el reconocimiento de la Patria hacia los grandes hombres! ¡Un reconocimiento pasado a ley estatal, consagrado por un culto público! Lo admito, me gusta más el ostracismo. Suponiendo que después de una nueva revolución, la iglesia de Sainte-Geneviève vuelva a ser el Panteón, pido que al menos se borre esta inscripción ofensiva e insultante.

Después de esta crítica al monumento panteónico, poco tendré que decir del frontispicio esculpido por David (d'Angers). ¡Aunque hubiera sido M. Ingres, un artista indiferente a las ideas, quien lo hubiera hecho!, pero David (de Angers) era republicano y, como su tocayo, partidario de Robespierre. ¿Cómo, en ausencia de una comprensión superior del arte, no fue advertido por su conciencia de

demócrata? ¿Cómo no se dio cuenta de que la idea que le pedían traducir estaba en conflicto con sus principios y con el monumento? ¿Cómo no sintió que, siendo todo falso en el pensamiento que había dictado el decreto del 4 de abril de 1791, él mismo sólo podía producir a su vez una obra falsa? ¿Qué es esta PATRIA alegórica que reparte, *con gratitud*, coronas a los más valientes de sus hijos? ¡Oh qué! ¡Hemos derrocado el feudalismo, la superstición, el derecho divino, todo eso para caer inmediatamente en la idolatría griega y la semiografía egipcia! ¡Y a eso llamáis progreso! Esta docena de personajes acompañados de pequeños niños desnudos, ¡aquí está la élite de Francia! *In dii tui, Israel!*



VOLTAIRE: éste no está demasiado desprestigiado, hace ochenta y cinco años que los parisinos lo proclamaron, en medio del teatro, un gran hombre e inmortal, y reconozco que me gusta mucho. Pero también hay que decir que en muchos sentidos nos empieza a parecer gracioso, y que si no tuviéramos cuidado de medirlo con la medida del siglo XVIII, que es el pie del rey, nos parecería bastante tamaño mediocre. ROUSSEAU: Lo repudio; este cabeza rota no es

francés, y podríamos haberlo hecho muy bien sin sus lecciones. Es precisamente en él donde comienzan tanto nuestro romanticismo como nuestra absurda democracia. A cada país sus grandes hombres, por favor; a cada comuna sus pobres. Es una impertinencia, ciudadano David, cuando no se pueden encontrar doce figuras francesas conocidas para poner en nuestro sublime Panteón, para meter en él a un extranjero, cuya reputación ha sido hecha las tres cuartas partes por nuestra ligereza. ¿Por qué, una vez en el proceso de hacer excepciones a favor de los extranjeros que, con sus escritos, han ilustrado nuestra lengua, no pusiste junto a JJ Rousseau a M. el conde Joseph de Maistre?... FÉNELON: ¡Vamos! ¡Este quietista, este feudalista, este amigo de los jesuitas, a quien Saint-Simon y otros presentan como un intrigante de la corte! La imagen de Fénelon llamó a la de Bossuet: ¿por qué este descuido del obispo de Meaux, diez veces mayor que el arzobispo de Cambrai?

No hay necesidad de que yo continúe. El decreto que instituyó el Panteón fue una de las mil locuras de la Revolución; el frontispicio es una obra partidista, sin originalidad, sin verdad, sin grandeza, que habrá que despegar del templo lo mismo que la inscripción, el día en que Francia recupere, con libertad, su sentido común. En cuanto al Panteón mismo, volvió al culto católico cuando regresaron los Borbones, luego volvió a los grandes hombres después de la Revolución de Julio, luego volvió a

ser una iglesia cristiana después del golpe de Estado, y hoy en día no hace ningún servicio, ni sagrado ni profano, como no sirve de parroquia, no tengo nada que ver con ello: que lo hagamos, si queremos, de almacén de forraje.

Lo que acabo de decir sobre David (d'Angers) y el Panteón prueba una cosa, a saber, que cuando se trata de un monumento público, institucional o conmemorativo, el arte debe ante todo conservar el carácter de la época, ser nacional, actual, concreto, expresar las ideas de la época y hablar la lengua del país. ¿No vale más la inscripción de la columna de julio, en su sencillez oficial, que todas las inscripciones enfáticas, fabricadas en hermoso latín, en honor de Luis XIV? *En memoria de los ciudadanos que se armaron y lucharon por la defensa de las libertades públicas en los memorables días 27, 28 y 29 de julio de 1830.* Este estilo tumular alcanza, a mi juicio, la perfección del género. Ahí, nada de declamación, nada de insulto a la dinastía caída. La Revolución de Julio, con sus consecuencias, queda al juicio de la posteridad. Una sola cosa está atestiguada, y esta cosa es verdad, y por ser verdad nos conmueve: es que el 27 de julio de 1830 estaban en peligro las libertades públicas, y que los ciudadanos se armaron y lucharon por ellas. No sé qué influencia inspiró este escrito; quienesquiera que hayan sido los autores, tal vez lo lograron más allá de sus esperanzas. En cuanto al Genio que corona la columna, símbolo esencialmente impersonal de la libertad y la inmortalidad, podemos aceptarlo: pertenece

tanto a todos los partidos como a todas las religiones: se cierne sobre los vivos y los muertos, sobre los vencedores como sobre los vencidos. No me puedo imaginar qué se podría haber puesto en su lugar.

¿Se siguieron estos principios en la ejecución del Arco del triunfo de la Estrella? No, y eso es lo que hace de este monumento, al menos para los principales grupos de las clases populares, una especie de enigma.



Estoy dispuesto a hacer justicia a las cualidades que distinguen la composición de Rude: el tumulto es sorprendente, el impulso formidable. Pero, ¿cuál era el sentimiento del artista? ¿cuál era el que quería crear en el alma del espectador? Imposible de decir. Nunca he podido digerir esta Furia, cuyo feo rostro ha sido modelado sobre

una máscara de tragedia antigua, y que empuja a la nación, ¿diré a la victoria o a la derrota? ¡Qué procacidad! ¡Qué hambre de carnicería! ¿Es esta la Libertad, la Patria, un genio amigo? ¿Por qué una figura tan horrible? ¿Es esta guerra la que llama a los ciudadanos a las armas y a cantar la *Marsellesa*? Pero la guerra, en esos tiempos y en la mente del artista, es una cosa justa: Belona es lo mismo que Palas⁶; no es un monstruo salido del infierno para el exterminio de la raza humana; es la Justicia armada, que en una mano lleva la espada, y en la otra sostiene el olivo. Rude se rindió a la emoción de la energía escandalosa; por exagerar el heroísmo, cayó en la acusación, y lo que hizo equívoca a su obra fue que después de haberla concebido como una alegoría clásica, la ejecutó en estilo romántico: insistió en esta boca grande de Belona, pues la reprodujo en la estatua de Marshal Ney, que se puede ver en el Luxemburgo. Así es como a los artistas les gusta repetirse. Pero mira la desgracia: el grito de Ney es igual de equívoco, igual de desagradable de ver que el de la Tisífone del Arco del Triunfo. Uno se pregunta si es el Ney de Waterloo al frente de sus escuadrones de coraceros desesperados en las plazas

6 En la mitología romana, Belona era la diosa de la guerra (en latín, bellum), hija de Júpiter y Juno, hermana o esposa de Marte. Su equivalente griego sería Enio (horror) y se vuelve más popular que Marte (el equivalente de Ares) allí. Palas, en la mitología griega, era una compañera de juegos de Atenea. Era hija del dios Tritón. Un día, mientras Palas y Atenea estaban practicando lucha, Zeus apareció entre ellas con la égida y Palas, asustada, no pudo esquivar un golpe de Atenea. Atenea la mató, y en señal de duelo talló una estatua a su imagen, el Paladio, y adoptó su nombre. [N. d. t.]

inglesas, o el Ney de Louis-le-Saunier, queriendo conducir, al grito de ¡Vive le Roi! sus soldados inmóviles frente al fantasma de la isla de Elba. Y cuando uno piensa que la estatua del desafortunado Ney está erigida en el mismo lugar donde fue fusilado después de los Cien Días. Uno no puede dejar de preguntarse si los autores de este monumento pretendían vengar la memoria del guerrero o expiar su conducta.

El examen del Arco del Triunfo proporcionaría material para más de una observación crítica. Me gustaría saber, por ejemplo, qué significa este Napoleón con túnica, personaje mitad alegórico, mitad real, hacia el que empuja el demonio de la guerra del que hablábamos antes, la Revolución al son de la Marsellesa, *mientras* detrás él, al otro lado del monumento, esconde la desolación, la desesperación de las madres, el asesinato de niños y ancianos. Soy plenamente consciente del insulto a la gloria imperial en estas comparaciones; pero ¿de quién es la culpa, sino del pensamiento, de quién concibió el monumento y quién reguló su distribución? Todo monumento, expresión de una idea, debe tener su unidad. Tengo tanto más derecho a buscar esta unidad en los cuatro grandes bajorrelieves del Arco del Triunfo, cuanto que los cuatro son más o menos alegóricos. Ahora bien, ¿qué sucede con todas estas alegorías? Es porque, para no calumniar al Emperador, me veo obligado a decirme que el ministro dejó a los artistas, a quienes se encomendaron los bajorrelieves, elegir su tema

y ejecutarlo como quisiera; que no se consultaron, que aquí hay disparidad; en una palabra, que esta gran obra del arte francés moderno no tiene unidad.

LEOPOLD ROBERT

Cambiamos de género. Lo primero que me llamó la atención en el Leónidas de David, en el *Juramento de la cancha de la pelota*, en *El primer cónsul escalando los Alpes*, es el ideal; la irracionalidad de la obra sólo se me apareció después, en la reflexión. Esta impresión idealista es generalmente la primera que se siente en las pinturas de los grandes maestros; esta prioridad se debe al prestigio que ejerce el poder mismo del arte. Por el contrario, lo que me llamó la atención primero en el frontispicio del Panteón, y en el grupo de Rude, del Arco del Triunfo, fue la irracionalidad. Pero pase lo que pase; ya sea que la irracionalidad de una obra de arte se me revele a la mente desde el primer momento o después de una larga reflexión, el efecto será siempre el mismo: ya que en mí la razón no estará satisfecha, o, lo que es lo mismo, tan pronto como ha dejado de serlo, el gusto, que en un principio se dejaba anticipar, se incorpora y da la vuelta; el ideal cae, y me vuelvo completamente insensible a lo que en un principio había barrido mi imaginación y mi corazón. Por eso, se dirá,

no debo encontrar nada bello en las artes, ya que, revisando la evolución artística desde el comienzo de la civilización hasta nosotros, no se encuentra nada allí, ni siquiera la *Ilíada*, que sea enteramente racional. Pero esto es lo que respondí, que el arte, aunque incompleto en su verdad y en su idea, aunque sólo imperfectamente consciente de su alta misión, sigue siendo, sin embargo, racional y veraz en cuanto responde al pensamiento general; en cuanto, por su franqueza y su espontaneidad, expresa fielmente el sentir de las gentes. Así es como, en presencia de las obras de la Edad Media, las de los griegos, las de los antiguos egipcios, las del propio Renacimiento, identificándome en el pensamiento con las costumbres de cada época, me dejo llevar sin escrúpulos a mi admiración ante estos monumentos de sociedades que ya no existen, y de las cuales me es imposible sospechar la buena o mala fe; así, digo, es como puedo admirar un *Descendimiento de la cruz* de Rubens como igual a *La ronda de noche* de Rembrandt. Rubens, a pesar de todas las mitologías y alegorías que dejó escapar de su pincel, tan pronto como vuelve a ser católico y pintor de iglesias, es tan real en la devota Bélgica como el propio Rembrandt lo es en la protestante y republicana Ámsterdam. Pero hoy, ¿dónde está el verdadero artista entre nosotros? ¿Hay una sombra de verdad, desde el punto de vista de nuestras costumbres, nuestras creencias, nuestra tradición revolucionaria, nuestras aspiraciones estéticas, en todo este arte clásico, romántico, fantasioso, pagano, renacentista o medieval? ¿No es esto, por el

contrario, el colmo de la irracionalidad? Admito que en la pintura de David hay al menos esta verdad: que los griegos y latinos que leemos en la universidad contribuyeron a nuestra revolución. Admito, por la misma razón, que en las pinturas de E. Delacroix, Ary Scheffer y otros, hay esa pequeña porción de verdad de que durante un tiempo nuestra literatura estuvo saturada de imitaciones shakespearianas, reminiscencias orientales y medievales. Pero ¿quién no ve que esta especie de verdad es una mentira más? ¿que esta racionalidad es una reducción al absurdo, ya que nos acusa a nosotros mismos en lo más íntimo de nosotros, nuestras instituciones, nuestra literatura y nuestra lengua? Pido, pues, insistentemente, que el arte vuelva a ser entre nosotros, como lo fue antes, un verdadero arte; si no, ni siquiera es digno de figurar, como arqueológico o transitorio, en nuestros museos; no pertenece a la historia.

No he visto, que yo recuerde, el cuadro de Léopold Robert, *Los segadores*; pero muchas veces lo he admirado en los grabados que se han publicado, supliendo mi imaginación, por sus propias invenciones, lo que se me escapó del original. Bueno, me diréis, aquí está la verdad, la realidad, con una dosis suficiente de ideal. Es humano, popular; es la naturaleza, y es a la vez bella y moral: todo lo que se pueda desear en materia de arte... No vayamos tan rápido, querido lector. Una imagen irreprochable, como un soneto impecable, es una cosa rara y difícil. La de Leopold Robert

me dio mucho gusto durante mucho tiempo, y no quiero quitarle nada a los elogios que merecía. A fuerza de pensar en ello, –uno apega su pensamiento sólo a las cosas que ama y admira–, terminé encontrando en la obra del pintor de Neufchâtel más de un motivo de censura.



Leopold Robert, La llegada de los segadores a las marismas pontinas, 1831

Primero hagamos una regla. Un retrato, para hablar con amplio razonamiento, debe tener, si es posible, la exactitud de una fotografía; debe, más que la fotografía, expresar la vida, el pensamiento íntimo, habitual del sujeto. Mientras la luz, no pensante, instantánea en su acción, sólo puede dar una imagen abruptamente detenida del modelo, el artista, más hábil que la luz, porque reflexiona y siente, hará de su figura un sentimiento prolongado; expresará sus hábitos, su

vida. La imagen fotografiada es una cristalización hecha entre dos latidos del pulso; el retrato realizado por el artista, en una serie de sesiones y durante una larga observación, te da semanas, meses, años de una misma existencia. También el hombre es mucho más conocido por la pintura que por la fotografía. Pero cualquiera que sea la libertad que se le deje al pintor, tiene prohibido halagar o calumniar a su modelo. El retrato puede ser más o menos expresivo, por lo tanto, más o menos ideal: nunca debe dejar de ser verdadero; tal mentira es una traición al arte.

Lo que acabo de decir del retrato lo digo, y con mayor razón, de cualquier cuadro que represente una escena actual: quiero decir que debe ser eminentemente verdadero, nunca halagatorio; que reproduzca las naciones y las clases de la sociedad según sus tipos, sus costumbres, sus pasiones y sus ideas; poco importa, además, que las diferentes figuras que forman el grupo sean o no retratos. Hemos dicho (cap. III) que el pintor tiene derecho a variar sus figuras hasta el infinito, de bellas a feas, como hace la naturaleza misma; todo lo que se le pide es que "permanezcan en su verdad natural y expresen algo". La fuerza y la vivacidad de la expresión, el sentimiento que de ella resulta: tal es el ideal aquí. Pero eso es exactamente lo que puedo objetar con respecto a los *Segadores*.

Ciertamente, estos campesinos que traen su cosecha y que de vez en cuando se detienen a bailar, son muchachos

muy guapos; el que conduce el carro y detiene a los búfalos está admirablemente plantado y con rostro orgulloso: un emperador no podría verse mejor en su carro triunfal. ¿Pero no están un poco halagadas estas buenas personas? ¿Estoy seguro de que tengo ante mí verdaderos campesinos italianos, en cuerpo y alma, y no modelos de estudio, vestidos de segadores, con un sentido del ideal del artista?

Porque esto es lo que me preocupa. Como no he viajado por Italia, no puedo afirmar que los campesinos ultramontanos no estén mejor contruidos o sean más elegantes y valientes que los de este lado de los Alpes; por lo tanto, me veo obligado a ceñirme al testimonio del artista. Pero entonces me asalta una duda, una duda dolorosa, que cuanto más quiero ahuyentarla, más persiste y me muerde. Me pregunto cómo tipos tan vigorosos, tan románticos, tan valientes, son incapaces de combinar, en ocasiones, el trabajo rústico con el oficio de soldado, y de practicar el rifle además de bailar al son de la gaita. ¿Cómo, para liberarse de la dominación extranjera, necesitan protección extranjera? Es el campo de Lombardía, no lo escondo, el que me sugiere estas reflexiones, más serias de lo que muchos artistas quizás crean a primera vista. Está claro, en efecto, que si la masa de los pueblos italianos, con la excepción de los piemonteses y quizás de los lombardos, son tan antipáticos a la profesión de las armas, que durante siglos han pertenecido constantemente a amos extranjeros, eso se debe a una disposición de la naturaleza o de la

institución que debía traicionarse en alguna parte de la fisonomía, y que pertenece al pintor, ya que es esencialmente su deber expresar, so pena de adulación y falsedad, es decir de la nulidad. Me encanta el campo y el trabajo rústico; me conmueve el espectáculo de la naturaleza y las costumbres agrícolas, y no soy hostil a ninguna nacionalidad. Pero no quiero que se me impongan, y me gusta conocer a los que me presentan. Leopold Robert no pensó en nada de esto. Nos dio una estampa bonita bucólica, siempre de fantasía, pero nada que nos instruya, a los que tanto necesitamos de la instrucción; nada que nos revele plenamente el temperamento de nuestros amigos los italianos. ¿Creéis que si los hubiéramos conocido mejor antes de 1859, nos habríamos esforzado mucho para librarlos de los austriacos? ¿Valieron la pena? ¿No corrían el riesgo de encontrarse mucho peor? El italiano es guapo, más guapo que el francés, alto, fuerte, inteligente, artístico; el extranjero le es odioso, la centralización insoportable. Entonces, ¿cómo es que los italianos no sepan cómo mantener el orden y la libertad en casa, ni cómo formar su propia federación, ni asegurarse un rango honorable en Europa, que siempre necesitan a veces un emperador germánico que los libere del papa o del rey de Francia, a veces un rey o un emperador de los franceses, aliado del papa, que los libere de los alemanes? Tal fenómeno requiere una explicación. El filósofo, historiador, psicólogo o moralista podrá, con mayor o menor éxito, penetrar en este misterio del alma italiana. Digo que este estudio

también es responsabilidad del pintor. Me gustaría observar de cerca a estos campesinos de Italia, que voluntariamente se convierten en bandoleros, insurgentes o contrabandistas –con ellos todo es uno–, pero que no soportan el servicio militar, y a quienes Léopold Robert hizo tan guapos que uno los tomaría a ellos por los dioses del campo disfrazados.

Después de lo que acabo de decir, es inútil que insista en ciertos detalles que acentúan aún más la irracionalidad del cuadro. ¿Quién es esta mujer alta, tiesa y forzada, que lleva un mocoso enfundado, y que se sienta entronizada, sin la menor sonrisa, en lo alto del carro, como una Virgen de los Ermitaños en su altar? No se puede dar un paso en Italia sin ser perseguido por la imagen de la Virgen, a menos que la tomemos por una Isis o una Ceres, que viene a ser lo mismo. Mientras los hombres bailan al son de las gaitas, la mujer en cuestión parece llorar desconsoladamente sobre las escasas gavillas tiradas aquí y allá sobre el carro, con el único fin de advertir a los transeúntes que la vendimia ha terminado. Leopold Robert, sin embargo, no podía dejar de observar en Francia, o incluso en Suiza, las montañas de gavillas que nuestros campesinos devuelven a casa en tiempo de cosecha, y la última de las cuales llega coronada de verdor y flores, entre los gritos de alegría de los niños y las mujeres, izados a duras penas hasta lo más alto: una imagen mucho más viva de la riqueza rural, que llena el corazón del campesino de una alegría concentrada. Léopold Robert retrocedió ante esta prodigalidad, ante la cual

aparentemente no habría sabido ordenar sus personajes, y gastó su talento en una falsa concepción y una inútil fantasía⁷.

HORACIO VERNET

Un hecho que atestigua la veracidad de nuestros principios es la inmensa popularidad del Sr. Horace Vernet. De todos los pintores del siglo, es el que mejor ha comprendido a las gentes, y el que puede jactarse de haberlo hecho la mayor parte de su tiempo, y que, además, no le costó un gran esfuerzo de genialidad. Aprovechando, con tanta más felicidad cuanto que lo encontró en sí mismo, un rasgo de nuestro carácter nacional, arrogancia o elegancia marcial, M. Horace Vernet hizo de la pintura militar una especie de especialidad, y de todo el ejército francés, de su historia, de sus glorias, una herencia. A este respecto, al menos, se puede decir de él que es el pintor nacional, como se decía de Bérangér que era el poeta nacional o de M. Thiers el historiador nacional. ¿Es éste,

7 Existe un cuadro de “Los segadores” por Millet, superior, se me asegura, al de L. Robert, y del todo conforme a la verdad campesina. No he visto esa obra, por lo que nada puedo, por consiguiente, decir de ella. Se le cita como correspondiente a la escuela impropriamente llamada “realista” de la que luego hablaré.

pues, el regenerador que reclama nuestra angustia, el artista genial, el filósofo, que debe levantarnos de nuestra decadencia uniendo verdad, moral y arte en un pacto indisoluble? ¿El hombre predestinado, finalmente, a sustituir a las escuelas simbólicas, idólatras, espiritualistas y fantasiosas del pasado, escuelas ya agotadas y juzgadas, constituyendo la escuela imperecedera, siempre joven y siempre fecunda, racional y concreta a la vez que ideal, de la educación de la humanidad? ¡Qué locura! Horace Vernet, el más superficial de los pintores, lo que explica su increíble productividad, que se hizo especialista por indiferencia ante cualquier idea; Horace Vernet, el ilustrador titular de nuestro bravo ejército, el retratista predilecto de los campos, que hizo de su arte una adicción a la escuela militar, ¿Horace Vernet, el jefe de renovación estética, el promotor, del arte nuevo, humano, ¡sin héroes como sin ídolos! *¡Risum teneatis!* ¿Por qué no el Sr. Émile Marco Saint-Hilaire en su lugar?

M. Horace Vernet dice de sí mismo:

“Hice mi papel: tengo que pensar en cerrar la tienda. Sé lo que le falta a mis obras, tanto en idea como en ejecución. ¿Qué queréis? Tienéis que aceptarme como soy. Solo tengo una fuente, pero ha funcionado bien, y el que después de mí se atreva a abrirla no verá salir nada nuevo de ella. Trabajé inmensamente. He ganado millones que se han ido no sé a dónde. Viví muy bien. *He*

viajado por el mundo durante mucho tiempo, como dice la canción. Vi muchas cosas, demasiadas cosas para mi cabeza, que no es fuerte...

“No sólo me he dedicado a la glorificación de los ejércitos franceses, también les he prestado algunos servicios en persona. Preguntadle a Ingres y a los otros pintores si pagaron con sus cuerpos en mi camino. Tal o cual desgracia podría no haber ocurrido durante la guerra de África si el coronel, el general o el mariscal hubieran escuchado mi consejo. También los oficiales de tierra y mar me hacen justicia. ¿Cómo se llama el almirante que, para facilitar la ejecución de mi cuadro, *La Toma de Lisboa*, en 1840 mandó hacer un alboroto a bordo de su navío? ¡Ay! Almirante Lalande, un hombre encantador. Dos pobres artilleros perdieron la vida en este ejercicio Y el comandante que disparó las ráfagas en mi honor... ¡Charles! ¿su nombre? M. Montagnac, ¡un hombre valiente!

“No tengo prejuicios ni sistema. Reproduzco lo que veo con la mayor exactitud posible, sin violencia ni paradoja, y me ajusto a los acontecimientos. Eso es todo. (*Artistas franceses*, por TH. SYLVESTRE.)

El biógrafo de quien tomo prestadas estas citas añade: "Todo el mundo en Europa, Asia y África ha visto a este improvisador, incapaz de meditación y recogimiento, triturar cada país sobre la marcha, apenas olfateando las

costumbres, y reapareciendo tras unos meses de ausencia, como un actor, en trajes diversos. La gravedad y la reflexión le cuadran como el silencio y la solemnidad convienen a la urraca y a la ardilla. Nada agita su mente; los cambios mágicos de soles y costas, la asombrosa variedad de temperamentos, caracteres y leyes; la penetrante serie de formas, colores, melodías, perfumes exóticos, bellezas que se acumulan en tesoros de poesía y saber en una inteligencia atenta y delicada, pasan ante sus ojos como reflejos de fuego sobre el acristalamiento. Es como si hubiera visto sólo a través de la ventanilla de un vagón el mundo danzando a su alrededor y desapareciendo en una luz empolvada... El espíritu de continuidad le es imposible; todo razonamiento lo vuelve impaciente; se le debe permitir vagar por el campo en completa libertad.

“El señor Horace Vernet ha tratado todos los géneros conocidos desde la dimensión más pequeña a la más grande, revoloteando de un tema a otro, chapoteando en el arroyo o escalando el Parnaso. ¡Qué gusto en la serie de sus composiciones! *Judith y Holofernes, Lancer desplumando un pollo; Abraham y Agar, dragón forrajero; la Madeleine en el desierto, la Reconciliación de los borrachos; Cristo con la caña, Baile campestre de tourlourous; las Despedidas de Fontainebleau, la Fornarina; Inválida con una pata de palo, la bella Edith con cuello de cisne; Retrato del Papa Gregorio XVI, Húsar personificando a la hija de la posada de la Gracia de*

Dios; Entronización de León X, Soldados jugando a las cartas; Raphael y Michelangelo en el Vaticano, La cita de Juand e Juanes a quien por el camino sorprenden los avisos del doctor Albert; Luis XIV y La Vallière, y multitud de otras cosas del mismo género, entremezcladas con asedios, batallas, revistas, vivacs, garitas y cocinas”.

Tal enumeración es suficiente para saber qué esperar. El valor de un artista. El prodigioso éxito de Horace Vernet marca toda una época, toda una nación. ¿Cuántos crees que son los clásicos y los románticos en la masa del pueblo francés? Uno en cien mil tal vez. Horace Vernet representa a todos; es comprendido, aplaudido por todos. ¿Somos pues un pueblo de artistas, como nos gusta decir, o un pueblo de muecas y pulimentos? En nosotros todo degenera, todo se derrumba, podemos decir al unísono: ¡Qué música, qué aires, qué cantos son los que, renovados cada año, hacen las delicias de la multitud! Ya no tenemos baile nacional; el minué y otros bailes, llamados bailes *de carácter*, quedan en el olvido. La polca y la mazurca, así como la contradanza y el vals, son para nosotros sólo un pretexto para el cotilleo. Mira un baile público: los bailarines y bailarinas solo se darán por satisfechos si la policía les permite entrelazar las posturas y las *figuras* con los gestos más cínicos. Durante ciento cincuenta años, de Corneille a Beaumarchais, la tragedia y la comedia, renovadas de los griegos, es cierto, florecieron en nuestro país, considerado entonces como la patria de las buenas letras y del buen

gusto. Luego, habiendo fracasado el romanticismo en su reforma, caímos en la dramaturgia obscena de cuadros animados; en la literatura pornocrática de los Mogador y los Rigolboche, etc.; en las exposiciones de historia y la evolución militar en cincuenta cuadros. Las *Victorias y Conquistas, la toma de Constantino, Malakof, Puebla, etc.*, esto es lo que, con las escenas y máximas de la vida de Lorette, acabó poniéndose en boga. Me pregunto cómo nunca se le ocurrió la idea al gobierno, protector del arte y la moral, a cuya censura se permite tantas cosas, de prohibir tales espectáculos. ¡Nos parecemos, rasgo por rasgo, a los romanos de la decadencia que, disgustados con Plauto, Terencio y Séneca, ya no tenían gusto por nada más que por la carnicería circense! Acabamos de dar la medida de nuestro talento arquitectónico con estos edificios de cinco plantas que componen el nuevo París, donde la población se amontona en habitaciones: construcciones uniformes e incómodas, cuyo prototipo son los cuarteles, y el hotel amueblado. Hemos importado nuestras plazas y jardines públicos del otro lado del Canal; pero hemos tenido cuidado de dejar a los ingleses su antiguo sistema de viviendas separadas, donde cada familia, en la ciudad como en el campo, ocupa, tanto como sea posible, una casa propia. Durante mucho tiempo no seremos lo suficientemente ricos ni lo suficientemente libres, ni tendremos suficiente respeto por nosotros mismos como para tal moral. ¿Quién se sorprendería, en este lío, de ver que la pintura y la escultura

caen constantemente en el chauvinismo, la carga y la obscenidad?

Seamos justos con todos: Horace Vernet no es más reprochable en todo esto que los dos ilustres líderes de la escuela clásica y la escuela romántica, los señores Delacroix e Ingres. ¿No son, por la serie de sus obras y la elección de los temas, tan irracionales como él? ¿No son los tres de la misma academia? La única diferencia entre ellos es que M. Delacroix y M. Ingres se toman en serio a sí mismos, mientras que Horace Vernet admite francamente que no cree en su propia pintura.

"Represento lo más exactamente posible lo que veo", dijo, sin violencia ni paradoja. "Mi fuente funcionó bien, gané millones; ¡Viví bien, cumplí mi papelito!". Cualquiera vicio o ofensa, dice un proverbio, proviene del disparate: toda desmoralización de una sociedad es causada por la imbecilidad de quienes la dirigen y la educan. Alabad cuanto queráis la pureza y corrección del dibujo de M. Ingres, la belleza ideal de sus figuras; elogiad, en M. Delacroix, el movimiento, la vida, el prestigio del color, la energía de la expresión; insistid, en cambio, en *el dibujo etéreo, el tacto seco y cortante, el colorido disonante*, la ausencia de idea, de poesía, de emoción, de carácter, que distinguen a M. Horace Vernet: No será usted uno, menos obligado a reconocer que entre ellos todo lo ilógico, lo contradictorio, lo incongruente, lo absurdo en fin, es lo mismo; en

consecuencia, que el arte, tal como lo entienden y practican, es infundado, y que si a éste se le puede acusar de haber contribuido más que sus dos rivales a corromper el gusto de su país, resulta de ello que, en lo principal, parte de su obra, supo mejor que ellos hacerse entender, lo que establece a su favor una compensación.

Vi en el Palacio de Versalles la famosa *Smala*, obra maestra de Horace Vernet, que mide sesenta y seis pies de largo y dieciséis de alto. El efecto que me produjo esta galería de cuadros me dio la medida del hombre, y me disgustó para siempre con su "pintura".



Horace Vernet, Toma de la Smala, 1843

No sé si el lector recuerda el epigrama de Racine sobre la Judith de Boyer:

Sentado cerca de un rico cajero.

Estaba Boyer en cierta representación de su Judith

Muy contento estaba, pues el buen financiero lloraba y lloraba sin medida contemplando la escena.

"Os lo agradezco", le dijo el viejo poeta;

La bella os conmueve, y no estaría de humor para agarraros por una tontería.

Entonces el ricacho, entre lágrimas, le dijo:

“¡Estoy llorando, ay! Por el pobre Holofernes, Tan perversamente ejecutado por Judith”.

¡Tonterías e impotencia! No tengo otros términos para caracterizar tales obras. Boyer, poeta trágico, lo hace tan bien que su heroína, Judith, la santa y valiente amazona de los hebreos, parece atroz, y el espectador la maldice, mientras siente pena por el líder de los bárbaros, que ha bajado del norte a destruir al pueblo de Dios.

M. Horace Vernet, a su vez, encargado de celebrar una de las hazañas del ejército francés, concibe su tema de tal manera que, ante su inmenso cuadro, ante la vista de estas mujeres desconsoladas, de estos viejos, de estos niños, de estos guerreros masacrados en sus tiendas mientras defendían su libertad y su patria, uno se siente embargado por el horror y la ira contra esta banda de extranjeros que, desde hace más de treinta años que han puesto el pie en África, han llegado bajo el fuste de la civilización, sólo para arrasarse, saquear, quemar, apagar con humo, masacrar, asaltar, recoger botines, hacer retroceder a las poblaciones y extender el desierto, como las hordas de Tamerlán, de Genghis-Khan, Atila, Jerjes, Nabucodonosor y otros flagelos de Dios. Y que el progreso de la justicia, ha devuelto para siempre a la nada. Ciertamente, la causa que determinó la

toma de Argel por los franceses fue justa, y me gusta creer que, en una medida que no sé, el resultado fue la conquista de su territorio y la sumisión de las tribus que lo habitaban. Pero, frente al cuadro de M. Horace Vernet, me pregunto si realmente tuvimos una razón o un pretexto para confundir a los árabes con los turcos. Qué nos hicieron los indígenas; qué pretendemos hacer con ellos y su país; por qué, después de haber exterminado a tantas tribus diferentes, fuimos a atacar las kábilas; qué progreso han hecho nuestras costumbres, nuestra religión, nuestras ideas, nuestra industria, nuestras artes en esta tierra, que no podemos o no sabemos colonizar, y que nos devora. Los treinta y tres años de ocupación argelina son una vergüenza para Francia, una vergüenza de la que el cuadro de M. Horace Vernet no puede tener otro fin que eternizar la memoria. ¡Treinta y tres años de devastación e ineptitud! ¿No es éste un buen tema de ilustración, una buena oportunidad para excitar nuestro chovinismo?... ¡Oh! Me atreví a criticar *El juramento de la cancha de la pelota* de David, *Le Boissy d'Anglas* de Eugène Delacroix; me burlé del frontispicio del Panteón y de la Marsellesa del Arco del Triunfo; pero, recordando la *Smala* de M. Horace Vernet, casi lamento mis palabras. Quitadme este cuadro: Para el vulgo que lo admira, es un ejemplo detestable; para las personas honestas que saben a qué sentimientos responde, es objeto de remordimiento. El autor ha cobrado, supongo: pido que saquen este lienzo, lo rastrillen, lo desengrasen y lo vendan como estopa al trapero.

El artista no puede en ningún caso permanecer indiferente ante la escena que representa, ni por tanto dejar en duda al espectador. Como no se puede admitir que el arte pueda servir nunca para celebrar las hazañas de Cartouche ni las lúbricas de Mesalina; el artista debe ante todo, y por el honor de su pincel, y por su consideración personal, evitar en sus composiciones la sombra de una ambigüedad. Una obra debe ser tal, en su conjunto y en sus detalles, que la justificación o condena de la escena surja inmediatamente. ¿Es el evento en sí mismo dudoso, como he observado con respecto al *Juramento de la Cancha de la pelota* y la *Insurrección del 1.º de Prairial*? Absteneos entonces de tocarlo, a menos que os propongáis acrecentar el horror y la piedad envolviéndolos en la duda.

M. Horace Vernet es incapaz de comprender estas cosas. Y siempre que sus soldados sean *inteligentes*, que su carrera sea soberbia, que el beduino sea derrotado, consternado, está contento. El uniforme, esa es su parte. ¿Qué le importa el resto? ¿Le corresponde a él apreciar las causas y el fin de la guerra, la moralidad de la conquista para poner al descubierto la conciencia de nuestros guerreros, y de ese modo tal vez defender la causa del enemigo? No no; que él lo ha dicho: “No tengo ni idea ni sistema; *Traduzco con la mayor exactitud posible lo que veo*, sin violencia ni paradoja, y *me ajusto a los acontecimientos*; ¡He ganado millones con esto y he vivido bien!...”

Indiferente a las ideas, indiferente a la política, indiferente a todo tipo de ideal, M. Horace Vernet, a pesar de su especialidad, no puede ser considerado como el pintor épico del ejército: eso sería insultar a este último. “Durante cuarenta años ha empequeñecido el semblante del soldado, rebajando su carácter, lo ha convertido en un repugnante bromista. De los guerreros de Masséna, Ney y Jourdan, ha hecho chocarreros de taberna, el trimeur de las compañías disciplinarias, el bufón de cámara, el trovador de la salida de las diez, el húsar de forraje, el pinche de vivac... David y Gros fueron los pintores del foro y de los campos de batalla: M. Horace Vernet es el Rafael de las cantinas y fogones.

Capítulo XI

OPINIÓN DE M. CHENAVARD SOBRE LA DEGENERACIÓN DEL ARTE Y EL INMINENTE FIN DE LA HUMANIDAD

Dificultades que encuentra el arte en el siglo XIX. La llamada escuela REALISTA nace de la irracionalidad general.

Estamos ahí. Nuestra nación, a la que la Revolución del 89 parece haber encargado condensar las tradiciones de todas las épocas, para luego retomar y profundizar en el pensamiento holandés, ha fracasado hasta ahora en esta misión. Talentos no faltaron; la inteligencia por sí sola ha resultado insuficiente. No podíamos imaginar nada mejor, en nuestra presuntuosa ignorancia, que jugar con un pasado ya finito, que admirábamos tanto más cuanto menos lo entendíamos. Trabajamos mucho, producimos mucho, discutimos mucho ¿y para lograr qué?, ¡Dios mío! la nada. Los antiguos, al obedecer al espíritu que los animaba, eran

fieles a su arte; por lo que han merecido el elogio de la posteridad, que ha declarado inmortales sus obras. Nosotros, sólo supimos imitar, copiar a los antiguos, sin pensar en producir nuestro propio ideal, sin sospechar que, con esa imitación, estábamos nosotros mismos en un error. Ajenos al pensamiento que nos conduce, hemos hecho del arte de nuestros antepasados una profesión para nosotros, y nos hemos jactado de ser el pueblo artístico por excelencia: París se ha convertido en el gran mercado de los artículos de arte, como lo había sido durante mucho tiempo de los artículos de moda. ¡Qué feria!, dioses y diosas, cristos y vírgenes, capuchinos, soldados y prostitutas; reyes, nobles, burgueses, campesinos, proletarios; lumbreras y mediocridades; mitología, alegoría, simbolismo, idolatría, espiritualidad, realismo, eclecticismo: pintura de historia y pintura de género; batallas, paisajes, marinas, academias, caricaturas; mesas de cuarteles y mesas de tabernas; retablos y b..., todo según los griegos, italianos, alemanes, españoles, holandeses, por encargo ¡y *ad libitum*!⁸ Nuestros artistas no se acobardan ante ningún requisito; su fantasía está a la altura de toda inspiración; son de todos los tiempos, de todos los países, de todas las religiones; el alma de la humanidad respira en su persona. ¿Quiere antiguo, bizantino, gótico, renacentista? Para servirle. ¡Pobre de mí! no pedimos mucho. Con alojamientos baratos y retratos a 3 francos la docena, es suficiente para satisfacer a los parisinos por el momento. El pueblo, por lo menos, sigue su

8 A voluntad, a placer. [N. d. t.]

instinto, que no siempre lo engaña, mientras que, con su erudición, llega a saber que, teniendo cada generación su modo de ver, y en consecuencia de sentir, el ideal del uno no es aquel del otro, y que el verdadero artista es el que mejor responde a *la estética* de sus contemporáneos. Realizadores de imitaciones, falsificaciones, pastiches, cachivaches, sólo hay una cosa que parece no importarles, que es ser ellos mismos y revelar su idea. Ahora bien, como el artista, haga lo que haga, en última instancia sólo puede producirse a sí mismo, con el medio al que se hace eco, se ve el arte caminando de la mano de la literatura y la política, así como de la decadencia del gusto para seguir al de las ideas y las costumbres; no es más que mentira, hipocresía, cinismo más o menos iluminado, barnizado, ilustrado, en términos de taller, *pose* y *chiste*, sirviendo de tapadera a la prostitución.

¿No es la tristeza de esta situación la que sugirió al señor Chenavard su teoría del debilitamiento progresivo del arte, de la que deduce la del fin próximo de la humanidad?

"Hemos visto", dice este sabio artista, "reaparecer en menos de medio siglo, en las obras de imitadores –empezando por David, que se remonta a las fuentes del mundo antiguo–, hasta Courbet, que tiende a revivir el Naturalismo flamenco, todas las fisonomías puestas de moda una tras otra durante dos mil años. El arte moderno no es más que un juego de memoria. Entra en una casa de

París habitada por veinte artistas: encontrarás allí alumnos de Fiésole, Rafael, Rubens, Veronese, Velázquez o Holbein. ¿De dónde salen? Pintar sólo para ganar dinero no es un objetivo declarado; pintar por pintar, según el principio del *arte por el arte*, es insignificante, como que uno podría darse el gusto de bailar..."

Agrega: "A cada civilización, un arte perecedero. La arquitectura terminó su tiempo con las religiones primitivas; no más escultura después de Grecia; más pintura después de la Holanda del siglo XVII. Cualquier intento de arte que se haga hoy, excepto en la música, es un arcaísmo impotente. -¿Y qué es la música en sí?- "Un arte materialista, disolvente, que parece hecho expresamente para consolar a la vieja especie humana de sus largos sufrimientos, y para adormecerla en la tumba". (*Los artistas franceses*, por TH. SYLVESTRE.)

Es indiscutible que el debilitamiento de la más delicada de las facultades de nuestra alma, la facultad estética, si se probara, sería una señal segura de que nuestra especie comienza a envejecer, que se inclina hacia la tumba, y no poco más que a girar su mortaja. Lo mismo ocurre con la vida moral que con la vida fisiológica, por lo demás íntimamente ligadas entre sí: la cesación comienza en las extremidades, llega gradualmente al centro y termina en el corazón. Pero durante mucho tiempo, especialmente en el anciano, la sensibilidad se ha adormecido, la agudeza de los

sentidos ha desaparecido; de modo que la muerte del corazón es el último acto de una larga y progresiva extinción. Así sucede con la vida moral: la imaginación, la memoria, la ternura del corazón, se van una tras otra; la conciencia o el sentido moral perecen los últimos; pero cuando llega el fin, la sensibilidad estética, que abarca, por así decirlo, todas las demás facultades, se ha agotado hace mucho tiempo, y el hombre ha vuelto a caer en la tosquedad animal. He visto muchas veces al señor Chenavard reírse de esta espantosa idea; pero nunca la he visto refutada por nadie. Sin embargo, el hecho de nuestra decadencia artística permanece; nadie lo niega, y ya no hace falta ser un misántropo para añadir que con este agotamiento de la facultad estética, parece que hoy se está produciendo la mortificación de la conciencia. El sentimiento que domina, de hecho, entre las masas, no es realmente una necesidad *de arte*, es una necesidad de lujo, que no es exactamente lo mismo; una necesidad que hace del arte de beber, comer, gozar positivamente, lo primero; la del retrete, la segunda: después de la cual no queda nada bajo esta epidermis bermellón y oropel, sino podredumbre y miseria. Escucho mucho *tarareo* y *rasgueo*: ¿eso prueba que realmente tenemos gusto por la música? ¿No es hoy la música simplemente un acompañamiento de la voluptuosidad? Nuestras conciencias están gangrenadas; nuestra moral es espantosa: ¿cómo podría haber verdaderos artistas? –Y esto es también lo que afirman una serie de escritores que, al margen de la cuestión del arte, sostienen que el momento

de la eflorescencia moral de la humanidad es el mismo que el de la eflorescencia estética—; de modo que la civilización estaría decididamente en camino de retroceso, y que nosotros, que no creemos en nada bello ni bueno, sólo tenemos que elegir entre dos caminos: recogernos en la muerte si somos pobres, o complacernos en el placer si somos ricos, según el precepto de Sardanápalo: *Comer, beber, disfrutar*.

Es lícito apelar esta sentencia. Si el lector ha seguido con alguna atención el desarrollo de nuestro pensamiento, debe decirse que la actual depresión del arte no tiene como causa, como supone M. Chenavard, el debilitamiento, determinado por la edad, de la facultad estética en la sociedad; a este respecto, M. Chenavard diagnosticó mal y malinterpretó. Esta depresión del arte está provocada por la falta de racionalidad que se ha manifestado, desde la época del Renacimiento, en el campo del arte, y que ha sido especialmente frecuente, como acabamos de señalar nosotros mismos (cap. X), desde la Revolución. En una palabra, no es una depravación del gusto, una enfermedad o una decrepitud de la facultad estética lo que nos ocupa: es un error de juicio.

¿Y de dónde proviene este error en sí? Sencillamente porque hacia fines de la Edad Media, cuando el espíritu filosófico vino a reemplazar al fervor religioso, y el sentimiento de la dignidad humana acabó con la autoridad

sobrenatural, se produjo en el mundo una revolución similar a la que había acabado con el politeísmo griego y reemplazó la idolatría con la espiritualidad cristiana. En fin, desde hace tres siglos, y sin que nos demos cuenta, cambiamos de horizonte; nuestro ideal no es el de la Edad Media, como tampoco el de los griegos; de donde se sigue que las condiciones del arte tampoco son las mismas. Ahora bien, ¿qué hemos hecho desde el Renacimiento? Hemos conservado, por convención o concordato, en nuestros gobiernos y en nuestras costumbres, el idealismo cristiano; lo hemos asociado con el idealismo griego; luego lo cubrimos todo con no sé qué fantasía romántica, mágica, oriental y feudal; ¡tanto es así que hoy, en nuestro mundo moderno, la idea y el ideal, el espíritu y la forma, los principios y la luz son completamente dispares! Es sólo la música la que, separándose del canto gregoriano y abriendo un nuevo camino con la ayuda del teatro, ha podido desarrollarse separadamente, de acuerdo con la ley del progreso. ¿Qué maravilla, después de eso, que el arte sufra, que perezca en la más vergonzosa de las muertes?

No es todo. Hemos visto (caps. IV a VII) que bajo el reinado del idealismo egipcio, típico y simbólico; del idealismo griego, entregado al culto de la forma; desde el idealismo cristiano o gótico, lleno de una espiritualidad hasta entonces desconocida, e incluso desde el idealismo ambiguo del Renacimiento, la comunidad de ideales dada por la religión y las costumbres desarrolló entre los artistas

un poder de colectividad que elevó mucho –muy alto–, el talento por encima de ellos; jamás había podido llevar a cabo meditaciones independientes y solitarias. Así fue como la búsqueda universal e intensa de las figuras divinas hizo –mediante el esfuerzo simultáneo y duradero de los artistas–, la superioridad de la escultura griega. Así es, de nuevo, cómo se desarrolló la arquitectura de la Edad Media. He visto las catedrales de París, de Chartres, de Amiens, de Estrasburgo, de Colonia, de Amberes, de Gante, y me dije en cada una de ellas que estos monumentos, por su inmensidad y su variedad, eran como grandes poemas; que un solo maestro bien puede dar el plan, pero que tal concepción sólo eclosiona en una cabeza individual después de una larga serie de estudios: lo que supone una serie de ensayos, esfuerzos, monumentos, en los que han tomado parte multitud de artistas, y cuyos recién llegados, siempre que tengan poco genio, son capaces de sacar más provecho que nadie⁹.

Tal cosa ya no puede suceder hoy. Nuestro ideal, que es en adelante la humanidad entera, con sus trabajos, sus éxitos, sus miserias; este ideal, digo, no tiene nada de

9 Estando el ideal subordinado a la idea, la colectividad de la idea implica naturalmente la del ideal; y por eso, cuando existe, diez mil alumnos que han aprendido a dibujar cuentan más para el progreso del arte que la producción de una obra maestra. No es que pese el número contra la calidad; sino diez mil ciudadanos que han aprendido a dibujar forman un goce artístico colectivo, una fuerza de idea, una energía de ideal, muy superior a la de un individuo, y que, encontrando un día su expresión, superará al líder.

sobrenatural, no pudiendo ya imponerse en una forma, por así decirlo, ortodoxa, y por consiguiente común; ofreciéndose a cada uno en su infinita variedad, no es probable que produzca una gran fuerza colectiva. Cada artista, mientras saca su mejor inspiración del trabajo de sus colegas y del estudio de su modelo, permanece abandonado a sí mismo y trabaja bajo su inspiración personal. ¿Concluiremos de este aumento de las dificultades, de este cambio de tema, que del angosto sueño mental de los dioses nos hizo pasar a la contemplación infinita de nosotros mismos y que hay inferioridad en los artistas y decadencia en el arte? Esto sería afirmar que nuestra mecánica es inferior a la de los egipcios, porque ya no usamos el plano inclinado para levantar nuestras columnas y nuestros obeliscos; o incluso que la arquitectura de los griegos o la de la Edad Media, no se podía comparar con la de ellos, porque ni el templo griego, ni la propia catedral gótica se pueden comparar con la pirámide egipcia. Admitiendo como cierta la tradición de los Gigantes y los Cíclopes, es cierto que nuestros herreros no sabrían manejar sus herramientas; pero ¿qué es la industria de Vulcano, de los Telquines y de los Cíclopes, en comparación con nuestra metalurgia? ¿Qué puede ofrecer la Grecia histórica y mitológica que se compare con nuestras máquinas de vapor, nuestras turbinas o simplemente con nuestro martillo hidráulico? Así ocurre con el arte: no debe medirse sólo por sus efectos; también hay que tener en cuenta el fin, los elementos y los medios, especialmente la

dificultad superada. En este aspecto, me atrevo a decir, estamos superando a los antiguos. Seguramente nunca lograremos, observándonos a nosotros mismos, representarnos como hijos o esbirros del Eterno, como les sucedió a los griegos que buscaban la figura de sus dioses en su propia figura; sino que haremos que las imágenes hechas por nuestras manos piensen y hablen, como ni los cristianos ni los griegos supieron hacerlo nunca. Pronto tendremos prueba de ello.

En cuanto a la crítica que M. Chenavard hace de la música, sin tener en cuenta que es injusto responsabilizar al arte de la estupidez de *los diletantes*, esta crítica tal vez estaría justificada si la música tuviera la pretensión de suplir por sí sola a las otras artes; si tan solo afirmara su superioridad sobre ellas, pero no es así: la música tiene su existencia separada, más limitada que la pintura, porque sus medios son menores; pero igual de perfectos a su manera, lo que hace que la crítica del Sr. Chenavard se quede corta. Está muy lejos de eso, me gusta pensar, que la música haya encontrado hoy en día todo su uso en la sociedad moderna; se llama, si me atrevo a decirlo, a un servicio más serio y más general; pero no es menos cierto que, en la presente regresión, ella casi sola sostiene el retiro, y que en el momento de escribir esto, el desdén por el arte, especialmente la pintura y la escultura, sería mucho más profundo, si las mentes no se retuvieran en esta vertiente

del gusto universal, aunque tan mal entendida, que es la música.

No, el arte no muere; por lo tanto, nunca se descarrió. Sin duda, ya no forma, como antes, la vanguardia de la civilización. El arte ha dejado de preceder a la religión, a la ciencia, a la industria, a la justicia, pero les sigue, y cuando el señor Chénard, después de haber observado nuestros progresos, después de haber asignado al tiempo presente, como su carácter propio, estas dos grandes cosas, habiendo la ciencia alcanzado su apogeo, y la fraternidad de las razas, concluye de allí la decadencia intelectual, el fin del arte y la disolución de la sociedad. Tenemos, pues, derecho a decirle que se lanza a la más flagrante de las contradicciones¹⁰.

10 No puedo creer que el hombre universal de Pascal, ese hombre que siempre aprende, que acumula, que nunca muere, pueda envejecer y decaer. Puede experimentar tormentas, oscilaciones, movimientos ascendentes y descendentes; pero degenerar continuamente me parece imposible, incluso contradictorio. “La humanidad tendrá su fin, dicen; la tierra, que le sirvió de cuna, debe convertirse también en su tumba. –Puedo admitir el desgaste y la caducidad del planeta,– cosa de la que no me doy cuenta; Puedo admitirlo; porque el planeta no es ESPÍRITU, CONSCIENCIA o LIBERTAD. Pero concibo, en este caso, que la humanidad, sometida a las condiciones de infertilidad del suelo, en constante disminución demográfica, termina, por así decirlo, voluntariamente, no en la decrepitud, sino en una elevada espiritualidad. Llegado a la perfección, el hombre debe terminar. Llegado al más alto grado de conciencia, de inteligencia, de libertad, de dignidad, el hombre, en presencia de una naturaleza agotada, desgastada, rebelde, inferior a él; el hombre, al no tener que arrepentirse más de su carrera fallida, habiéndose convertido en DIOS, debe ponerse al unísono con la necesidad y legar su alma a un mundo más joven. El Señor fue glorificado en él; Dios se ha encarnado: que el planeta, globo desgastado y pálido, rueda en adelante

Basta, para demostrarlo, recordarle que los principios: *el ideal* y la IDEA son términos correlativos; cuando ésta está en movimiento, es imposible que la otra permanezca inerte, y que disminuya la facultad que sirve para expresarla.

Pero hay un hecho verdadero, que crea para el arte, habiendo llegado a este grado de civilización, la mayor dificultad, y sobre el cual llamo la atención de los artistas.

Todos los hombres que han recibido cierta educación, todos los que han adquirido alguna ilustración en literatura, filosofía, derecho o política, incluso en la industria, pretenden hacerse pasar por aficionados, por protectores del arte y por conocedores. Pretensión benévola, pero en la que es importante que no nos equivoquemos, produciendo apenas los más tristes errores de cálculo.

Lo acabamos de decir y pido permiso para repetirlo una vez más: no hay IDEAL sin *idea previa*; ninguna BELLEZA sin una *forma dada*, sin un cuerpo, tipo, materia o tema de arte; en definitiva, no hay estética sin filosofía.

Pero ¿qué sucede con el movimiento incesante de las ideas, con esta extensión ilimitada de nuestro conocimiento? Una cosa es de profunda reflexión para el artista: que las ideas idealizándose, por así decirlo, cada vez más por su determinación, llega un momento en que, en

solitario como la luna, hasta que se deshaga y sus pedazos sean recogidos por otros mundos.

multitud de cosas, el ideal se funde con la idea, hasta el punto de que el arte parece desordenado, y el artista seco.

¿Cuál era, por ejemplo, la idea de Dios al comienzo de las religiones? Una idea concreta, primero material, luego zoomorfa, luego antropomorfa, cuya purificación conduce a la concepción de un ser superior, único, eterno, inmaterial, inconmensurable, invisible, absoluto. La concepción metafísica de Dios excluyendo así la hipótesis de un cuerpo de Dios, y en consecuencia de una forma divina, se fusionan a la idea de divinidad y su ideal en el creyente monoteísta. Llegada a esta altura, la religión rechaza cualquier clase de ídolo; es fatalmente iconoclasta. En este orden de sentimientos e ideas, el prestigio del arte es, pues, lo contrario del dogma: en un momento dado, el relámpago de Júpiter parece ridículo; la misma Venus Urania, la diosa de la belleza, es fea como el pecado. A partir de entonces el artista es recompensado por el teólogo; quiera o no, si quiere trabajar para el culto, debe tomar las ataduras de quien lo gobierna.

Lo mismo para la justicia. ¿De qué pueden servir hoy todas las excitaciones de las artes plásticas o de una mitología poética para el progreso de los derechos y de las leyes? Antiguamente la ley moral tenía su principio en Dios, cuya gracia hacía toda nuestra virtud, daba a nuestra voluntad la potestad de hacer. El amor de Dios, el temor de sus juicios, la esperanza de sus recompensas, formaron la base de

nuestra moralidad: un tema inmenso de poesía y arte. Ahora pretendemos poseer la justicia de nuestro propio fondo, para seguirla por sí misma y a toda costa, sin ninguna esperanza de compensación, sin temor de alma viviente, ni en el cielo, ni sobre la tierra, ni debajo de la tierra. Cualquier motivo egoísta, cualquier remuneración nos parece ofensivo. Como el magistrado imparte justicia sin recibir dádivas, pretendemos ser nuestros propios jueces y permanecer íntegros por la sola gloria de la probidad. Si nuestra práctica no está siempre de acuerdo con nuestra teoría en esto, debemos acusar un remanente de hábito, las angustias de una sociedad en transformación, y también la debilidad inherente a un ser compuesto de carne y mente. Básicamente, hemos hecho del derecho nuestro ideal supremo, y la justicia por la justicia es nuestra máxima. ¿Qué, entonces, puede significar en una sociedad un cuadro, como el de Miguel Ángel, representando el *Juicio Final*, imagen aterradora de sanción celestial?, ¿O la de Prudhon, muy inferior, donde vemos a la Justicia humana, no clarividente, pero guiada por la Justicia divina, y a punto de apoderarse del asesino que se esconde en la noche? Antiguamente el lugar de este cuadro de Prudhon habría sido en el tribunal de lo penal: fue puesto en el museo como reliquia, en lo que teníamos razón. En cuanto al famoso *Juicio Final* de Miguel Ángel, los más fervientes admiradores del arte de hoy sólo saben verlo como un estudio de anatomía. Con mayor razón dejaríamos de apoyar a esos Themis, esos Némeses, Adrasteas y Tisiphones de la

mitología antigua, que, asustando a los culpables, inspiraron tantas obras maestras a los artistas. Lo que pedimos en nuestro orgullo jurídico–filosófico es mucho menos el coraje de observar la ley que la felicidad de conocerla, seguros de que nos jactamos de ser fieles a nuestras conciencias. Con mucho gusto diríamos a Dios, si esta invocación del Ser soberano no nos formara una contradicción: Danos inteligencia, y te garantizamos nuestra virtud. Está muy lejos lo que implica de la oración de Cristo: no nos dejes caer en la tentación, porque ciertamente pereceremos en ella. En todo esto, digo, ya no tiene que intervenir el arte; él no puede hacer nada directamente por nuestro progreso, puesto que la tendencia es prescindir de él.

Los hechos concuerdan con la opinión. Lo que se exige sobre todo de un abogado es ciencia y lógica: en cuanto al estilo y la elocuencia, se valoran incomparablemente menos que en el pasado; no confiamos en ellos. Casi me atrevería a decir que son despreciados. Es algo adquirido, incluso antes de Molière y el *Misántropo*, que la ley y la verdad subsisten por sí mismas; que la elocuencia no los hace, sino que sólo sirve para producirlas; que, siempre que el abogado se ciña a la demostración de su causa, debe triunfar, si es justo, a pesar de todos los vicios de su pronunciación, de su gesto y de su dicción; mientras que si la razón, el conocimiento, la lógica le fallan, hay razón para creer, a pesar de su talento oratorio, que perderá su caso.

Un abogado que pretendiera actuar en los tribunales por medios puramente retóricos, en ausencia de razones serias, y que intentara, a fuerza de patetismo, arrebatos oratorios, gestos apasionados, conducir y magnetizar a sus jueces, perdería inmediatamente la benevolencia de su audiencia y sería llamado al orden. La elocuencia, tan poderosa entre los antiguos, cualidad esencial del estadista y aun del general, se sostiene hoy sólo como un accesorio material, porque el hombre que habla ante el público debe primero ser oído, porque se requiere un discurso cuidadoso y metódico, a la vez un homenaje a la asamblea que escucha y a cuyo cuidado hay que prestar atención, y una garantía de inteligibilidad. No siempre, lo admito, las cosas suceden según estos principios: muchas veces en nuestros días hemos visto la pereza de las mentes y la cobardía de las conciencias sacrificar el derecho y la verdad a las vanas habilidades de la palabra. Este retrógrado abuso de la elocuencia fue una de las causas de la caída de la Monarquía de Julio y del sistema parlamentario¹¹. Pero nuestra voluntad secreta es, sin embargo, en general, que así sucedan siempre las cosas; lo cual basta para establecer mi

11 La literatura política fue fundada en el 89 por Mirabeau. El imperio muerto, teníamos las Cámaras de la Restauración de Li, y de vez en cuando artículos notables. Después de 1830, todo se convirtió en pura broma, charla e impertinencia. Los hombres, indignos de una higuera ante el tribunal de un juez de pueblo, han comenzado a envolver en las noules oratorias de los grandes maestros las más insípidas perogrulladas, las más insolentes falsedades. Tenemos la elocuencia de Legislative Curps y los artículos de M. Grand-guillot; ni siquiera podíamos aguantar a Veuillot.

proposición, a saber, que donde la idea sirve como ideal ya no hay lugar para el arte, pues degenera en un oficio.

Lo que acabo de decir del abogado se puede aplicar al científico y al industrial. El ingeniero admira en una máquina potencia, solidez, economía de resortes; en una palabra, la idea: algunas molduras añadidas a las habitaciones, algunos gastos de elegancia, de adorno, como esas figuras que se colocan en la proa de los barcos, no significan nada para él. La corrección de la fórmula, su aplicación exacta y feliz, ese es su ideal. Ir a las exposiciones de la industria, que se han vuelto tan brillantes que eclipsan las exposiciones de pintura y escultura. ¿Qué hace el ideal de estos industriales, estos fabricantes, estos metalúrgicos, cuyas empresas, por su esplendor y su inmensidad, tienen hoy algún derecho a desdeñar la pobreza del arte contemporáneo? El ideal para ellos se resume en la unión de estos dos términos: calidad superior del *producto*, minimización de los *costes de producción*, términos cuya síntesis es LA RIQUEZA. Sé bien que la riqueza no es arte; conozco las palabras de un ex pintor a uno de sus colegas, autor de una Venus magníficamente adornada, cubierta de joyas y de oro: *¡Incapaz de embellecerla, la enriqueciste!* Pero tampoco debemos olvidar que la riqueza es también un elemento estético; que es por este lado que el arte y la industria confraternizan; que el bienestar es tan difícil de crear como el ideal y que, en este sentido, los artistas desconcertados,

que sueñan con fortunas rápidas a través de sus fuegos de artificio, tienen algo que aprender de los industriales.

Resumamos este capítulo.

La continua decadencia del arte en Francia desde la Revolución, decadencia reconocida por los hombres más competentes, no se debe a una disminución del sentimiento estético en la sociedad ni, a fortiori, a un debilitamiento del genio artístico. La opinión de M. Chenavard sobre este tema, opinión renovada de la de los antiguos sobre el fracaso progresivo de la humanidad, es radicalmente falsa, desmentida por los hechos mejor observados, y en sí misma contradictoria.

La causa de esta decadencia, propia de nuestro tiempo, y más perceptible en la nación francesa que en ninguna otra parte, se debe, en primer lugar, a la irracionalidad general de las obras de arte; en segundo lugar, que los artistas modernos, al continuar trabajando de acuerdo con el idealismo antiguo sin darse cuenta, también han perdido el poder de la colectividad que elevó tan alto a los talentos anteriores; finalmente, al progreso comparativo de la ciencia, la legislación, la filosofía y la industria, que,

retomando el avance, parecen aplastar al arte de sus éxitos recientes y despojarlo de su razón de ser¹².

Bueno, la conclusión es fácil de sacar: Que el arte se vuelva más racional, quiero decir que aprenda a expresar las aspiraciones de la época actual, como expresó las intuiciones de la época primitiva; que se apodere de las ideas, que las asimile, que se ponga al unísono con el movimiento universal, que sea penetrado por él, y puesto que las cosas han sido así establecidas, que si después de una preparación de tres mil años, la ciencia y la industria fueron repentinamente a tomar la delantera en el progreso, y la justicia a posicionarse como eje de la filosofía y regular la civilización; puesto que el arte, obligado a adherirse a un ideal móvil y divergente, ya no tiene que contar, como en el

12 Una de las causas de la inferioridad general de la pintura entre nosotros es la inmensa superioridad de la literatura sobre las artes plásticas. Leed los artículos del Salón de Diderot: hay muy pocos cuya lectura os dé más placer que la vista del cuadro o de la estatua de que habla, aunque la esté elogiando. Lee los relatos de nuestros serialistas más acreditados: tú sentirás el mismo efecto. En unas pocas líneas de estilo maravilloso, se plantea el tema, se juzga la obra, se traza al artista, si es que su obra es mediocre; y cuando es verdaderamente bella, difícilmente puede sostenerse junto a la prosa del escritor. Los escritores de reseñas deben tener cuidado: quienes las leen no deben perder el deseo de ver las obras de las que hablan; no es necesario, digo, que sus descripciones oratorias se conviertan para los desdichados artistas en competencia tan formidable, que después de haber leído el artículo uno encuentra el cuadro mezquino, frío, insípido, como me ha sucedido muchas veces; deben venir en ayuda de nuestra debilidad, enseñarnos a apreciar la belleza donde existe, al tiempo que dan a los artistas sabios consejos y justo aliento.

pasado, con una concentración prolongada de todos los esfuerzos que en otro tiempo le dieron tanto apoyo. Que los artistas, en lugar de desanimarse por el sentimiento de inferioridad que es sólo aparente, ya que proviene de su independencia, acepten la condición que se les impone; que se pongan valientemente a trabajar, porque, me atrevo a decir, a menos que se lo impidan causas ajenas a la constitución de la mente humana y al arte, les esperan otros triunfos. Así, una evolución más íntima, una nueva vida estética puede comenzar para la humanidad.

Además, no tengo necesidad de presentarme aquí como un profeta; soy sólo el eco de un hecho y un camino hacia la realización. La irracionalidad del arte, desde la Revolución, se ha sentido universalmente; ha hecho todos los argumentos de los románticos contra los clásicos; luego se volvió con igual éxito contra los mismos románticos. De esta protesta surgió una nueva escuela, primero llamada realista, que otros proponen llamar *naturalista*, y que evidentemente aún no ha podido determinarse y definirse. Hay pensamientos cuyo propio impulso no basta para sacarlos a la luz: este parece ser uno de ellos. ¿Quiénes son estos recién llegados? ¿Que quieren? ¿Donde van? ¿cómo deberíamos llamarlos? Tal es la cuestión que ahora tenemos que examinar; y no sería un servicio mediocre el que hubiésemos prestado a los artistas si consiguiéramos revelarles su propia idea, darles, por así decirlo, conciencia de sí mismos. Esto es lo que vamos a intentar hacer, no por

un razonamiento *a priori*, sino por un examen cuidadoso de las obras ya producidas.

Capítulo XII

TÉRMINOS EN QUE SE HA MANIFETADO LA NUEVA ESCUELA

Examen de algunos cuadros de G. COURBET: 1° Los campesinos de Flagey o El regreso de la feria.

Dado que *el realismo* recibió su nombre de M. Courbet; que es él quien, tanto por talento como por audacia, expresa con más energía la tendencia actual; y que es su pintura *El regreso de la conferencia* la que me brinda la oportunidad de este estudio, se me perdonará que me apegue más especialmente a este artista. No pretendo por ello confiscar o negar en su beneficio ningún talento análogo al suyo, ninguna participación legítima en la revolución de la que es abanderado, ninguna gloria

merecida. No es, cuando predico la igualdad y me burlo de los grandes hombres, cuando lucho con todas mis fuerzas para establecer definitivamente el predominio del derecho sobre el ideal; cuando llego a aplaudir la furia iconoclasta; No es entonces que voy a tomar a un pintor de entre mis contemporáneos, por grande que sea en su arte, para hacer de él un ídolo. Al limitar mis observaciones a un número reducido de cuadros, como hice con respecto a los clásicos, románticos, bélicos o de género, y al referir estos cuadros a un solo artista, por haber estado alejado casi cinco años de mi país, ya que no pude conocer los demás, me reservo expresamente, en favor de quien corresponda, de los títulos adquiridos y las alabanzas merecidas.

Se ha dicho de Courbet que sólo continuó el naturalismo holandés. Esto es verdad hasta cierto punto; sería un prejuicio lamentable contra Courbet si no descendiera de nadie, si no continuara nada en la humanidad. Pero Courbet es un francés del Jura, no un holandés del Zuyderzee; nació católico y no tiene nada que ver con el protestantismo; añade que desde la época en que florecieron los grandes pintores de Holanda y Flandes, Rembrandt, van der Helst, Teniers, etc., el mundo ha visto sucederse a muchos hombres, muchas ideas y muchos acontecimientos. Hemos tenido el siglo de Luis XIV y el de Voltaire; la filosofía alemana y la Revolución. Hemos tenido, en pintura como en política, esta larga retrogradación de 1799 a 1863, sazonada de romanticismo, eclecticismo, socialismo, chauvinismo,

epicureísmo, cobardía profunda y venalidad universal. Es imposible que no encontremos algo de todo esto en las obras del maestro del Franco-Comtois; y quienes le reprochan, así como a sus compañeros de la misma escuela, ser meros sucesores, ya hacen poca justicia. La fantasía en el arte ha tenido su día; su único recurso en lo sucesivo es servir a la razón moderna: comencemos, pues, con él por razonar con justicia.

Anteriormente reseñé *Los segdores* de Léopold Robert, una especie de transición entre el idealismo de los clásicos y los románticos y el realismo de la nueva escuela. Comparemos este cuadro con una obra del mismo género de Courbet, *Los campesinos de Flagey* o *El regreso de la feria*.

Estamos aquí lejos de los adorados campesinos de L. Robert, más lejos quizás aún de aquellos baluartes republicanos que representaron Rembrandt y van der Helst, uno en la *Ronda de noche*, el otro en el *Banquete de los arcabuceros*, y en los *que*, conservando la semejanza de personas y tipos, no podían dejar de difundir un cierto reflejo de gloria, transportado del rostro de los dioses. Aquí no hay poses, ni halagos; ni el más mínimo indicio de una figura ideal. Todo es verdad, captado de la naturaleza; no es que quiera decir que las figuras son retratos; pero son tales como crees haberlos encontrado en todas partes; finalmente la escena, en su conjunto y sus detalles, de tal

verdad, de tal ingenuidad, que estáis tentados de acusar al pintor de haber carecido totalmente de invención y de haberos dado un daguerrotipo para una obra de arte. Pero detengámonos por un momento en este realismo aparentemente vulgar, y pronto sentiremos que debajo de esta vulgaridad se esconde una profundidad de observación que es, en mi opinión, el verdadero punto del arte. Es con la sencillez de los grandes pintores como con la de los grandes escritores: nada puede ser más fácil a primera vista; solo tienes que hablar como todo el mundo; pruébalo y verás, como dice la canción, si lo consigues.

La escena transcurre hacia 1830, poco antes, poco después, bajo la carta constitucional, por lo menos treinta años después de la primera Revolución. En primer plano aparece un hombre con abrigo largo, pantalón corto, tricornio, su paraguas de algodón bajo el brazo, la pipa en la boca, persiguiendo frente a él a un lechón destinado a engorde. Más allá están dos campesinos en cubretodo, montados en caballos que también traen del mercado, uno de edad madura, de porte serio, el otro un hombre joven, con el rostro vuelto hacia una muchacha que lo sigue con el resto de la empresa. Otros conducen bueyes, etc. Descuido estos detalles, no hay nada muy interesante en todo esto y, con nuestros hábitos de pinturas de iglesias, historia antigua, drama de Shakespeare o mitología griega, uno se pregunta si es un letrero de posada lo que tiene ante los ojos, o una pintura destinada a la sala. No fue necesario, se

dice, un gran esfuerzo de la imaginación del pintor para combinar todo esto. Y entonces, ¿de qué sirven todas estas trivialidades? Vamos a la feria, al establo, ya veremos. Sin embargo, estas personas hablan, las palabras se cruzan; podemos, por sus caras, adivinar si no lo que dicen, al menos lo que piensan. Quizás esto nos interese más.



Courbet, los campesinos de Flagey, 1885

El hombre con el cerdo se define a sí mismo por su atuendo. Es un pequeño propietario de pueblo que, en primavera, piensa en sus provisiones de invierno. Formó parte de la requisición de los dieciocho a los veinticinco años, en 1793, y vio el Rin: fue de allí que recuperó el hábito

de fumar. Fue a la feria (en Besançon) primero para procurarse un lechoncillo, luego para recibir la parte debida de una pequeña pensión que ganó en la guerra contra los emigrados. Al volver de sus campañas, reanudó la vida rústica, y difícilmente se adivinaría en él un héroe de la república. Su aire no tiene nada de marcial: de regreso a su hogar, el soldado francés vuelve a ser *Gros-Jean como antes*. Sin embargo, no os equivoquéis, como lo veis, ocupado con su cerdo, apretando la pipa entre los dientes, el buen hombre tiene opiniones fijas: es una falta que se inoculó en el 89; es terco: si las convulsiones de la Revolución no son de su agrado, como aún le guarda rencor al viejo régimen, si vuelven los días de julio de 1830, será el primero en alzarse con la bandera tricolor contra los curas y contra los nobles.

El hombre de mediana edad, que regresa a caballo, es el campesino rico, alcalde de su comunidad, al frente de una gran hacienda. Es un personaje oficial, y que, bajo su abrigo, sabe conservar su rango, hablando poco y con discreción, de opiniones moderadas, queriendo además cubrir su responsabilidad bajo una autoridad superior. Las grandes ambiciones son raras en Francia; es notable que todos los generales de la república estuvieron a merced de las veleidades del poder, excepto uno sólo, que por su raza, su lengua, su educación doméstica, no era francés, Napoleón Bonaparte. El rostro serio y reservado de nuestro alcalde delata maravillosamente el espíritu positivo de este hombre

contento, rústico, ordenado, orgulloso de la belleza de sus caballos, que conoce el proverbio: Tanto vale la bestia, tanto vale el hombre; y quien, como elector elegible, juzgando inferior a su dignidad unirse a la oposición, vota por el candidato ministerial. Lo acompaña su hijo, un mozo, al que acaba de asegurar contra el riesgo de reclutamiento, y que, por su parte, no se preocupa en lo más mínimo de convertirse en hijo de la *Victoria*. No hay hombre en el mundo menos ávido de los laureles de Marte que el campesino francés. Éste, desde lo alto de su montura, intercambia una sonrisa con la campesina de a pie. ¿Es su prometida? No: la novia del hijo del alcalde no viajaría sola, a pie, perdida entre la multitud. ¿Es su amante? No más. En materia de matrimonio, el campesino del Franche-Comté sólo da pasos moderados; la mala alianza es tan antipática para él como para los burgueses y los nobles. En cuanto a los amores libres, los mira dos veces; teme el escándalo y las molestias; sobre todo no los exhibe, y mientras lo veas gallardo, da por hecho que no hay nada. Por su parte, la joven, mientras sonrío ante un testimonio que la honra, sabe imponer silencio a su corazón: difícilmente cree en un matrimonio tan desproporcionado, y para ella entablar relaciones de otra especie, ¡tendría que recorrer un largo camino!

Aquí está el campesino del Franche-Comté; digamos más bien: aquí está el campesino francés, en la sinceridad de su naturaleza, a treinta o cuarenta años de la Revolución, en

uno de los mil escenarios de la vida provinciana. He aquí la Francia rústica, con su talante indeciso y su espíritu positivo, su lenguaje sencillo, sus pasiones suaves, su estilo sin énfasis, su pensamiento más cercano a la tierra que a las nubes, sus costumbres igualmente alejadas de la democracia y de la demagogia, su decidida preferencia por las maneras comunes, alejada de toda exaltación idealista, feliz cuando puede conservar su honesta mediocridad bajo una autoridad templada, en ese medio dorado tan querido por las buenas personas, y que, ¡ay! los traiciona constantemente. Lo que en verdad caracteriza a nuestro pueblo; lo que encontraréis en todas las clases de la sociedad francesa, sin distinción de riqueza, edad o sexo, antes de que el furor del siglo haya alterado su naturalidad, es un temperamento moderado, un carácter recogido, una moral igual, ninguna ambición al mando, y menos aún disposición a la rebelión, y la más profunda antipatía por todo lo que se desvía del curso vulgar. En *Les Paysans de Flagey*, cada cual, desde su punto de vista, en el círculo de sus ideas e intereses, puede llamarse partidario del feliz término medio: el alcalde, en el ejercicio de su autoridad, es un feliz término medio; el viejo soldado, en su apreciación de los sucesivos gobiernos desde el 89, criticando y culpando a su vez a la república, y al Emperador de los Borbones, escéptico, suspicaz, sin saber por quién hablar, está también en el feliz término medio; el joven y la joven, finalmente, en el momento en que sus corazones parecen saltar el uno hacia el otro, sobre la llama de sus ojos,

permanecen en el ambiente que les asigna su sentimiento, más prudente que apasionado.

Ciertamente, el extranjero que hubiera aprendido a conocernos sólo por las obras maestras de nuestra literatura, luego por el escenario de nuestra Revolución, por la *Marsellesa*, las Victorias y Conquistas, los discursos de nuestros tribunos, los de nuestros periodistas y viajeros de *comercio*, tendría dificultad en reconocer a los franceses nativos en la efigie muy exacta y muy veraz que acabamos de analizar: "¡Cuánto, se decía, esta raza está por debajo de la que pintó L. Robert en sus *Segadores!* ¡Qué fisonomías comunes! ¡qué ausencia de distinción, de nobleza en todas estas figuras!..." Pero de esto venimos todos; este es el tronco del que brotaron nuestros padres, y sobre el cual nuestra posteridad seguirá floreciendo, siempre que, sin embargo, el gusano de la corrupción moderna no nos haya picado ya hasta la muerte. Una raza singular, capaz de todos los arrebatos de genio, de todos los arrebatos de pasión, de todas las sublimidades del entusiasmo, de todos los enamoramientos de la novedad misma, pero que siempre vuelve con deleite a su entorno honesto, a la calma de sus hábitos, a la moderación de sus opiniones, a la indecisión de su temperamento.

Sin duda no lo somos hoy, sobre todo en París, como he intentado retratarnos, al explicar el cuadro de Courbet. Nuestro término medio resultó en un vergonzoso juicio

político. Este aprecio por la mediocridad que distinguía a nuestros padres ha dado paso a la impaciencia del industrialismo, a las lujurias de la especulación: nos hemos despojado, por una fraseología pretenciosa y llena de sofismas, de nuestro sentido común galo, y la excentricidad de los placeres nos hace encontrar insípidas la modestia de las viejas costumbres. La galantería francesa, antes tan alabada, era una forma de urbanidad bajo la cual se escondía una razón, dueña del amor, y de la que nacía, con la santidad de las familias, la fuerza del carácter. Ahora bien, hemos adquirido otros hábitos: la galantería entre los caballeros no es cosa de risa, y la coquetería entre las damas tiene su significado. El campesino, como el habitante de la ciudad, persigue sobre todo, en el matrimonio, el dinero, y busca la compensación de su pasión en la corrupción de las siervas y de las hijas del pueblo. La cobardía de las conciencias es fruto de la cobardía del amor.

Pero esta incesante transformación de los modos y de las ideas es precisamente la condición principal y, por consiguiente, la garantía de la perpetuidad del nuevo arte. Al mismo tiempo que exigimos, en interés superior de la educación social, representaciones fieles de nosotros mismos, queremos que esas mismas representaciones se conviertan en observaciones históricas para la posteridad. Supongamos que el autor de *Los campesinos de Flagey* hubiera levantado, como decimos, un rayo de idealismo sobre estas figuras veraces, ennobleciendo sus gestos,

elevando su actitud: el efecto se habría perdido. Habría hecho un cuadro agradable como el de L. Robert: es decir, tendríamos también una obra falsa, clásica o romántica en su concepción, pero banal en su elegancia; una obra sin originalidad, sin porte, sin idea, sin valor para el arte, inútil para los hombres del presente y los del futuro. ¡Ey! ¡qué no daríamos por contemplar hoy en su vida íntima, en sus ocupaciones domésticas y en sus asuntos domésticos, a los romanos del tiempo de Fabricio y a los Escipiones, los griegos de Solón, Temístocles y Pericles!; ¡los cartagineses de Aníbal y los galos de Vercingétorix! ¡Qué comentario sobre la historia! ¡Qué revelación para la ciencia de la moral! Quizá desaparezcamos a nuestra vez del escenario mundial: lo que es indudable es que dentro de unos siglos habremos cambiado. Dentro de trescientos años, nuestra posteridad no se parecerá más a nosotros que los flamencos y los holandeses de hoy se parecen, en vestimenta, pensamientos y modales, a los contemporáneos de Rubens y Rembrandt. ¿Creéis entonces que cuadros como los de Courbet no adquieren, a los ojos de las generaciones futuras, como reliquias familiares, y aparte del talento del artista, cien veces más valor que todas las fantasías e ilustraciones de David, Delacroix e Ingres?

El cuadro de *Los campesinos de Flagey* es, a juicio de quienes apoyan con su aprobación el nuevo cuadro, uno de los mejores de Courbet. Expuesto en el Salón de 1851, con *Los picapedreros* y *El entierro en Ornans*, del que

hablaremos a continuación, “provocó, dice un crítico, gritos de sorpresa, repugnancia y admiración”. Courbet acababa de golpear con fuerza como un Hércules en una feria. Los críticos se indignaron en nombre de la nobleza, la elegancia del estilo y todos los mandamientos de la Academia.

No quiero discutir sobre *nobleza*, ni *elegancia*, ni *pose*, ni *estilo*, ni gesto, ni nada que constituya la ejecución de una obra de arte y que sea objeto habitual de la vieja crítica. Incluso estaría dispuesto a declarar que no entiendo absolutamente nada acerca de estas cosas, y que me alegro de ello. Courbet posee, como artista, poderosas cualidades que difícilmente le son negadas; también tiene sus defectos, que no pretendo atribuirle. Me sorprendería mucho que no los tuviera, e incluso muy grandes. Continuando con la escuela holandesa tal como es, Courbet es innovador, radicalmente innovador; aún no se conoce bien a sí mismo, y lo demostraré. Su pintura no es apoyada, ilustrada, corregida ni por el público, que no la entiende mejor que la pintura clásica y romántica, y no sabe de dónde viene; ni por la crítica, literalmente ciega; ni por los maestros. ¿Cómo no iba a tropezar a cada momento? ¿Cuál es, entonces, el arte que produce en el primer intento obras irreprochables? ¿Olvidamos que en la Grecia de Pericles, en la de Alejandro, las estatuas que más atraían la devoción de la multitud eran las más antiguas, figuras sin movimiento, sin gesto, sin ideal, casi sin forma, y eran los primeros intentos de religión y de arte? ¡Y bien! Os digo que asistimos en este momento al

nacimiento de algo que, en la pintura, será más grande que todo lo que han dejado los antiguos y los modernos, si nuestra locura no consigue sofocarlo. *Nescio quid majus nascitur Illíade*. Lo que pido, pues, es que no se juzgue al innovador con el prejuicio que quiere destruir; sino que se aplica una nueva crítica a un nuevo arte; que se lo aprecie en sí mismo, como el filósofo que, teniendo que criticar una idea, una teoría, un sistema, se cuida de no juzgar este sistema según su conformidad o no conformidad con tal otro; lo toma en principio y se asegura de su lógica; verifica si oculta alguna contradicción, si da cuenta de todos los hechos, si responde a todos los problemas planteados por la filosofía.

¿Qué es el arte y cuál es su destino social?

Como hemos dicho, *el ARTE es una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, con miras a la mejora física y moral de nuestra especie*.

Según esta definición, que supone en la mente humana una facultad estética o idealista, así como la legislación supone en nosotros una facultad jurídica, hemos repasado las diversas manifestaciones del arte desde los tiempos más remotos hasta nuestros días; hemos encontrado que, de hecho, tal había sido el objetivo y el efecto del arte, cualquiera que sea la forma que tomase y cualesquiera que sean sus medios; que había caído cada vez que había olvidado su misión altamente moral e higiénica; que

extendiéndose el ideal a medida que avanzaba la razón, el arte había tenido que renovar sus medios en diferentes épocas, y que habíamos llegado precisamente a una de esas épocas en que, habiendo quedado el idealismo anterior sin sentido, ininteligible, es necesaria una renovación completa del arte.

Este idealismo ya no consiste en vanas personificaciones, que el poder de abstracción de nuestros lenguajes y nuestros métodos de razonamiento han vuelto inútiles; ya no en representaciones ni de la belleza del cuerpo ni de la santidad del alma, belleza y santidad que la contemplación artística se esforzaba por elevar al ideal: esta búsqueda de la perfección la consideramos ahora como quimérica, inútil, por lo tanto, contraria a la práctica razón y al objeto del arte. Nuestro propio idealismo consiste en enseñarnos a nosotros mismos, a mejorarnos día a día, no según tipos concebidos *a priori* y más o menos ingeniosamente imaginados, sino según los datos que la experiencia y el conocimiento proporcionan constantemente a la observación filosófica. En estas condiciones, la obra del artista no puede, bajo el pretexto de la nobleza o la vulgaridad, excluir nada. Abarca en su marco, ilimitado como el progreso mismo, toda la vida humana, feliz e infeliz, todos los sentimientos, todos los pensamientos de la humanidad.

¡Qué! hablas del ideal, y tu idealismo, impotente para hacer hablar a la naturaleza, se apoya sólo en las quimeras de tu imaginación, en las abstracciones de tu mente y en los hervores impotentes de tu corazón. Porque, en fin, vuestros dioses, vuestros santos, vuestros grandes hombres, todos esos personajes históricos, mágicos, dramáticos, alegóricos, románticos y caballerescos, todos esos incluso, más cercanos a la realidad, que hacéis aparecer en vuestros paisajes, vuestras marinas, vuestras pinturas de género, ¿qué es todo esto sino imaginación, abstracción, quimera, mucho más, una confesión de impotencia? ¡Hablamos de invención, de creación, de libertad! y nunca hemos hecho otra cosa que arrastrarnos en la estela de mitólogos, teósofos, poetas, novelistas, fabuladores, historiógrafos, como si el arte existiera sólo para ilustrar la revelación, la epopeya, la comedia o la historia; ¡como si el artista fuera incapaz de pensar por sí mismo, de elegir sus tipos, de producir sus ideas!

¡Cómo! ¡Tenéis ante vosotros a los hombres, vuestros compatriotas, vuestros contemporáneos, vuestros hermanos, seres que piensan, que actúan, que sufren, que aman, que tienen pasiones, intereses, ideas, donde por fin respira el ideal, y vuestro pincel, clásico o romántico, elegante y noble, los desdeña! ¡Afectáis no verlos! ¡No sabrías qué hacer con ellos! Nos dais en su lugar héroes de teatro, personajes de novelas, vírgenes del paraíso, o lo que es lo mismo para los demás, nombres históricos, ciudadanos

de Marruecos o de Arabia, una fantasmagoría, ¡sombras chinas! ¿Conocéis la idea de que me hacéis llegar con vuestro pretendido ideal? Es que no tenéis ideal alguno, que vuestra alma está seca, que sólo os sirve para hacer marionetas, muñecos, maniqués, cargos para el Charivari o figuritas para diario de moda. De forma, nos sobra algo; os dijimos, no tenéis nada más que hacer de este lado desde los griegos. Lo que se os pide en este momento es, a través de la forma, hacernos ver el espíritu. Para eso, os advierto, hace falta un poder de ideal mucho mayor que el que se utilizó para descubrir las nalgas de Venus o la nariz de Apolo.

Sí, sí, Courbet tiene sus defectos; os los concedo todos, yo mismo aprendí algo. Pero critiquémoslo en virtud de su idea, juzguémoslo según la ley que se ha hecho a sí mismo; ¡Sobre todo no incitemos a los espectadores contra él, gritando contra lo innoble e inelegante! Porque, aunque cien veces mayores fueran sus defectos, con una palabra os aplastaría a todos, y esta palabra que yo recogí de su boca, tan profunda como ingeniosa, vale como demostración lo que uno de sus cuadros: "Vosotros que decís representar a Carlomagno, César y al mismo Jesucristo, ¿podrías acaso pintar el retrato de vuestro padre?"

Capítulo XIII

CONTINUACIÓN DEL MISMO TEMA

La Hilandera; el Entierro en Ornans; la bañista

Hay que admitirlo: hoy hay lugar, en la pintura y la escultura, por no hablar de lo demás, no digo para un gran artista –ha habido grandes artistas en todos los tiempos– sino para una revolución.

Pintar a los hombres en la sinceridad de su naturaleza y de sus hábitos, en su trabajo, en el cumplimiento de sus funciones cívicas y domésticas, con su fisonomía corriente, especialmente sin posar; sorprenderlos, por así decirlo, en la desnudez de sus conciencias, no simplemente por el placer de burlarse, sino como fin de educación general y como advertencia estética: tal me parece que es el verdadero punto de partida del arte moderno. Esto no

excluye, en el futuro, exhibiciones más halagüeñas para nuestra autoestima, más idealizadas, ya que así entendemos el ideal; pero, no lo escondo, no espero ver nada parecido. No creo que, en estos días, ni Courbet ni nadie lo consiga. Saber mostrarnos tal como somos ya no es tan poco: en todos estos aspectos, me atrevo a decir que aparte del acabado de la ejecución, de lo que nada digo, porque una revolución en el pensamiento del arte implica una revolución en la manera, y que a este respecto todo está por hacer, la pintura de Courbet es por lo demás seria y de un objetivo más elevado que casi todo lo que ha dejado la escuela holandesa.

Sin embargo, ahora que sabemos a qué atenernos sobre la Reforma, podemos apreciar sus producciones con pleno conocimiento de causa y expresar nuestro sentir al respecto. Sería un defecto del arte si fuera posible que el público permaneciera ajeno a sus movimientos. Recordemos la reforma emprendida por Boileau contra el mal gusto de su siglo; pero Boileau no habría tenido éxito si no hubiera sido apoyado, a medida que avanzaban sus esfuerzos, por el buen espíritu de sus contemporáneos. Prosigamos, pues, nuestro repaso, y no nos quepa la menor duda de que el día en que el público, iniciado en el pensamiento superior de la nueva escuela, pueda interesarse por ella, el día en que el sentido común de las masas logre de una vez esta gran victoria sobre el mal gusto

tradicional, el arte reanudará su marcha ascendente y su influencia en la mente del público será incalculable.

La hilandera

A los *Campeños que regresan de la feria* se relaciona, por analogía de la idea, la *Hilandera dormida*, un excelente cuadro en el que Courbet mostró una vez más cómo, en escenas de la vida popular, comprendía el fin y la dignidad del arte. Dadle a otro ese sencillo tema, *La hilandera dormida*, y me engañaré mucho si, obedeciendo a las preocupaciones de la vieja escuela y al detestable gusto de la época, no te fabrica una personita con cara de ninfa, esbelta de estatura, de largas piernas, ágiles dedos, como repiten hasta la saciedad los hombres de letras cuando hablan de los trabajos de las mujeres; en definitiva, una verdadera muñeca, una campesina de la ópera *Florian*. No se olvidará tampoco de levantar un poco la falda, de abrir el muslo, de destapar la garganta, por fin de dar al abandono de la durmiente toda la gracia posible. Una hilandera que duerme no puede estar con el vestido severo del ama de casa que sostiene la escoba. Además, ¿no debería el artista alegrarte, despertar en ti cierto ideal? De lo contrario, no te importaría su hilandera: ¿qué tienen en común la rueca y el arte? El crítico cuya opinión cité más arriba sobre el *Retorno*

de la Feria dijo de la *Hilanderera*: "Figura simple, sólida, negra y pesada". Está claro que, mirando a través de los binoculares de la moda, tomó un efecto deseado por el artista por un defecto, y no lo entendió. Pero dejemos a esta gente a su imaginación tan absurda, tan fea como indecente.



Courbet, *La hilanderera dormida*, 1853

Courbet, que no ha visto a los dioses, que sólo conoce a los hombres, sobresale en dar la belleza fisiológica, rica en sangre, poderosa y tranquila en la vida; belleza que, representada y fijada por el arte, produce en los sentidos un efecto análogo al de la belleza ideal de las estatuas griegas.

Es que la verdad es también un ideal, que por sí mismo nos libra de las excitaciones de la carne y de las tempestades de la concupiscencia, y que sólo una imaginación depravada puede volver peligrosa. Qué magnífica criatura es esta hilandera. ¡y cómo duerme! El hilo cayó de su mano; crees escuchar su respiración lenta en lugar del zumbido de la rueca. Todos los días se levanta temprano en la mañana y se acuesta la última: sus deberes se multiplican por su acción incesante y laboriosa: es en los ratos libres que toma su rueca, diminuto trabajo cuya tenuidad y poco ruido no pueden mantener despierta a la robusta campesina. Es la hilandera una campesina franca. Sin eso estaría en la dirección equivocada; digo más, caería en la indecencia. Hace mucho tiempo que las damas ya no hilan; las de media clase jamás hilaron; ni lo hicieron tampoco las obreras de las grandes ciudades, que ni siquiera han aprendido pues se han construido hilanderías que las eximen de ello, aun así no se ganarían allí la vida. Todas ellas, además, son *artistas*; sólo aguantarían la rueca aburrida si la coquetería encontrara su cuenta allí, detrás de una ventana, con vista al bulevar. Allí las verías, con mano rápida y ligera, trazar su línea. Sácalas de su pueblo, de su casa rural: la idea de la hilandera sucumbiendo al sueño no será más que una imagen de la pereza doméstica; en consecuencia, como dije antes y como exige la lógica de nuestro falso gusto, una provocación a la lujuria. La hilandera de Courbet es morena, cuelliancha; tiene una figura poderosa, brazos robustos, dedos nutridos, rostro cándido; dentro del sueño, sus

hábitos de modestia no la traicionarán. Sólo la verdad podría aquí, descartando todo pensamiento impuro, sugerir a la vez una idea y un ideal, fuera del cual el arte reduce la arbitrariedad a la insignificancia y desaparece.

El entierro en Ornans

Es especialmente en el *Entierro* donde se revela con más audacia el pensamiento de Courbet: Ni siquiera salvo en el *Retorno de la conferencia*, del que hablaré a continuación, en general, hemos hecho justicia a esta obra, en cuanto al talento del artista, a la energía de su pincel; y este talento debe ser muy real para que los críticos se entreguen a tales confesiones: porque, por el tema mismo y por la forma en que se trata, no han entendido nada en absoluto. El autor de *Artistas franceses estudiados a partir de la naturaleza*, M. Th. Sylvestre, ha hecho una descripción del *Entierro* que es una caricatura. Y, lo admito, el contraste entre las figuras y el motivo piadoso que las une es de tal violencia que no creo, digamos lo que digamos, nosotros otros heraldos y divulgadores de la nueva idea, que durante mucho tiempo el público pueda entender y soportar tal lección, ni el artista pueda contar, para tales ensayos, con el sufragio de las masas.

De todos los actos de la vida, el más grave, el que menos se presta a la ironía es el que la acaba, que es la muerte. Si algo debe permanecer sagrado, tanto para el creyente como para el incrédulo, son los últimos instantes, el testamento, la despedida solemne, el funeral, el sepulcro. Todas las naciones han sentido la majestuosidad de estas escenas; todos las han rodeado de religión.



Courbet, El entierro en Ornans, 1849

El mismo sentimiento ha inspirado siempre a los artistas que, en este caso, quizás el único, siempre han sabido obedecer al ideal de su tiempo y permanecer en la eterna verdad de su misión. Parece que ninguna aberración del arte es posible en esta desgarradora solemnidad, donde una familia, rodeada de amigos y seres queridos, asistidos por el clero, pondrán el sello a la gran separación, devolviendo a la tierra el cadáver de un marido o de un padre. ¿Cómo se deleitaría entonces Courbet en ridiculizar semejante

escena, en hacer grotescos a los actores? Nótese que la escena transcurre en Ornans, un pueblo del Franco Condado, entre simples campesinos, en un ambiente donde la religión permanece, donde la fe no está del todo muerta: lo que hace aún más inconcebible la idea del artista y casi la convierte en un sacrilegio. Mirad a este sepulturero de cara chata, con cara de bruto; estos monaguillos indevotos y traviosos; esos bedeles de nariz abultada que, por unos centavos, dejaban sus viñas y llegaban a figurar en el drama fúnebre; estos sacerdotes hastiados de entierros como de bautismos, recitando con aire distraído el indispensable *De profundis*: ¡qué espectáculo tan triste y angustioso! Una cosa hermosa para agradar los ojos, ¿no? ¿A quién, pues, iría destinado este cuadro de Courbet? ¿Dónde encontraríamos el lugar? No es en una iglesia, seguro, donde sería un insulto; ni en una escuela, ni en un ayuntamiento, ni en un teatro. Sólo un gran señor, ávido de curiosidades, podría soñar con recibirlo en su desván; cuidaría de no colocarlo en su salón. Sin duda hay allí, al otro lado del pozo, figuras de mujeres muy conmovedoras, con las que casi estás tentado a llorar; pero estos espectadores fríos, este caballero aburrido, un viejo conocido de la familia, que no pudo evitar asistir al funeral de un amigo, de un protegido difunto: ¿no indica todo esto una premeditación sacrílega? ¿Dónde encontrar allí la meta, el pensamiento moral del arte?...

Bueno, esta crítica, que es tan fácil de cargar, es la justificación misma de Courbet. ¿En qué siglo vivimos?, les preguntaré a los hipócritas que lo acusan. ¿Alguna vez habéis asistido a una ceremonia fúnebre y no habéis observado lo que sucede allí? Hemos perdido la religión de los muertos; ya no entendemos esa poesía sublime con que el cristianismo, en armonía consigo mismo, lo rodeó; no tenemos fe en las oraciones, y no nos importa la otra vida. La muerte del hombre hoy, en el pensamiento universal, es como la de la bestia: *Unus est finis hominis et jumentis*; y a pesar del Réquiem, a pesar del catafalco, a pesar de las campanas, a pesar de la iglesia y todo su decoro, tratamos los restos de uno como los del otro. ¿Por qué funerales? ¿Por qué tumbas? ¿Qué significan estos mármoles, estas cruces, estas inscripciones, estas coronas de inmortales? ¿No nos basta con el coche fúnebre que, por orden de la policía, recogerá el cuerpo y se lo llevará... a Montfaucon?

Es esta horrible herida de la inmoralidad moderna la que Courbet se ha atrevido a mostrar desnuda; y la imagen que ha hecho de ella es tan elocuente como podría serlo un sermón sobre el mismo tema de Bridaine o Bossuet.

Allá, nos dice, solo puedo ver una cosa que es respetable: son las lágrimas de madres, hermanas y esposas; es la ignorancia de los niños. Todo lo demás es comedia y, como decimos, sacrilegio. Ahora bien, este sacrilegio, no lo veríais, almas podridas y cadavéricas que sois, si la pintura no os lo

metiera a la fuerza en la conciencia, por el horror mismo de la representación. Es por esto, sabedlo, que Lamennais quiso ser arrojado a la fosa común, como un perro, sin ceremonia y sin procesión, ya que nuestras leyes policiales no permiten al amigo enterrar en secreto el cuerpo de su amigo, pensó el autor de *Indiferencia*, al menos escondámonos de la curiosidad indiscreta, y que el vulgar sepulturero le ponga fin.

Courbet se ha mostrado así, en el cuadro del *Entierro*, tan profundo moralista como profundo artista; nos da la verdad sangrienta y despiadada; al rebelar en nosotros el ideal, nos recuerda la dignidad; y si no produjo una obra impecable, produjo una indiscutiblemente saludable y original, que habríamos juzgado prodigiosa si nos quedara el más mínimo sentimiento por el arte, si nuestra alma, nuestra razón, nuestra inteligencia, nuestra conciencia estuvieran, así al hablar, bajo la anestesia. ¿Qué pesan aquí todas las reservas de la crítica más malévola? La composición del *Entierro* viola todas las reglas...

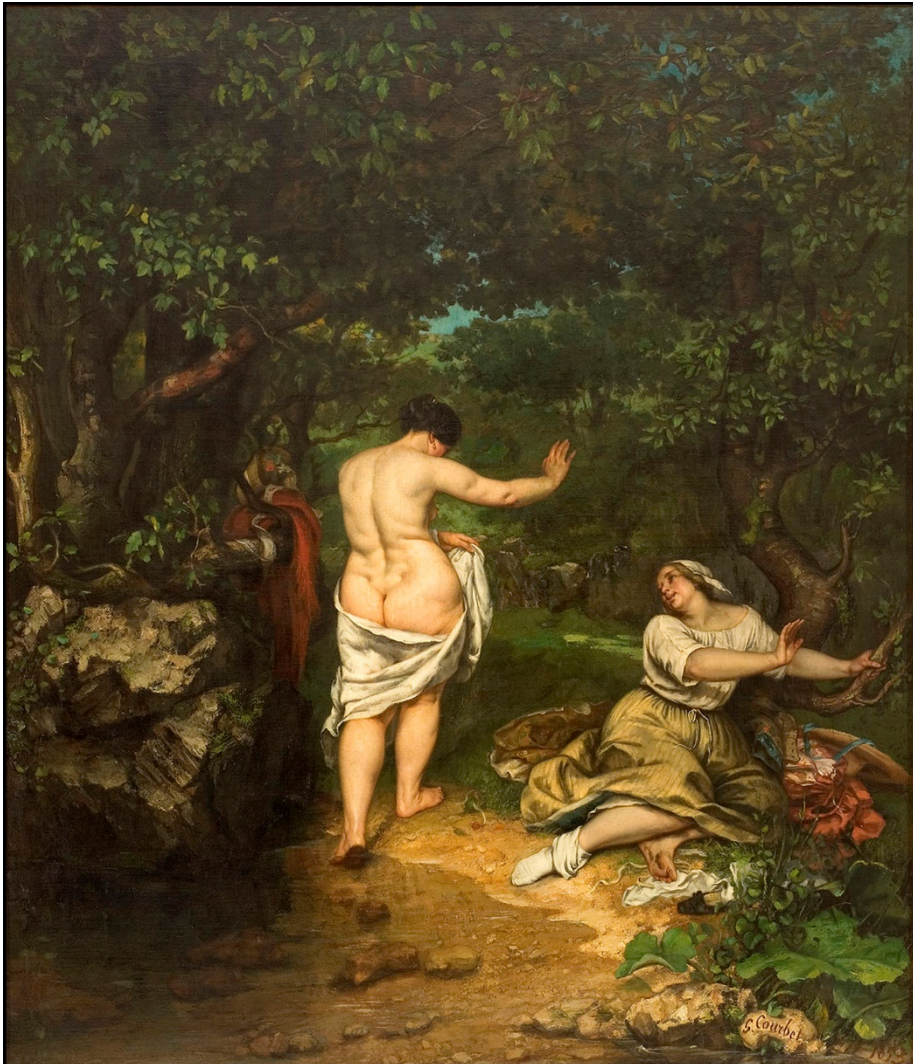
Los personajes allí forman una especie de bajorrelieve desordenado, las cabezas, demasiado prominentes en el último plano, pasan a primer plano. Os concedo todo lo que queráis. ¿Es menos cierto que Courbet ha abierto una nueva e inmensa perspectiva en el arte; que una idea como la del *Entierro* es en sí misma una revelación, y que la excitación idealista que de ella resulta es tan poderosa, que uno

termina descubriendo que el artista aún no ha hecho lo suficiente, como los griegos encontraron que las figuras de sus dioses nunca fueron lo suficientemente bellas, y que a uno le gustaría que un tema tan nuevo, tan acusador y tan conmovedor se pusiera de nuevo a concurso veinte veces?

La bañista

Hablemos de la célebre *Baigneuse*, que suscitó contra la llamada escuela realista una reprobación general, cuyo clamor acosa todavía a Courbet. Tuve el honor de aplaudir uno de los primeros, puedo decir, “este montón de material poderosamente representado”, que cínicamente da la espalda al espectador. Note esto: a pesar del sarcasmo, el disgusto, la condena, siempre hay algún elogio para Courbet de la pluma de los críticos. ¡Y bien! Señores asesores jurados, revisores, expertos de la prensa convencional, díganme, en serio, ¿qué encuentran para reprochar a esta nueva obra? ¿Falta el diseño o el color? ¿No hay talento y, como decimos en el taller, *pasta*? No os gusta: ¿por qué? Dadme vuestras razones. ¡Oh! preferiríais, como sabemos, una ninfa de Pradier o de Clésinger, en una postura imposible, bajo el aguijón de Eros; una odalisca de M. Ingres, o cualquier otro espejo afrodisíaco. Vuestros folletines, vuestras novelas, vuestros versos dan testimonio

de ello y de vuestra ética y vuestra estética. ¿Pero sólo la Venus vulgar o millonaria, en blusa o arremangada, puede ser apreciada por usted? Esta mujer honesta, que sale del baño y se deja ver por detrás, sin pensar en el mal, ¿no hallará gracia con vosotros? Olvidemos, por un momento, sus delicias epicúreas, y razonemos.



Courbet, La bañista, 1853

“Es fea, te da asco”, afirmas. No exageremos: aquí estamos haciendo arte, no placer. Que la mujer que Courbet os muestra aquí, en una actitud tan reservada como la

desnudez merece, sea menos que una belleza ideal, es posible: tampoco era esa la intención del pintor. Gorda y rellenita, ancha de caderas y ancha de cuello, morena y lustrosa, estás seguro de que nunca te la darían por una Diana o una Hebe. Tened en cuenta, sin embargo, que no es ni jorobada, ni tambaleante, ni mal construida; el mundo está lleno de *hermosas mujeres* que, desnudas, ciertamente no valdrían la pena. ¿Cómo, pues, no ve que lo que aquí es vergonzoso, incluso repugnante, y que ni siquiera sabe definir, es un efecto del arte, una premeditación del pintor? Ahora bien, lo que está en juego entre nosotros es precisamente esto: a menos que digamos que el artista no sabía lo que quería y lo que estaba haciendo, me pregunto ¿cuál fue la idea de Courbet al pintar esta figura con una verdad, un realismo, por así decirlo que nunca nada superará? ¿Alguna vez se han hecho esta pregunta?

Me han dicho que en el Salón de 1853, donde se expuso por primera vez *La Baigneuse*, la emperatriz Eugenia acababa de ver el cuadro, tan justamente aplaudido, de Mademoiselle Rosa Bonheur, *El Mercado de Caballos*. Se había tenido cuidado de señalar a Su Majestad Imperial, andaluza, como sabemos, de origen, que no juzgara de nuestras razas equinas según las de su país, y que lo que constituía el principal mérito del *Mercado del Caballo*, lo que lo hacía interesante para la autoestima nacional, era la fidelidad con la que el artista había sabido plasmar la más hermosa de nuestras razas, la raza Percherona. Esto, por

cierto, prueba que, a partir de 1853, Courbet no fue el único pintor realista que teníamos; que hubo otros que, sin descuidar el ideal, cultivaron lo real, y sin sospecharlo lo más mínimo del mundo.

Habría merecido ser clasificada entre los realistas tanto como él. Desde tiempos inmemoriales, escultores y pintores han idealizado al caballo, la conquista más noble del hombre, como idealizaron al hombre mismo. Esto demuestra el valor que hemos hecho de este hermoso animal desde temprana edad. Pero, ¿dónde encontramos este caballo ideal? ¿Quién lo vio? Conocemos el caballo Limousin, normando, percherón, andaluz, árabe, mecklemburgués, incluso cosaco; y en todas estas variedades hay soberbios ejemplares; pero de caballo ideal, punto: es pura convención...

Llegada frente a la *Baigneuse*, la Emperatriz no pudo reprimir un grito de sorpresa: ¿Es también una Percheronne? dijo. “Si yo hubiera estado presente, me hubiera tomado la libertad de responder a Su Majestad, quitándome el sombrero: No, señora; esta última es una simple burguesa, como también tenemos muchas de ellas, y cuyo marido, liberal bajo Luis Felipe y reaccionario bajo la República, es actualmente uno de los súbditos más devotos del Emperador.

Sí, ahí está, esta burguesía carnosa y opulenta, deformada por la gordura y el lujo; en que la blandura y el bulto ahogan

el ideal, predestinado a morir de cobardía, cuando no es grasa derretida; ahí está tal como su estupidez, su egoísmo y su cocina la hacen para nosotros. ¡Qué amplitud, qué opulencia! Parece una novilla esperando el sacrificio. Comparad *la Bañista* y *la Hilandera dormida* y notaréis una cosa: es que entre el campesinado y la burguesía el trasfondo es absolutamente el mismo, pero que la diferencia de fisonomías creadas por las costumbres es enorme. ¿No os parece este espesor de grasa, en su materialidad de frasco, convertir el pensamiento del artista en mil veces mejor de lo que podría hacerlo la más sabia alegoría? ni el *Grippeminaud* de La Fontaine, ese gato haciendo el gazmoño, ese santurrón de gato, bien lleno, grande y gordo; ni el ratón, tan bellamente contado por el mismo, que, encerrado en la masa de un queso, engordaba, se acercan al tipo creado por Courbet. Este gato y este ratón son apólogos, travesuras infantiles; lo otro es alta comedia.

Cuando digo burguesía, hay que entender. No es una clase de ciudadanos lo que pretendo dedicar al hazmerreír de la plebe. No estoy haciendo política aquí: es simplemente un inconveniente de ciertos hábitos que denuncio. La teología enseña que hay gracias de Estado; también hay vicios de Estado. Además, la pintura es un poco como la música: todos tienen derecho a ver en ella lo que les parezca; lo principal para el pintor es que descubramos algo allí. Esta mujer que aquí les presento con su gran trasero, como la personificación de la burguesía, puede convertirse, a su

discreción, en otra cosa. Bien podría ser una media azul, por ejemplo; He visto algo de esta estatura: el ejercicio de la pluma te pesa sobre una mujer como el cuchillo del carnicero. Puede ser algo menos estimable todavía, y que está perfectamente en nuestra moral, una madre *abadesa*. La cortesana es glotona, macabra, rápidamente engorda y se vuelve enorme. Todas estas variedades vuelven, en lo que se refiere a la forma, al mismo tipo. El general ruso Mourawief hace azotar a las patriotas polacas: es un hombre brutal que no conoce su oficio. Courbet hace mejor con sus víctimas: las pinta con el trasero desnudo y las risas están de su parte. Conozco a un aficionado al ideal que, fascinado por la energía incomparable de este cuadro, tuvo la extraña curiosidad de conocer, como dice la Biblia, *cognoscere*, a la modelo. ¿Qué encontró? Eso es lo que olvidé preguntarle, y eso realmente no nos importa. Como un hombre que, sin tener ojo de montaña; mirado desde lo alto de una roca escarpada al fondo de un abismo, este idealista había sido presa del vértigo y se había precipitado, a fe mía. A los pintores de la Academia y a los partidarios del arte por el arte les deseo muchos triunfos como este.

Capítulo XIV

CARÁCTER DEL ARTE EN EL PERÍODO QUE SE INICIA

Definición de la nueva escuela

Reanudaremos el examen de las pinturas de Courbet; tratemos, antes de ir más lejos, de determinar el carácter del arte en el período en que hemos entrado hace diez o quince años, y de definir la nueva escuela.

Hemos dicho que el arte tiene su principio y su razón de ser en una facultad especial del hombre, la facultad estética. Consiste, hemos añadido, en una representación más o menos idealizada de nosotros mismos y de las cosas, con miras a nuestra mejora moral y física.

De esto se sigue que el arte no puede subsistir separado de la verdad y la justicia; que la ciencia y la moral son sus líderes; que incluso es sólo un auxiliar; que en consecuencia

su primera ley es el respeto a la moral y a la racionalidad. La vieja escuela, por el contrario, tanto clásica como romántica, sostenía, y distinguidos filósofos han llegado a esta opinión, que el arte es independiente de toda condición moral y filosófica, que subsiste por sí mismo, como facultad que lo engendra: Es esta opinión la que ahora se trata de examinar a fondo, porque es la que crea todas las dificultades entre las escuelas.

El arte, entonces, ¿piensa? ¿sabe? ¿razona? ¿concluye?... A estas preguntas categóricas, la escuela romántica, aún más audaz que su rival, respondió no menos categóricamente: No, hace lo que llama fantasía, genialidad, inspiración, brusquedad, y que no es otra cosa que la ignorancia sistemática de la condición esencial del arte. No saber nada, abstenerse de razonar, abstenerse de reflexionar, lo cual enfriaría el brío y haría perder la inspiración, horroriza a la filosofía; tal ha sido la máxima de los partidarios del arte por el arte. No condenamos la ciencia per se, dicen; hacemos perfecta justicia a su utilidad, a su respetabilidad, y no somos los últimos en ilustrar a sus representantes. Solo afirmamos que no es de ayuda para el arte; que es incluso fatal para él. El arte es todo espontaneidad; es inconsciente de sí mismo; se ignora a sí mismo: es pura intuición; no sabe lo que lo conduce, lo que hace o hacia dónde va. Que los demás pongan la continuación, la lógica en sus demostraciones; que busquen la razón, que muestren el vínculo: es una cuestión de

filosofía, que uno puede encontrar muy plausible, pero que en realidad no concierne al artista. La Musa, facultad universal, soplo divino, incoercible, rebelde al análisis como a la disciplina, visita a veces a éste, a veces a aquél; es ella quien les dice a todos: ¡Serás un artista! ¡Bienaventurado el predestinado a quien ella cubre con sus alas! Él se llevará la admiración de los hombres y conquistará la inmortalidad. Pero en vano tratará de retener, por las cadenas de la meditación, el espíritu celestial; en vano querría mandarlo en nombre de una teoría: la dialéctica lo ahuyentará, y para siempre. El más ignorante de los hombres puede tener una feliz inspiración; el temerario que, por la filosofía, por la crítica, por la pura razón, cree poder atraparlo, nunca lo logrará.

Esta exclusión de la ciencia del ámbito del arte se extiende a la moralidad. El arte existe por sí mismo, vuelven a decir; es independiente de las nociones de justicia y virtud; es la libertad en su absolutismo. Sin duda, y no lo negamos, lo moral es digno de todo elogio, y lo criminal digno de reprobación. Nunca hemos afirmado que el arte pueda cambiar la naturaleza y la calidad de las cosas, hacer del crimen una virtud, hacer que lo que es moralmente malo sea moralmente bueno. Decimos que el arte, como arte, está libre de toda consideración moral así como de todo estudio filosófico; para que pueda manifestarse, desarrollarse en la superstición y el libertinaje, como en la ciencia y la santidad, producir obras maestras sobre temas

inmorales y absurdos, ni más ni menos que en la celebración de las ideas y de todas las virtudes cívicas y domésticas.

Así, porque Jules Romain y otros hicieron, con un talento maravilloso, pinturas obscenas, porque Parny y Voltaire escribieron, uno la *Guerra de los dioses*, el otro la *Pucelle*, uno imaginó que el arte podía bastar, y que, todo lo demás extinguido, tendría el poder de revivir el cadáver y ennoblecer a la humanidad. Hemos sido engañados por el sofisma más burdo. No se ha entendido que obras como las que acabo de citar son monstruos, donde la fealdad del sujeto se casa arbitrariamente con una forma bella, pero hace tiempo dada y descubierta. La cuestión, en efecto, no es saber si artistas como Voltaire y Jules Romain, que vinieron después del completo desarrollo del lenguaje, la literatura y el arte, pueden hacer lo que su estilo y su pincel: la cuestión es si el lenguaje y el arte habrían llegado, bajo la influencia de obras como *La Doncella* y grabados como los de *Aretino*, al punto de perfección donde lo encontraron estos grandes artistas. Los creadores de la lengua francesa, no lo olvidemos, son Malherbe, Corneille, Boileau, Pascal, Bossuet y otros como ellos, los más severos, los más precisos y los más castos de los genios. Juzguemos el resto por esta analogía.

La cuestión de la independencia del arte lleva a otra: la de su fin o destino. En este punto, como en el anterior, la vieja escuela no es menos explícita y decisiva. Según los clásicos

y los románticos, que sería incoherente separar, el arte es su propio fin. Manifestación de la belleza y del ideal, ¿qué otro objeto podría asignársele sino el de agradar, de divertir? Es repugnante a cualquier propósito utilitario. Si promueve las costumbres, si ayuda a la salud, si contribuye a la riqueza, tanto mejor para ellos. El estadista podrá desarrollar textos para imponer ciertas restricciones policiales al arte; pero de ningún modo se sigue que el arte reconozca una soberanía aparte de su naturaleza. Las ordenanzas del legislador tienen su motivo; deben ser respetadas; como ciudadano, el artista se somete a ellas; como intérprete del ideal, no le importan nada. Su único fin es, compartir con vosotros sus impresiones personales, cualesquiera que sean, suscitar en vosotros ese deleite íntimo que duplica el goce de la realidad. ¿Qué importa aquí la moralidad del hecho o su lógica? ¿Qué importa el valor, económico o moral, de la cosa? Eres seducido, apasionado, transportado: eso es todo lo que quiere el artista. El resto está más allá de su competencia, más allá de su responsabilidad. No perderé mi tiempo en refutar esta teoría, basada en la ambigüedad, y que todos hoy pueden juzgar por sus resultados; pues es ella quien, durante sesenta años, para no ir más atrás, ha hecho caer constantemente el arte y quien lo ha perdido.

El alma humana está constituida en una especie de polaridad, CONCIENCIA y *Ciencia*, es decir, JUSTICIA y *Verdad*. Sobre este eje fundamental, como sobre su

dominante, gravitan las demás facultades: memoria, imaginación, juicio, palabra, amor, política; industria, comercio, arte. Lo que confundió a los artistas, o mejor dicho, a quienes les proporcionaron esta falsa estética, es que malinterpretaron esta constitución. Vieron en el alma humana una tríada en la que el sentimiento, *la estesia*, figuraban, según ellos, como un tercer término, igual a los otros dos; mientras que en verdad sólo hay una díada, o, como dije antes, una polaridad, en la que el arte obviamente sólo puede ser considerado como una función auxiliar. La prueba de esta subordinación del arte frente a la conciencia y la ciencia es que, como hemos demostrado anteriormente (Cap. XI); en todo lo que es pura ciencia y ley, la idea y el ideal son idénticos y adecuados; que en este sentido el papel del arte se vuelve nulo, y que sólo entra en práctica respecto de objetos particulares, individuos y sus acciones, cuya propia idea, es decir la forma, figura o imagen, necesariamente distinta del tipo o la ley, es diferente del ideal. De modo que la ciencia y la conciencia son en nosotros las dos fuentes del ideal, es decir, de la facultad que tenemos de considerar las cosas según su ley, y de tender a hacerlas volver a ella, y que un arte que se declararía independiente de la ciencia y la moral iría contra su propio principio: sería una contradicción.

No me extenderé más sobre este tema: habría que repetir lo dicho sobre la evolución histórica del arte, evolución en la que le hemos visto seguir paso a paso a la civilización, y

verse groseramente rechazado cuando se apartó de ella; lo que decía a continuación de la irracionalidad del arte en los siglos XVIII y XIX, una irracionalidad que, degenerando en orgía y libertinaje, terminó por matar hasta al genio. Me contento con restablecer aquí el verdadero principio, encomendándome por lo demás a la inteligencia del lector.

Es contra esta teoría degradante del arte por el arte que Courbet y, con él, toda la escuela hasta ahora llamada realista protesta en voz alta y protesta enérgicamente. No, digo, estoy aquí traduciendo el pensamiento de Courbet de sus obras, en lugar de citándolo de sus discursos, no, no es cierto que el único fin del arte sea el placer, porque el placer no es un fin; no es cierto que no tenga otro fin que sí mismo, porque todo está conectado, todo está unido, todo tiene un fin en la humanidad y en la naturaleza: la idea de una facultad sin fin, de un principio sin consecuencia, de una causa sin efecto, es tan absurdo como el de un efecto sin causa. El objeto del arte es conducirnos al conocimiento de nosotros mismos, revelando todos nuestros pensamientos, incluso los más secretos, todas nuestras tendencias, nuestras virtudes, nuestros vicios, nuestras ridiculeces, y así contribuir al desarrollo de nuestra dignidad, a la mejora de nuestro ser. No nos fue dado alimentarnos con quimeras, embriagarnos con ilusiones, engañarnos y conducirnos al mal con espejismos, como lo entienden los clásicos, los románticos y todos los seguidores de un ideal vano; sino librarnos de estas perniciosas ilusiones, denunciándolas.

No se sigue de esto, diré a mi vez, que la obra de arte deba aparentar aires de aspereza, regañina y desagrado, haciéndose pasar por una divinidad airada. La belleza y la gracia son esencialmente su dominio; tienen prioridad sobre lo grosero y lo feo. Por eso hemos visto al arte, en la juventud de las sociedades, esforzarse con todas sus fuerzas en representar las cosas, según la expresión de Rafael, no precisamente como él las veía, sino como él hubiera querido que fueran, rodeadas de un halo de amor, más bello que la naturaleza, en una palabra, ideal. Era la infancia del arte, por así decirlo; pero la infancia ama la belleza, y ella lo sabe. Entonces, ¿vas a sacar la infancia de la vida humana? Y nótese esto, para reivindicación de los antiguos artistas: a medida que la humanidad se libere del vicio, de la tiranía y de la miseria, veremos la figura humana, quiero decir la figura del hombre viviente, iluminarse, acercándose poco a poco a la efigie que una vez hizo para sí mismo, como su modelo; realizando así en carne propia su antiguo ideal, y trayendo de vuelta a él sus nuevas creaciones. Este resultado final es inevitable, a menos que neguemos cualquier tipo de progreso. Estamos lejos de ese futuro, sin duda: treinta siglos de falsa civilización, acumulados sobre nuestras cabezas, exigen de nosotros otros cuidados.

Dicho todo esto, podemos intentar definir la nueva escuela y aclarar su idea. Todo lo que necesitamos para esto son las primeras cuatro tablas que acabamos de examinar.

Las obras de Courbet no son caricaturas ni cargos: todos sus partidarios y sus adversarios reconocen que permanece en la verdad real, incluso haciendo de este realismo, unos un reproche, otros un elogio. No es sátira, aunque no le falta la idea satírica; pero no agota sus pensamientos; es sólo una variedad en su obra, como es una variedad, un género aparte, en las obras de Boileau y Horace. Imposible encontrar una alusión satírica en la *Vuelta de la feria*. Courbet no procede por hipérbole, burla o invectiva; su ironía no degenera en calumnia; es sin odio como sin adulación. Si como artista revela cierta ira brutal, no es contra los temas que pinta, contra los vicios o las ridiculeces que ataca; es contra sus colegas, obstinado de una manera falsa. A este respecto ha sido acertado decir que al enviar *el Entierro*, la *Bañista*, etc., a las exposiciones de 1851 y 1853, golpeó como un Hércules en una feria.

No podríamos llamarlo un pintor de género, como los holandeses y los flamencos, cuyas pinturas, agradables o cómicas, pero ligeras, rara vez llegan al fondo de las cosas, no traicionan preocupaciones filosóficas y revelan más imaginación que observación. ¿Podríamos citar a un Teniers que estuviera en la línea de Courbet? Yo no sabría decirlo: en todo caso, respondería que Teniers se anticipó a su tiempo; que no carece de ejemplo entre los artistas. Los cuadros del pintor de Ornans son espejos de la verdad, cuyo mérito, hasta ahora desconectado, además de las cualidades y defectos de la ejecución, está en la

profundidad de la idea, la fidelidad de los tipos, la pureza del espejo y el poder de reflexión. Esta pintura apunta más alto que el arte mismo; su lema es la inscripción del Templo de Delfos: *Conócete a ti mismo*, concluyendo, a modo de implicación, con Juan el Bautista, y repara, si valoras la vida y el honor.

¿Diremos finalmente, con los escritores de la nueva escuela, que estas pinturas son puros realismos? Cuídense, les responderé: su realismo comprometería la verdad, que sin embargo profesan servir. Lo real no es lo mismo que lo verdadero; el primero se refiere más bien a la materia, el segundo a las leyes que la gobiernan; esto solo es inteligible, y como tal puede servir como objeto y fin del arte; lo otro no tiene sentido por sí mismo. Las viejas escuelas surgieron de la verdad por la puerta del ideal; no salgas de ella a tu vez por la puerta de la realidad. Citas, en testimonio de tu realismo, obras maestras antiguas, como los bustos de Nerón y Vitelio, que opones a los halagados y mentirosos de César y Napoleón por M. Clésinger¹³. Reconozco de buena gana toda la distancia que hay entre la obra del artista romano y la del practicante francés; cuanto más admiración siento por uno, menos el otro me inspira interés. Pero, antes de concluir sobre el realismo de las dos antigüedades, obsérvese primero que no estamos en condiciones de comparar los retratos con los originales; en segundo lugar,

13 Sunday Mail del 13 de septiembre de 1863, artículo del Sr. CASTAGNARY.

que el gran mérito de estos bustos es que su autor hizo más que copiar sus modelos, cosa que también podría haber hecho un moldeador; rindió, sin apartarse de la verdad, la fisonomía, el aire, ese *je ne sais quoi* que hace que te sorprenda un retrato, que no resulta de la materia, y que es el espíritu. Aquí, sin duda, si es correcta la crítica que hacéis a los bustos de M. Clésinger, que no he visto, y lo que habrá aprendido a hacer este artista, de aquellos que sobresalieron hace ocho siglos: era una cuestión para él, como para los antiguos, mostrarnos las almas de los dos emperadores; aunque sólo supiera enderezar los rasgos de sus rostros según el canon griego. La realidad física, recordad, sólo es válida por el espíritu, por el ideal que se respira en ella, y que no consiste sólo en una cierta simetría o elegancia de forma. ¿Vais entonces, a fuerza de buscar la realidad, a sacrificar el espíritu a la materia, como los adoradores de la forma, a fuerza de buscar el ideal, han sacrificado la verdad a una quimera?

Concluyo pues, en vista de vuestras propias apreciaciones, que, para ejecutar un retrato, o a fortiori una escena de la vida social, la intervención del ideal es absolutamente indispensable: no se trata una vez más de que el artista rehaga, corrija y embellezca la obra de la naturaleza y la sociedad o del crimen tal vez; sino precisamente que preserve a los personajes, la verdad, la vida, el espíritu de su fisonomía. Esto es lo que quería decir Courbet, quien, si a menudo se expresa mal, se lleva muy bien consigo mismo,

en este desafío lanzado por él a sus adversarios: Tú que te encargas de pintar *Césares y Carlomagnos*, ¿sabrías pintar un retrato de tu padre?

Como, pues, el ideal es esencial al arte, tanto según la nueva escuela como según las anteriores, y lo real figura en todas ellas sólo como materia prima, sustancia o soporte de la forma, de la idea, del ideal, no es en absoluto por su realismo que esta escuela deba ser definida; es por la forma en que a su vez hace la función ideal. El arte egipcio era, por su ideal, típico, simbólico, metafísico. El arte griego era, por la misma causa, idólatra, entregado al culto de la forma; el arte cristiano fue a su vez, por el Evangelio, espiritualista y ascético; la obra del Renacimiento es ambigua, mitad pagana, mitad cristiana, con un efecto extraño; finalmente el arte holandés, surgido de la democracia y el libre pensamiento, liberado de toda mitología, alegoría, idolatría, espiritualidad, de todo respeto jerárquico, acepta al pueblo como sujeto, tipo, soberano e ideal y ha merecido ser definido por nosotros como arte *humano*. Pero esta designación, más revolucionaria que filosófica, excelente para marcar la transición que separó repentinamente el mundo católico y feudal del mundo de la ciencia y la libertad, ya no basta; no es lo suficientemente distintivo; carece de horizonte para nosotros, lo que lleva a creer que el arte ahora no tiene más que continuar con los holandeses, mientras que es manifiesto que ya los supera. En cuanto a los idealistas de la fantasía que, bajo los

nombres de clásicos y románticos, ocupan todo el período entre la Revolución y el Segundo Imperio, no se puede hablar de ellos aquí: no tienen más ideal que el que tendrían los realistas puros, si hubo alguno.

Así, la cuestión se reduce, para definir la nueva escuela y determinar el nuevo carácter del arte, a decir cuál es la naturaleza, en general, el idealismo al que debe referirse en adelante. En primer lugar, observo que el ideal artístico entre los egipcios, los griegos, los cristianos y hasta en el Renacimiento, corresponde a un dogma religioso, el cual no es más que la traducción que gira sobre este dogma; él trae todos sus inventos de cerca o de lejos. Por lo tanto, puede llamarse, de manera general, *idealismo dogmático*. Desde la reforma luterano-holandesa, el dogma *a priori* ha dado paso al libre pensamiento; el arte ha tomado su ideal por doquier, en la infinitud de la naturaleza y de la humanidad y en la contemplación de sus esplendores y de sus leyes; y ya no gravitó, como antes, hacia un ideal supremo, fuente de todas sus inspiraciones, centro de todas sus idealidades, sino hacia una meta superior a él, una meta que va más allá de la propia esfera del arte, la educación progresiva de la humanidad. Por tanto, podemos decir con exactitud que el idealismo descentralizado, universal, natural y humano que rige el nuevo arte es *antidogmático*. Este epíteto, puramente negativo, debe ser transformado en un equivalente afirmativo, diremos por tanto: *idealismo crítico, escuela crítica*. Desgraciadamente, me temo que la

susceptibilidad un tanto arbitraria de nuestro lenguaje no nos permite decir con la misma propiedad, *arte crítico*; Por eso propongo, para las personas de gustos difíciles, usar, con la palabra arte, el adjetivo *racional*, suficientemente motivado por la *irracionalidad* del arte durante la primera mitad de este siglo, y que significa algo casi lo mismo que *crítico*.

Así como ha habido, desde Descartes y Kant, una filosofía antidogmática o crítica; así como, siguiendo el ejemplo de esta filosofía, la literatura se ha vuelto a su vez primordialmente crítica; del mismo modo el arte, desarrollándose paralelamente a la filosofía, la ciencia, la industria, la política y las letras, se renovarían también en la crítica.

Crítica, viene del griego *krino*, juzgo. El arte crítico, como se podría decir el arte de la justicia, es el arte que comienza por hacerse justicia a sí mismo, por declararse servidor, no del absoluto, sino de la pura razón y del derecho; arte que ya no se contenta con expresar o crear impresiones, simbolizar ideas o actos de fe; pero que, a su vez, uniendo la conciencia y la ciencia con el sentimiento, discierne, discute, reprocha o aprueba a su manera; un arte que, a las definiciones de la filosofía y la moral, viene a añadir su propia sanción, la sanción de lo bello y lo sublime; un arte que, en consecuencia, uniéndose al movimiento de la civilización, adoptando los principios, es incapaz de

pervertirse a sí mismo por el abuso del ideal y convertirse él mismo en un instrumento e instigador de corrupción.

El arte nos dice, a través del intérprete órgano de la nueva escuela: Tal pensamiento, tal acción, tal hábito, tal institución, es declarada, por la ley y por la filosofía, verdadera o falsa, justa o injusta, virtuosa o culpable, útil o dañino. Voy a demostrar a mi vez, por los medios a mi alcance, que esta misma acción sigue siendo bella o fea, generosa o innoble, graciosa o brutal, ingeniosa o estúpida, dulce o triste, armónica o caricaturesca: de modo que, cuando hayáis recogido sobre un mismo objeto el testimonio de la ciencia, el juicio de la justicia y la sanción del arte, tendréis sobre este objeto la más alta certeza, y os gustará o lo odiaréis para siempre.

Evidentemente, hasta el nacimiento de la nueva escuela, el arte no había entendido su misión con esta claridad y esta altura; de ninguna manera se supo auxiliar y complemento de la razón: no incidió en esta función educativa; lejos de eso, se preocupó de embellecer y glorificar la inmoralidad misma, poniéndola como criterio de la moral y las creencias, y afectando las prerrogativas de lo absoluto. Es así que la facultad estética, depravada por la idolatría, se había convertido para el hombre en principio del pecado, y para la sociedad en fermento de disolución.

Ahora bien, esta corrupción espontánea del arte y, a través del arte, de la moral pública y privada, ya no es

posible. El arte, habiéndose hecho racional y razonador, crítico y justo, caminando de la mano de la *filosofía*, de la *política* y de la *metafísica positivas*, ya no profesando la indiferencia, ni en materia de fe, ni en materia de gobierno, ni en materia moral; subordinando el idealismo para razonar, ya no puede ser promotor de tiranía, prostitución y pauperismo. Un arte de observación, ya no meramente de inspiración, se mentiría a sí mismo, y deliberadamente se destruiría a sí mismo, lo cual es imposible. El artista puede venderse a sí mismo; durante mucho tiempo todavía la pintura y la escultura, como la novela y el drama, tendrán sus infames: el arte es en adelante incorruptible.

Capítulo XV

CONFIRMACIÓN DE LA TEORÍA CRÍTICA

Los picapedreros, Las señoritas del Sena

Los inicios de la escuela crítica, en las exposiciones de 1851 y 1853, produjeron una impresión generalmente desagradable y dolorosa. Esto no podía dejar de suceder: primero estamos en el preludio de una revolución; así como la historia debe reescribirse, todo el arte debe rehacerse: era de esperar que los primeros intentos dejaran algo que desear; entonces el gusto público era depravado y la impaciencia por la verdad, extrema. *¿Os sentís corrompidos?* Preguntó una vez M. Guizot a los votantes de Lisieux, seguro de la respuesta; tampoco le faltó el sufragio de estos honrados ciudadanos. Con Courbet es otra cosa: no escatima la verdad a su público, por eso los aplausos son escasos y el éxito mediocre.

El mayor mal de una sociedad provocado por el declive de los sobreestímulos del idealismo es que ya no tiene más gusto que lo que ha perdido, y que ya no tiene asideros para el artista o filósofo, que busca infundirle nueva vida. Se parece a esos enfermos asaltados por el asco, a quienes ni el ejercicio, ni la dieta, ni el aire libre, ni los refinamientos de la gastronomía tienen poder para abrirles el apetito. El ideal es uno de los poderes de nuestra alma: una vez agotado, sólo puede ser restaurado por un vigoroso esfuerzo de conciencia. Ya que si el abuso de los placeres ha debilitado hasta el resorte moral, el hombre está acabado: ni el arte ni la razón pueden hacer nada al respecto, simplemente tira el cuerpo.

Estas reflexiones me fueron sugeridas principalmente por dos pinturas de Courbet, muy diferentes por el tema, pero que son contrapartes en la idea: *Los picapedreros* y *Las señoritas del Sena*. Courbet es acusado de matar el ideal con su realismo; ningún pintor, por el contrario, me emocionó más fuertemente que en estas dos obras notables.

Los picapedreros

Otros, antes de Courbet, intentaron hacer pintura socialista y no lo consiguieron. No basta con querer: hay que ser artista. Reproducir realidades, una vez más, no es nada: hay que hacer pensar; es necesario tocar, hacer brillar en la

conciencia un ideal tanto más enérgico cuanto más se oculta a la vista.

Los picapedreros son una ironía dirigida a nuestra civilización industrial, que cada día inventa maravillosas máquinas para arar, sembrar, segar, trillar, moler, amasar, tejer, coser, imprimir, fabricar clavos, papel, alfileres, cartones. Finalmente, las máquinas realizan toda clase de trabajos, a menudo muy complicados y delicados, aunque son incapaces de librar al hombre del trabajo más basto, más doloroso, más repugnante, eterna prerrogativa de la miseria. Nuestras máquinas en general, obras maestras de precisión, tienen más habilidad que nosotros mismos; lo hacen mejor que nosotros, siempre que lo que les pedimos no requiera inteligencia ni arte; una vez en movimiento, nos reemplazan con una inmensa ventaja. Sólo hay una crítica que hacerles: no se mueven por sí mismas; necesitan ser vigiladas, gobernadas e incluso servidas. Ahora bien, ¿quién es el servidor de las máquinas? El hombre. El siervo, tal es la última palabra del industrialismo moderno. El problema de la especulación capitalista, consistente en transferir cada año a la cuenta de capital los salarios ahorrados por los trabajadores, estaría resuelto hace mucho tiempo, si la mecánica hubiera podido, por su parte, resolver el del movimiento perpetuo; si, en última instancia, el motor original de la industria pudiera ser otro que el hombre...

¡Eso, dirás, es mucha filosofía sobre una pintura! ¿Quién impide inventar una máquina para romper las piedras, como se inventó el corte de ellas para aserrarlas? M. Courbet entonces no habría tenido nada que decir. A lo que respondo: Courbet simplemente habría cambiado de tema, porque la idea habría permanecido exactamente igual, siendo el problema insoluble. Un invento exige otro; de modo que, para eludir todo trabajo, caemos en una maquinaria universal, tan imposible de encontrar como el movimiento perpetuo. Sin duda haríamos una máquina para romper piedras; pero, para ser consecuente desde el punto de vista del capitalismo, se necesitaría otra para sacarlas de la cantera, otra para cargarlas, una para transportarlas y conducir las, otra más para esparcirlas, que nunca terminaría. Eso no es todo: admitiendo esta maquinaria, ¿qué haréis con los desdichados que hoy viven de estos dolorosos trabajos, y que entonces, sin ocupación, no tendrían con que subsistir, ni capital, ni propiedad, ni renta? Como resultado, el hombre es esclavo de la máquina, de la máquina que inventó y construyó con sus manos; que cuanto más desarrollamos la mecánica a nuestro alrededor, más multiplicamos nuestra servidumbre, y que la miseria física, intelectual y moral de nuestros esclavos es tanto mayor cuanto más basto es su trabajo y más servil su función. Tal es la ley del trabajo: es fatal; no hay manera de hacerlo de otra forma. ¿Qué opinas de esta situación? No puede ser más angustiosa. ¿No habría manera de encontrar algún remedio, algún alivio? Sólo conocemos una: es

distribuir las pesadas tareas como un servicio público, faena o actuación, entre todos los miembros sanos de la sociedad. Fuera de esto hay explotación, esclavización de unos por otros, por lo tanto, degradación de la raza, fealdad. ¡Cómo! ¿La estética también influiría sobre esto? Indudablemente, y si al arte no se le ha metido antes en la cabeza decir su palabra al respecto, es porque hasta el año 1789 después de Jesucristo, el derecho del hombre y del ciudadano permanecía cerrado al pie de la letra. El idealismo egipcio admitía la servidumbre. El idealismo griego, de todos modos...



Courbet, Los picapedreros, 1849

Cierra los ojos ahora. Los personajes del cuadro de Courbet son dos: un joven de dieciocho años y un anciano de sesenta. Antes de examinar el cuadro, dime cuál de estos

dos hombres crees que debe expresar mejor la servidumbre y la miseria. “El viejo, ciertamente; la vejez aumenta la miseria y la pobreza, mientras que no hay aflicciones que la juventud no redima”. Bueno, te equivocas; mira otra vez.

Este anciano de rodillas, inclinado sobre su arduo trabajo, que rompe piedras a la vera del camino con un martillo de mango largo, ciertamente atrae tu simpatía. Su rostro inmóvil tiene una melancolía que llega al corazón. Sus brazos rígidos suben y bajan con la regularidad de una palanca. Aquí tenemos al hombre mecánico o mecanizado, en la desolación que le hacen nuestra espléndida civilización y nuestra incomparable industria. Sin embargo, este hombre ha tenido mejores días; si el presente es para él sin ilusión, sin esperanza, al menos tiene que mantener sus recuerdos, sus lamentos, y no es nada tener que recordar algo; mientras ese deplorable muchacho que carga las piedras nada sabrá de las alegrías de la vida; encadenado antes de tiempo a la monotonía, ya se deshace; su hombro se tambalea, su andar oscila, sus pantalones se caen; la pobreza descuidada le ha hecho perder el cuidado de su persona y la agilidad de sus dieciocho años. Aplastado en su pubertad, no vivirá. Así, la servidumbre moderna devora a las generaciones en su crecimiento: esto es el proletariado. ¡Y estamos hablando de libertad, de dignidad humana! ¿Declamamos contra la esclavitud de los negros, que su calidad de bestias de carga garantiza al menos contra este exceso de indigencia? ¡Ojalá nuestros proletarios fueran

tratados materialmente como los negros! Sin duda no sería del todo justo juzgar, según esta triste muestra, al gran pueblo con diez millones de electores soberanos; pero ¿es menos cierto que éste es uno de los aspectos vergonzosos de nuestra sociedad, y que no hay ninguno de nosotros, ciudadano o campesino, obrero o propietario, que no pueda un día, por un azar de la fortuna, ser reducido a esto? La condición de picapedreros es la de más de seis millones de almas en Francia; ¡Alabada sea su industria, su filantropía y su política!

Un crítico, de una escuela que no es la nuestra, dijo de *Los picapedreros* que esta pintura era "en su género una obra maestra". Acepto este juicio. El género al que pertenecen *Los picapedreros* es hoy el género más alto, el único admisible. ¿Qué le falta a este lienzo para reunir todos los votos? Si Courbet, por ejemplo, estaba tan enamorado de la antítesis como Víctor Hugo, nada le habría resultado más fácil que crear un contraste en su pintura: habría colocado los picapedreros junto a la puerta de un castillo; detrás de esta puerta, en perspectiva, un vasto y soberbio jardín: al fondo, la vivienda del dueño, con terraza, pórtico, estatuas de mármol que representan a Venus, Hércules, Apolo y Diana. Eso habría producido su efecto, Courbet prefería la calle principal desnuda, con su desierto y su monotonía: en lo que estoy totalmente de acuerdo con él. El camino solitario es de una poesía muy diferente a este afectado

contraste de opulencia y miseria. Allí habita el trabajo sin distracciones, la pobreza insoportable y la tristeza desolada.

A los campesinos, que habían tenido la oportunidad de ver el cuadro de Courbet, les hubiera gustado tenerlo para colocarlo, ¿adivinen dónde? En el altar mayor de su iglesia. *Los picapedreros* valen una parábola del Evangelio; es la moralidad en acción. Recomiendo esta idea campesina a M. Flandrin: puede iluminarlo en sus composiciones religiosas.

Las Damas del Sena

La pobreza os aflige; este caballo ciego se fatiga atado al carro. Admites la tragedia, las brillantes desgracias, la heroica desgracia; pero preguntas si está en la dignidad del arte reproducir estos vulgares sufrimientos. Dices que sabes muy bien que no todo en esta vida es color de rosa y amor: nuestros hospitales, nuestras prisiones, nuestras casas de empeño, nuestras colonias penales, son los gigantescos monumentos de nuestro dolor. El dolor, es cosa adquirida, ocupa más lugar en este bajo mundo que la alegría. Pero ¿por qué confundirlos? ¿Por qué envenenar la pequeña dicha que nos queda mezclando las imágenes de uno con las del otro? La misión del arte es echar un velo de consuelo y decencia sobre el rostro miserable del siglo. Roma, que

construyó el Coliseo, tenía sus vertederos y sus cloacas, donde ciertamente nunca se reunió ni el senado ni el pueblo. ¡Ay! Ahórranos la realidad: es bastante odiosa en sí misma, sin que tú le añadas más con los refinamientos de tu *arte crítico*...

Y en esto precisamente consiste vuestro error, el error de todas las escuelas de arte desde el principio del mundo: queréis separar lo inseparable de sí mismo, la luz de las tinieblas, el espíritu de la materia, la forma de la sustancia, la belleza de la fealdad; el placer del dolor, el arte de la ciencia y la industria, el ideal de la conciencia, el goce del trabajo y la enfermedad, la libertad de la servidumbre, la vida de la muerte, la gloria de la humillación. No sabéis que la vida humana se compone incesantemente de la unión de estos opuestos, mezclados en varias dosis. Te has construido un modelo de los dioses y un modelo de los hombres, un tipo de aristócrata y un tipo de esclavo; habéis soñado con una existencia de perfección y bienaventuranza, y otra de condenación y tortura; y dijisteis: Este es el Ideal, el Paraíso, el Arte; y lo otro es Realidad, barbarie, infierno. Y habéis proscrito así a las nueve décimas partes del género humano, reservándoos el ideal y condenándolos a ellos al trabajo. Rechazamos vuestras categorías egoístas; reivindicamos que el arte debe abarcarlo todo, incluida la infamia para él y para ti.

Pero hay que estar satisfecho. Aquí hay lujo, elegancia, ocio, pensamientos elevados y ambiciosos, pasiones ardientes. Contempla y juzga.

Las señoritas del Sena, ¡vaya un título carente de sentido, perfectamente imaginado para perjudicar a una obra! El Sena no tiene lugar aquí; no lo descubrimos. El autor quiso decir: *Dos jóvenes a la moda bajo el Segundo Imperio*. Pero este título hubiera parecido sedicioso; no se podía permitir. Tenga en cuenta, sin embargo, que el Imperio solo se usa aquí para designar una fecha; así como el Sena indica, por sinécdoque, la civilización de París. Eso es todo lo que hay de política en la pintura de Courbet.

Bajo el Primer Imperio, ¿en qué pensaban las jóvenes? Supongo que si en 1812 se le ocurrió esta idea a un pintor, como le ocurrió a Courbet en nuestro tiempo, habría pintado sus dos figuras llorando, como las troyanas de *la Eneida* junto al mar; leyendo el boletín de Moskowa o el de Bérésina; pálidas y demacradas, como corresponde a las señoritas peinando a Santa Catalina, y llevando en el corazón el luto de sus amantes. Gracias a Dios, todavía no hemos llegado a eso. Napoleón III libró grandes guerras; peleó grandes batallas; obtuvo grandes victorias: no se puede decir que hizo escasos a los hombres; y si la gente se casa menos hoy, si la población parece estar disminuyendo, esto se debe a otras causas. Nuestras ideas, así como nuestra moral han tomado otra dirección. Esto es lo que

vamos a aprender de las dos figuras que posan allí frente a nosotros, sin que ellas lo sospechen, y a las que el libreto ha llamado *Señoritas del Sena*. Señoritas, sí; porque no son casadas ni viudas, eso se nota a primera vista; ni siquiera están prometidas, quizás por su culpa, y por eso las ves sumergidas en sus reflexiones.



Courbet, Cortesanas al borde del Sena, 1856

La primera es una hermosa morena, de facciones acentuadas, ligeramente viriles, de esas que proporcionan satánicas seducciones a una mujer de dieciocho a veintidós años. Está tendida sobre la hierba, apretando la tierra con

su pecho ardiente; sus ojos, entreabiertos, nadan en un ensueño erótico. Es Phèdre quien sueña con Hippolyte: *¡Dioses! ¿Por qué estoy sentada la sombra de los bosques?* Es Lélia quien acusa a los hombres de las desgracias de su corazón, quien les reprocha no saber amar y quien, sin embargo, hace retroceder al tímido y devoto Stênio. A primera vista, el sentimiento que te inspira es de lástima mezclada con miedo. Tenemos un miedo instintivo a estas criaturas cuyas pasiones a veces se concentran, a veces saltan, que nunca están satisfechas. Son vampiresas. Entonces, mientras contemplas esta cabeza encantadora y extrañamente magnética, tu piedad se convierte en simpatía; te sientes fascinado por ella, atenazado por el demonio que la obsesiona. Quisieras, a costa de toda tu sangre, apagar el fuego que la consume. Huye, si valoras tu libertad, tu dignidad de hombre; si no quieres que esta Circe te haga una bestia.

La otra es rubia, reclinada como un busto de mármol. Ella habla sin embargo; conversa en voz alta consigo misma; su compañera no la escucha. Ella también persigue su quimera, una quimera no de amor, sino de fría ambición. ¿Por qué no iba a ser algún día princesa, como tantas otras, esposa de al menos un archimillonario en un alto cargo? Ella bien vale su igual. Nadie, además, puede decir que se casó con ella sin dote; ella ya ha reunido; todavía está esperando algo; sabía cómo aumentar su fortuna, bastante suficiente para una mujer soltera. Posee acciones y valores de rentas

vitalicias; sabe de negocios y sigue los cursos con atención. Ella no juega: algún tonto opera sobre buenos valores adquiridos en el momento oportuno, y de los que sabe, con no menos habilidad, deshacerse de ellos. ¡Oh! no será tomado desprevenido; ella no se hace ilusiones; el amor loco no la atormenta. Ella sabrá esperar: ¿No llega todo justo a tiempo a quien sabe esperar? Muy diferente a su amiga, es dueña de su corazón y sabe dominar sus deseos. Mantendrá su frescura durante mucho tiempo: a los treinta, no parecerá más de veinte. Hasta entonces, ¿puede dejar de encontrarse con un señor, un príncipe ruso, un grande español o un corredor de bolsa? Además, a cualquier edad que se case, no tendrá hijos: esta es la primera condición que una muchacha prudente pone en su contrato de matrimonio.

Las señoritas del Sena son un gran contraste con *Los picapedreros*; una de las dos pinturas explica la otra, la completa y la justifica. Ambas son en la realidad poderosas en el ideal. Para estar convencido de esto, basta detenerse unos minutos para considerarlas en conjunto. De acuerdo con los principios que hemos desarrollado, ambos temas están igualmente dentro del ámbito del arte. Pregúntate, sin embargo, después de haber realizado tu doble impresión, cuál de estas existencias, la de estos desdichados jornaleros o la de estas elegantes damas, te parece la más antiestética, la más demoníaca, si no desde el punto de vista de la miseria material, al menos desde el de la miseria moral

y sus espantosos estallidos. Estas dos mujeres viven en el bienestar, rodeadas de todos los refinamientos que las artes del lujo pueden añadir a la existencia. Cultivan lo que se llama el ideal; son jóvenes, hermosas, deliciosas; saben escribir, pintar, cantar, declamar; son verdaderas artistas. Pero el orgullo, el adulterio, el divorcio y el suicidio, reemplazando a los amores, rondan y acompañan; los llevan en su dote; por eso, al final, quedan horribles. *Los rompepiedras*, por el contrario, claman con sus trapos venganza contra el arte y la sociedad; básicamente, son inofensivos y sus almas están sanas.

No sé qué reproches se hicieron a *Las señoritas del Sena*. La segunda figura me parece demasiado borrada. Me gusta, lo admito, que todo esté plasmado y resaltado en una pintura de expresión; cuanto más alto y más profundo me parece el significado, menos soporto la negligencia. Hechas estas reservas, pregunto si tales concepciones no están en el verdadero propósito del arte: si no son del más alto idealismo, de ese idealismo que, en lugar de erigirse en religión, duplica su poder poniéndose al servicio de la filosofía y la moral.

Capítulo XVI

LA PROSTITUCIÓN EN EL ARTE

Severidad de la escuela crítica. *Venus y Psique.*

El artista tiene, como la naturaleza, la facultad de variar infinitamente las formas que produce. En vez de buscar la perfección de la figura humana, puede usar todas las figuras que sean de su agrado; debe hacerlo, en cuanto le ayuden a realizar la meta superior del arte: la educación de la especie humana. En otras palabras, su principio debe ser: *Sustitución del idealismo de la idea por el idealismo de la forma.*

A primera vista captamos la importancia de esta transformación, que Rembrandt previó cuando dijo: *Cuando dejo de pensar, dejo de pintar.* La ausencia de ideas, la debilidad del principio moral en el artista le hacen perder por completo la inteligencia de los asuntos que trata. Sólo preocupado por la forma, siempre que sus figuras sean

bellas, poco le importa que su obra contradiga la verdad o la moralidad del tema en el que se inspira.

He visto, por ejemplo, muchas *Seducciones de José*, muchas *Susanas en el baño*; sin embargo, no encontré una sola de estas pinturas que respondiera al tema.

Por poco bonita que sea la señora de Putifar, te dices a ti mismo, a tu pesar, que José es un tonto; y la lección moral extraída de la Sagrada Escritura se convierte en una provocación al adulterio por la misma molestia que causa. ¿De dónde viene este fracaso perpetuo? Porque los artistas sólo han sabido siempre una cosa: despertar la concupiscencia a través de sus ojos, sin saber la primera palabra de lo que haría falta para poner, por los mismos medios, la medida. Cuando uno es un artista mediocre, no se arriesga a tales dificultades. El pintor se dice a sí mismo, por el contrario: cuanto más hermosa sea la mujer, más por eso mismo aflorará la virtud de José. Pero esta virtud necesita apoyo, motivos, protección de lo alto, es decir, de la conciencia, y no nos dejáis verlo. Es necesario que a una imagen lasciva haya otra que se oponga y decida al joven.

Cuando los antiguos pintaron a Hércules entre la Virtud y el Placer, comprendieron la dificultad: si la Virtud estuviera ausente o se manifestara por un logograma, por una bella máxima, Hércules sucumbiría. Pero ¿qué hicieron? Personificaban la Virtud misma, se la mostraban al héroe en su hermosura heroica. A partir de ahí, todo está dicho:

Hércules prefiere la Virtud: es bien sencillo, es más hermosa que la misma Venus. El artista entonces sería muy infeliz, muy torpe, si su Virtud fuera menos hermosa que su rival.

El mismo principio debe seguirse para la historia de José. Aquí no hay alegoría: la esposa de Putifar es una persona real y está sola. ¿Qué iba a oponerse a él? La imagen de su marido representada en el apartamento, José invocando *la amistad* con la que se le honra, retrocediendo ante *la traición*, rogando con rostro consternado a la pobre mujer que vuelva en sí, mostrando a su protector, a quien le debe todo. En cambio, nada: una mujer hermosa, casi desnuda, jadeante de amor, con la garganta al viento, solicitando con la voz, la mirada, la mano, a un apuesto joven que se niega, no sabemos, no, no veo, no podemos adivinar por qué; iprobablemente porque había hecho voto de virginidad! Y para hacer aún más imposible la situación, el artista no deja de aprovechar el momento en que se produce una lucha entre los dos personajes, pugnando la mujer por rendir a viva fuerza la inflexibilidad del joven que no teme ejercer su violencia para liberarse. Todo esto es absurdo.

En *Susana en el baño*, la imposibilidad es de otro tipo. No me planteo si debemos apoyarnos en el relato bíblico, que dice que Susana, una mujer de altísimo rango, modelo de fidelidad y pudor conyugal, se desvistió completamente al aire libre, sola en un jardín, para bañarse. En cuanto a mí, no puedo imaginarme a Susana, como tampoco a Lucrecia o

a cualquier mujer honesta de nuestro tiempo, poniéndose en tal estado: todas se velan, se ocultan de su propia mirada. Pero las mujeres turcas y árabes lo hacen de esta manera, incluso cuando se bañan en compañía. Así es que paso. Aquí es donde comienza mi reseña.

Es una historia sagrada y un hecho citado como ejemplo para la juventud, para todas las mujeres. Susana, en una palabra, es una heroína de la castidad, una santa. Si esto es así y el artista ha entendido su tema, Susana desnuda debería inspirar respeto y no suscitar ningún pensamiento más inmodesto que el de la Venus de Milo en su desnudez sobrenatural¹⁴. Así que ya no podemos entender por qué los viejos senadores que la miran, reprimidos el uno por el otro, golpeados en su conciencia, se atreven a hacer su propuesta: es imposible, está más allá del corazón humano, hay consenso. Esta doble violación de la persona de Susana se está volviendo increíble, y no lo creo. “Pero estamos lejos de eso. En las costumbres orientales, en esas cacareadas

14 Mi compatriota, el escultor Huguenin, sintió la verdad de esta observación. Su Suzanne, que sale indignada del baño en cuanto cree que la ven, no es la mujer dulce que se abandona a la Providencia. Sus formas, ligeramente cuadradas, son de un tipo muy firme, muy bello y muy raro, un tipo que da a todos la idea de una mujer fuerte y virtuosa. Sentimos que ella no callará ante la calumnia, que sabrá acusar y hacer temblar a sus acusadores. Ella parece estar diciendo: ¡Cobardes! O quiere apartar la mirada cuando la ve, tan imponente es su dignidad. Una belleza así concebida merece respeto inmediato: se siente que la voluntad, la prudencia, la conciencia, la energía, todo está ahí. No es el tipo de la mayoría de las Susanas.

delicias del harén, si una virgen se muestra como la que se supone que hace las insinuaciones, uno se siente tentado a aplaudir a los dos corruptores, cuyo único error en este caso es tal vez mostrarse a dos, cuando solo uno podría haberlo logrado. Es la brutalidad de los dos hombres lo que hace la virtud de Susana aquí. La creería más si solo hubiera un cara a cara.

¿Por qué los artistas ni siquiera han sospechado estas dificultades? ¿Por qué tantos cuadros que representan a Susana en el baño, una Susana que en vez de inspirar respeto, provoca deseo? Esto se debe a que los artistas, cada vez menos moralistas o filósofos, ya no buscan en los sujetos nada más que una oportunidad para pintar desnudos, para mostrar mujeres en una actitud más o menos provocativa.

El culto a la forma fue una tentación a la que la humanidad tuvo que sucumbir más de una vez, tendió siempre a sustituirse por la meta superior del arte. Es con él como con un general que, después de haber mandado a sus conciudadanos en la guerra contra países extranjeros, les pide la corona y, en lugar de consagrar su independencia, los hace sus súbditos; el objeto de la guerra, sin embargo, no era producir realeza ni recompensar al general, sino asegurar la libertad. La adoración de la forma alcanzó su mayor grado de intensidad entre los griegos, quienes la identificaron con su religión. Contra esta idolatría reacciona

San Pablo oponiéndole su espiritualidad. El cristianismo eleva la religión muy por encima del arte. En cuanto a la síntesis que intentaron los artistas del Renacimiento, no pudo mantenerse por mucho tiempo; con la idea cristiana declinando día a día, tanto entre los protestantes como entre los católicos, el culto de la forma ha vuelto a su absolutismo y aún hoy reina.

La escuela crítica, al subordinar la *forma* a la IDEA, no puede caer en los errores que reprochamos a los artistas que no tienen principios. Sin negar en modo alguno el mérito de la belleza, que puede darse el gusto de buscar y pintar, la escuela crítica la hace más variable, más significativa, y saca al arte de esa meta estrecha e infantil que consistía en hacer figuras sin ideas, cuerpos sin alma. Habiendo llegado a esta altura, el arte ya no puede descender: quiera o no, en el futuro, debe pensar. El idealismo de la forma, mucho más tenaz que el politeísmo, queda definitivamente vencido; sólo podría ser así por la idea.

La belleza no será más degradada ni despreciada. Sólo, hay que reconocerlo, ya no reina sola; comparte con la idea, y su prerrogativa no es ni siquiera la mayor. La idea puede subsistir por sí misma y sin belleza; ella nunca cansará. La belleza sola no es nada. Es así que, en nuestra sociedad, idealista sin duda, pero mucho más *racional*, positiva, crítica y práctica de lo que parece, una mujer virtuosa, inteligente,

activa, limpia, pero sin belleza, puede encontrar veinte maridos, mientras que una bella persona, si sólo tiene su cara, no encuentra nada. No separemos más a las dos hermanas; tratemos de hacer bella la idea y la belleza inteligente: así estaremos a salvo de toda decepción y de todo arrepentimiento. Pero el resultado más importante de la crítica o de la sustitución del idealismo de la idea por el idealismo de la forma es la emancipación del arte de todos los ataques de la prostitución.

Amplio tema que requeriría un libro, y que me limito a tratar sumariamente.

Hay una íntima relación entre *el ideal y la voluptuosidad*; se puede decir incluso que ésta es hija de aquél: es el goce saboreado, idealizado. El ideal excita la posesión. El que sueña con la belleza quiere tenerla; en cuanto la disfruta, su idealismo se convierte en placer. El arte, en la medida en que pretende despertar el ideal, especialmente el de la forma, es por tanto una excitación al placer. Si la pasión que excita es el amor, es un *agente pornocrático*, el más peligroso de todos.

Así vemos que excepto en la Edad Media, cuando el arte, reaccionando contra la idolatría, se hizo intérprete de la espiritualidad cristiana, en todas partes fue un agente de corrupción. Es hoy tanto como siempre. El culto multiplicado de Astarté, Afrodita o Venus; las fiestas orgiásticas, dionisiacas o bacanales; los lamentos por la

muerte de Adonis, los juegos florales, la prostitución sagrada, el priapismo universal, la poesía erótica, el amor vulgar, omnígamo, son sus monumentos. Añadamos de nuevo los teatros, los bailes, el vino, la alegría... Así todo se mantiene: el refinamiento de las artes conduce a la corrupción.

La verdad de esta relación es tan cierta que el mismo efecto se produce en el refinado de la devoción y en el refinado del arte. Desde el origen del cristianismo, el idealismo idólatra, abolido como dogma entre los neófitos o los paganos convertidos, tomó inmediatamente una nueva forma, aún más licenciosa, en el misticismo¹⁵. Las innumerables sectas de los gnósticos, los carpocratianos, los adamitas, una multitud de otros, hicieron poco más que

15 Todos conocemos dos amores. Uno, ideal, etéreo, divino, platónico, uraniano, celestial; todos lo hemos experimentado: lo más heroico, lo más divino, lo más ideal. Es aquel a quien la razón y la justicia buscan con preferencia, el primero a quien debemos altares. Los compromisos son deliciosos, divinos. El matrimonio de la monja con el esposo celestial es un matrimonio espiritual después del cual el alma debe ser llevada a la tierra. Sin embargo, hay otro amor sin el cual el primero sería estéril; amor terrenal, ardiente, apasionado, reproductor de vida, conservador del mismo amor divino; a través del cual se forma el amor conyugal y del cual nace el amor maternal. “En el matrimonio, de hecho; los dos amores existen. Es cierto que aspiramos a unos a otros como al bien soberano. El placer nos encanta, nos toma por la fuerza; tiene su legitimidad, su derecho; – es el demonio, sin duda, mientras que el otro amor es el ángel: ambos en lucha, en antagonismo; pero ¡ay de aquel que excita el corazón humano a la adoración de uno o del otro: a ambos los estropea! Hay que callar, hablar de ella sólo de pasada, y mostrarse prudente y sobrio tanto en el ideal como en la pasión.

continuar, bajo la bandera de Cristo, los misterios del amor. Permanecieron horrorizados, en la historia. Se conocen flagelantes, quietistas o molinistas. Todo esto es de hecho el resultado del idealismo. El arte moderno siempre hace precisamente eso; es tanto más corruptor cuanto que no tiene excusa de religión, tradición, indiferencia pública y que se opone formalmente a la modestia de las costumbres y a las tendencias morales de la época.

¿Qué razón para darnos a Ariadna, Hebe, Eros, Safo, ninfas? ¿Por qué incluso Suzanne, Eva, Putifar?

En la exposición de 1863, que solo recorrí una vez, había en el gran salón, en el lugar de honor, una figura de una mujer desnuda, acostada y vista de espaldas, que supuse que era una Venus Calípiga. Mientras exhibía sus hombros, su talle flexible, sus ricas nalgas, esta Venus, por un esfuerzo de buena voluntad, volvía la cabeza en dirección al espectador: ojos azules y astutos como los de Cupido, rostro provocador, sonrisa voluptuosa; parecía decir, como las prostitutas del bulevar: ¿Quieres venir a verme?

Esta Calípiga es *realismo*, después de todo; no examino si está bien hecha; y Courbet no podría repudiarla si el arte no tuviera otro principio que el de reproducir lo que le agrada, sin consideración del fin social. Pero, ¿cómo es que la policía, que rechaza las pinturas de Courbet, ha admitido esta inmoralidad?

Toda pintura voluptuosa, toda representación del vicio puede, en última instancia, tener su utilidad moral. ¿Por qué no admitir esta Calípega del mismo modo que las *Señoritas del Sena*? Porque, en este último cuadro, la intención moral no es dudosa; porque junto al vicio idealizado el pintor ha puesto el correctivo en esa languidez desesperada que carcome a la desdichada y deja entrever sus desdichas. Mientras que aquí por el contrario, es la Venus vulgar en su triunfo ¿Cómo puede hacer moral una pintura así? Solo habría habido una forma: ponerle un chancro en el ano. La sífilis y el libertinaje son hermanas nuestras. Venid, jóvenes, y ved, eso es lo que había que decir. Pero aquí lo repugnante y lo horrible habría hecho que el corazón se agitara y gritara anatema. Fue imposible.

Si el jurado cumpliera con su deber cuando se les enviasen tales cosas, las devolverían en pedazos. ¿Qué es un jurado que ni siquiera tiene sentido de la modestia, al que hay que enseñar que el arte no es nada fuera de la moral? ¿Las artes, como las letras, no son hermanas en la Academia de Ciencias Morales? Empero, se enseña la doctrina de Malthus. Así Malthus y las cortesanas de Pradier y Clésinger son uno para las otras.

Si el público entendiera el insulto que se le hizo, prendería fuego a la exposición. Los artistas lo llamarían vándalico; los enviaría a Cayena. Pero el público ofendido perdió toda iniciativa. En cuanto a los jóvenes, que se enorgullecen de

tener una, son realmente cómplices. Ella, que le da al señor About un alboroto, y nada hace contra los fornicarios, nada contra esas lascivias que deshonran no sólo a nuestros artistas, sino a nuestra sociedad y a nuestro país; nada contra este comercio de pinturas licenciosas, grabados obscenos y fotografías que hacen de París la *gran prostituta* de las naciones, la envenenadora del universo.

Todas las exposiciones abundan en esculturas y pinturas de este tipo, que, estoy seguro, se venden muy bien. La demanda determina la producción, dicen los economistas. Pero, ¿qué es lo que busca sobre todo la clientela de los artistas? Composiciones lujuriosas.

Una mujer, adinerada y galante, pidió a un artista que decorara su tocador de forma que pudiera ver reproducida su imagen desnuda en tantas situaciones como él pudiera imaginar. Mucho dinero para ganar, pero que fracaso, ¡que insulto al talento del artista!¹⁶

Me contó un pintor que un día un alto personaje, que lo protegía, le dijo, después de haberle rendido el tributo de elogio que merecía una de sus figuras: Todo eso es muy bonito, pero no bastante alegre... ¡Muy bien!...

16 Si yo hubiera sido el pintor, le habría respondido: Haga usted mismo los quehaceres de la casa, señora; hazlo todos los días; tener hijos; y verás tu imagen más hermosa de lo que yo podría hacértela.

Los artistas inteligentes están horrorizados por esta vergüenza y no saben qué hacer al respecto. Un escultor al que le pregunté, a mi regreso de Bélgica, qué hacía, me contestó con voz oscura: ¡Hago m...! Se asoció injustamente con la turba de prostitutas y ministras de la lujuria pública. Nunca he oído nada más terrible. Hay que ser Cambronne o un artista de talento desesperado para encontrar expresiones que la verdad no puede ocultar, pero que el talento más consumado no se atreve a repetir.

... Un día, en la pintura de *Venus y Psique*, rechazada en 1864, Courbet se propuso hacer con la pintura lo que los moralistas Ézéchiél y Juvénal habían hecho con la poesía: la sátira de las abominaciones de su tiempo. Pero los medios del pintor no son los del escritor. No se atrevería a pintar los *falos* de los asirios y egipcios; no se atrevería a mostrar a Ooliba en la postura descrita por el profeta: *Denudavit quoque fornicationes suas, et discooperuit ignominiam suam*¹⁷; no pudo mostrarnos a Mesalina en su vigésimo quinto apareamiento; ni ese otro chillar como cierva en celo a la vista de un artista; ni esto de mear, a la luz de la luna, contra la estatua de la Modestia; ni aquella de la que se dice: *Ipsa medullinae frictum crissantis adorat*.

Estas cosas son imposibles de pintar. Por lo tanto, el pintor se ve obligado a disfrazarse. Ni el más mínimo gesto

17 También puso al descubierto sus fornicaciones, y descubrió su vergüenza. [N d. t.]

indecente, ni la más mínima actitud lujuriosa, ni siquiera la desnudez total. Una rubia dormida, a quien una joven tomará naturalmente por una Psique que espera el Amor; una morena que llega en la noche, de puntillas, y la mira con un ojo que puede expresar los celos como otra cosa. Los habitantes de Ornans debieron ver allí a dos mujeres que, durante la ola de calor, se quitaban la camiseta para estar más cómodas y no asfixiarse. Otras personas las tomarían por bañistas.



Courbet, Venus y Psique, 1864

Hay que ser consciente de las cosas para entender al artista. Es necesario haber leído a George Sand (*Lélia*), Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*); es necesario

conocer la hipocresía y la desvergüenza de nuestro tiempo; hay que recordar que a Courbet se le reprochaba no saber pintar el desnudo, y que sus críticos le reprochaban no estimar el desnudo como la imagen de la voluptuosidad. Debéis saber que Pradier fue llamado el estatuario del distrito de Breda; que a los artistas de primer mérito, que buscan la belleza noble, heroica, se les piden *cosas bonitas*, figuras *deleitables*; que la moribunda Lucrecia cansa. Debes haber visto las exposiciones de los últimos años; debes saber que M. de Nieuwerkerke hizo comprar al Emperador una *Leda* con un cisne entre los muslos...

Es a toda esta gente a la que Courbet les dice a través de su pintura: Sois un puñado de rufianes y tartufos. Os conozco, sé lo que queréis y lo que os piden los proxenetas. No es la pintura del desnudo lo que os importa; no es de la hermosa naturaleza de lo que tenéis hambre; es suciedad. Mirad, así se pinta el desnudo, y os reto a que hagáis lo mismo. Y esto es lo que todos buscáis, raza de pederastas y tríbadas...

Liberado del culto absolutista a la forma, dirigido por la idea, transformado por la crítica, purificado por la moral, el arte vuelve hoy a su misión natural. Fue en Francia, en el país de *la ley*, donde tuvo que encontrar su equilibrio... Pero aun así dejaremos escapar esta gloria que se nos ofrece.

El arte, una vez adorado, está destinado en nuestros días, si sigue su curso legítimo, a experimentar la persecución. Ya

ha empezado. Los artistas veraces serán vilipendiados como enemigos de la forma, y tal vez castigados como ultrajantes de la moral pública o acusados de incitar al odio de los ciudadanos entre sí.

Capítulo XVII

LOS CURAS, O EL REGRESO DE LA CONFERENCIA ¹⁸

*La policía,
Difícilmente esperábamos
encontrarla en este asunto...*

La policía, repito, ya que, por nuestros pecados y nuestra estupidez, se meten por todas partes, ha visto, en el cuadro que vamos a reseñar, una alta impiedad: por un lado, un ultraje a la moralidad religiosa, por otro lado, entusiasmo en desafiar a una clase de ciudadanos, funcionarios públicos, en el ejercicio de sus funciones. En consecuencia, se decidió,

18 Las reproducciones que se ofrecen de éste cuadro, son imágenes de bocetos preparatorios, copias o grabados ya que el lienzo fue adquirido por un devoto cristiano que lo destruyó. [N. d. t.]

por orden superior, que dicho cuadro fuera excluido de la exposición. Ahora bien, cuando la policía, cuando la autoridad en nuestro país dice una cosa, no faltan los personajes, los llamados serios, los ingenios profesionales, los funcionarios o auxiliares no oficiales de la censura, los síndicos del santo oficio, que aplaudan con ambas manos.

No tengo motivos para criticar aquí la medida tomada por las autoridades contra el cuadro de Courbet. Cuando la autoridad hace algo, el respeto nos ordena asumir que tenía motivos suficientes para hacerlo. Aparte de la cuestión del arte, está la política... Pero a un escritor de la prensa periódica se le atribuye este juicio, mucho más severo que la ejecución silenciosa de la policía: "La pintura de M. Courbet es una *mala acción*. Ese es el hecho; la policía está justificada desde todos los puntos de vista: una concepción de artista, quizás la más extraordinaria que jamás se haya visto en el esplendor del arte es deshonorada. Es una suerte para Courbet que se le prohibiera la publicidad: sin eso, los habríamos visto a todos, esos empresarios de la crítica, frutos secos de la literatura y el arte, hacedores y deshacedores de reputaciones, viniendo uno tras otro, como los perros de Panurgo, a soltar su orina sobre una obra de la que ni siquiera son capaces de captar la idea.

¡Qué! sería satisfacer un vano pensamiento de calumnias, excitar la hilaridad de un público grosero, indigno de ser llamado volteriano, que un hombre, a quien, después de

todo, no se le niega más el sentido común que el talento, haya construido esta enorme pintura, cuando le bastaba un metro cuadrado de lona; ¡Sería para derribar un pecadillo de tres o cuatro desafortunados curas de pueblo que hubiera lanzado este trueno! Los clérigos del campo se han reunido para consultar entre sí cosas de su ministerio; Terminada la conferencia, se sentaron a la mesa; la conversación se volvió animada, los mayores tomaron un pico. Una vez en el camino de regreso, el aire fresco los aturdió; nosotros adivinamos el resto. Realmente, si esto es todo lo que el artista ha querido enseñarnos, se ha esmerado demasiado, y es muy inútil que haya gastado su genio y su vigilia.



Courbet, El regreso de la conferencia

Pero, apresurémonos a decirlo, se trata aquí de otra cosa. Lo que Courbet quería hacer no es una escena de borrachera más o menos risible; ni siquiera es el contraste, planteado con picardía, entre la gravedad sacerdotal y una infracción de las leyes de la templanza: todo eso es el lugar común más insípido, indigno, repito, de los honores de la gran pintura. Lo que Courbet quiso mostrar, a la manera de los verdaderos artistas, es la radical impotencia de la disciplina religiosa –lo que equivale a decir del pensamiento idealista– para sostener en el sacerdote la severa virtud que le exige; es que la perfección moral buscada por la fe, por las obras de devoción, por la contemplación de un ideal místico, se reduce a graves caídas, y que el sacerdote que peca es víctima de su profesión, mucho más que hipócrita y apóstata.

¿Quién no ve aquí que la idea de tal composición sólo podría entrar en el cerebro de un artista el día en que el arte, durante tanto tiempo esclavo de su idealismo dogmático, habría roto su cadena y conciencia habría adquirido definitivamente de su principio y de su destino? ¿habría obtenido una comprensión del ideal religioso, en tantos aspectos similar al ideal de las viejas escuelas? El *Regreso de la Conferencia* es esencialmente de nuestro tiempo: hace veinticinco años, como hace veinticinco siglos, era imposible.

El sacerdote, por desgracia, es, como el artista romántico y clásico, un adorador de lo ideal y lo absoluto; él no es el implementador; no es dueño de su idea, como tampoco lo es de sus impresiones; él es su esclavo; esto es lo que causa su miseria moral, y tarde o temprano provoca una caída vergonzosa. Su dogma consiste en negar la virtud del hombre y la eficacia de su conciencia, como el artista clásico niega su belleza y poner toda su confianza en la gracia divina, que es la única que puede preservarlo de la tentación. Todavía se asemeja en esto al artista que huye de la ayuda de la reflexión y de la ciencia, y sólo cuenta con la inspiración. Así que finalmente, mientras el artista llega a la impotencia por su ideal, el sacerdote, cuya vida debe servir de modelo a sus hermanos, acaba en la inmoralidad por la teología. En vano invoca, en su oración ardiente, el Espíritu de vida y de santificación: *Veni, Creator Spiritus*. No debe esperar consuelo. Porque el principio de nuestra virtud está en nosotros mismos, esperando desarrollarse sólo al servicio de sus dos poderosos auxiliares, el trabajo y el estudio.

Cualquiera que ignore esta verdad busca el peligro e inevitablemente sucumbirá. Pero la vida perfecta, según la Iglesia, es una vida de contemplación y de fe; las funciones del sagrado ministerio no son de acción, sino de adoración; la teología no es una ciencia sino que es un misterio. Ciertamente, la virtud sacerdotal, cuando se encuentra, es admirable; huele a milagro: pero, como el arte que se

entrega a la tiranía del ideal, descansa sobre el vacío, y esto es lo que Courbet observó soberbiamente. Entre el sacerdote, cuya conciencia se establece sólo en Dios, y el artista, cuyo genio se alimenta sólo de idealidades formales, espirituales, de ídolos, la analogía es completa: perecerán el uno y el otro de la misma disolución.

La escena representada por Courbet es un ejemplo de ello. ¿Se emborracharían los miembros del Instituto, cenando juntos después de una discusión? El hecho es posible; no se supone a sí mismo. Y cuando, por casualidad, esta pequeña desgracia le hubiera ocurrido a uno de ellos, ¿qué seguiría, ya sea para la moralidad del personaje, o para el escándalo dado al público? Absolutamente nada: sería como un cólico, una indigestión, un reumatismo, un accidente que ni siquiera notaría. Convencidos estamos, en el fondo de nuestro corazón de que el pecado sólo se acerca con dificultad al hombre de acción e idea.

Trabaja, piensa, medita, observa, ama en la medida de los afectos legítimos, y las seducciones de la carne y del ideal serán impotentes contra ti: *Non appropinquabit ad te malum*; resistirás el embate de la concupiscencia y el orgullo, y *conculcabis leonem et draconem*. Voy más allá: supongamos que una vez, por excepción, estos mismos eclesiásticos se reúnen para tratar asuntos temporales, sean políticos, industriales o científicos; ese día, ten por seguro que nada malo les sucederá. ¿Qué los hace tan

débiles? ¿Qué los lleva a estas desviaciones del régimen, objeto de burla para los campesinos? Es porque antes de sentarse a la mesa hablaron de teología durante una o dos horas. Entonces, ¿por qué nos reímos de su intemperancia? Precisamente porque, en la sinceridad de su alma, sólo se ocupan de Dios y de la religión. Ahí radica la superioridad moral de la ciencia profana sobre la ciencia sagrada, de la acción sobre la contemplación.

Veamos ahora los detalles del cuadro de Courbet.

Todo el mundo sabe que el clero rural está obligado por sus reglamentos a conferencias mensuales, cuyo objeto es mantener el espíritu de cuerpo entre los eclesiásticos del mismo cantón y entrenarlos en la discusión de cuestiones teológicas. Estos piadosos encuentros, que tienen lugar unas veces en casa de uno, otras en casa de otro, son naturalmente seguidos por un banquete fraterno, una especie de picnic, donde las efusiones de amistad suceden al ardor de la controversia. En estas reuniones, que sin duda forman lo mejor de la vida sacerdotal en el campo, las mentes se animan, los corazones se dilatan, todo se une para dar a la comida su mayor viveza. Es el efecto de esta alegría, semirreligiosa, semiepicúrea, idealista y, en consecuencia, sensual, que el autor del cuadro quiso pintar con viveza, representando un grupo de sacerdotes que regresan a casa después de una conferencia cantonal.

La escena tiene lugar en el franco condado, en el valle más bello del Jura, el valle del Loue. En primer plano vemos un grupo de cuatro sacerdotes, uno de los cuales, incapaz de arrastrar su enorme corpulencia, ha sido izado sobre un burro, que se dobla bajo la carga. Él es el decano; tiene cuarenta años de servicio; hace mucho que pasó la edad del fervor; su frente despreocupada, sus labios carnosos, su mirada un tanto lujuriosa en este momento, su porte sileniano revelan un huésped alegre que ha alcanzado un alto grado de materialización en esta existencia adormilada, idealista y sensual a la vez de cura rural. Realmente no sabemos dónde se puede sostener el alma en este espesor de carne. Un hombre excelente en el fondo, que no cuenta con un enemigo entre sus feligreses.

Lo sostiene a la izquierda (a la derecha del espectador) un joven vicario que se tomaría por su hijo, si no fuera más bien su sobrino; apuesto montañés, sacristán gritón, espejo de los devotos, buscando sobre todo, en la carrera eclesiástica, los goces positivos del bienestar, de una vida resguardada y de una cómoda devoción. Quizá este interesante levita, de apariencia próspera pero decente, aún no es consciente de todos los vicios que el veraz pintor le ha jugado en el rostro. Sin embargo, no se deje engañar: sus mejillas regordetas, sus ojos en blanco, sus formas redondeadas dicen demasiado, y la policía correccional nos hace revelaciones aterradoras de vez en cuando. A la derecha está un sacerdote de mediana edad, pero vivo y verde, con anteojos

azules, de tez biliosa, cara de comadreja o de diplomático, un rústico Talleyrand, que sujeta por el brazo al tambaleante Sileno. Cauteloso y experimentado, comprende los inconvenientes del escándalo y le gustaría al menos mantener las apariencias. También vemos que no le perdona a su antiguo colega su estado de embriaguez. "Bebe todo lo que quieras", parece estar diciéndole; ¡pero quédate en casa y vete a la cama!



Courbet, Regreso de la conferencia, acuarela

En la brida del burro está un abad elegante, huésped del castillo y de las buenas casas del país, adorado por las damas, haciendo música con las señoritas, en un breviario dorado, en zapatos con hebillas, dibujado en medias bien vestidas, confesor de condesas, eclesiástico de mundo en destino especial, aspirante a obispo. El chisme aún no le

llega; baja la cabeza, como si quisiera esconderse de la vista, y trata, arrastrando al burro rebelde, de acortar este viaje, que pone su pudor a la tortura.

Detrás de este grupo camina un seminarista, de rostro cándido, lleno de fervor juvenil, y cuya ambición secreta, que hasta ahora ha confiado sólo a Dios y a su confesor, es dedicarse a las misiones lejanas, y que sueña con el martirio. Un poco desconcertado por lo que ve, sostiene con caritativa solicitud a un anciano eclesiástico que tropieza y golpea el suelo con su bastón; como si acabara de matar con un argumento perentorio a los herejes, a los filósofos, a los judíos y a todos los enemigos de la Iglesia. Junto a ellos, y para completar este segundo grupo, avanza un sacerdote de un tipo aparte: es el sacerdote hercúleo, recortado en ángulo recto, terrible de rostro, admirado por los campesinos por la rudeza de sus andares, bebiendo, fumando y jurando, ejerciendo una ascendencia irresistible sobre sus feligreses por su enérgica vulgaridad. Las funciones de su modesto curato, la administración de su parroquia, no bastan para su poderosa actividad. Irrumpió en lo temporal; se lanzó a las obras profanas; siembra, cultiva, explota, emprende, comercia, especula, licita; es comerciante de maderas, granos, líquidos, caballos. Transporta en el pensamiento esta naturaleza vigorosa e inflexible al siglo XII: será, si las circunstancias lo favorecen, un Pierre de Castelnau, un Santo Domingo, un Amaury. Será el fundador de la inquisición, marchará al frente del ejército

cruzado contra los herejes, ordenará la masacre de las poblaciones insurgentes, sin distinción de edad ni sexo. Con qué voz habría fulminado el anatema: *¡Fuera de la Iglesia no hay salvación!* "*¡Matadlos a todos, Dios reconocerá a los suyos!*"... Complació a la Providencia darlo a luz en el siglo XIX, después de Voltaire y la Revolución, cuando la filosofía y los derechos del hombre habían establecido su preponderancia en todas partes: no es más que un pobre cura de campaña cuyo ardor se exhala en casos de caballos o conferencias insípidas, *inter pocula*¹⁹. Oh! ¡si el buen Dios supiera aprovecharse de los que le aman! Lo que le irrita en este momento es la falta de medios de sus compañeros: ¡Mujeres! dice con un gesto de supremo desdén, ¡no saben llevar una copa de vino! "Y su movimiento es tan repentino que su sombrero ha volado y el perro del Decano le está ladrando angustiado.

A una distancia respetuosa llega el grupo de sirvientes, ayudantes del cocinero del banquete, que llevan sobre la cabeza, en canastos, algunas buenas sobras para el almuerzo del día siguiente. La sierva del sacerdote es uno de esos seres indefinibles que sólo se encuentra en el mundo de lo ideal: ni concubina ni esposa, sino más que una sierva; desgraciada, dichosa, de andar equívoco, de mirada bizca, que tiene su parte de influencia en el gobierno

19 Entre las copas. [N. d. t.]

espiritual del rebaño, triste compañera de este triste pastor de los hombres.

La mujer, cuadrada, fornida, deprimida en su cuerpo y en su alma, criatura sacrificada, no está hecha, para suscitar por el idealismo de su persona la mala conducta de los actores principales. ¿Quién dirá lo que piensan, lo que sienten estas siervas de sacerdotes, seres neutrales, en quienes el aire de la sacristía ha matado, con verdadera piedad, todo sentimiento femenino? No tienen corazón ni alma: solteronas que han aprendido el vicio sin amor, la intolerancia sin religión. La figura más asombrosa del cuadro es quizás la del burro, que estaríamos tentados de declarar el más razonable de todos, si su talante recalcitrante nos advirtiera que es incurable en su estupidez, y que parece colocado allí para simbolizar el embrutecimiento del hombre por el trascendentalismo de la fe.

Toda esta tropa pasa por delante de una vieja haya, en una excavación de la que se coloca bajo una reja una estatuilla de la Virgen Inmaculada. La piedad del pueblo, excitada por el clero, multiplicó cruces e imágenes piadosas por el campo, por los caminos, en todas las encrucijadas. Así el sacerdote, viviendo a la sombra del campanario, cerca de las tumbas fieles, rodeado de imágenes sagradas, vasos consagrados, signos benditos, objetos de todo tipo que forman el mobiliario del culto, él mismo se santifica con la

mano del obispo; el sacerdote, cuyo cada momento debe estar marcado por una elevación del corazón hacia Dios, que a cada paso recuerda la santidad de su vocación por los monumentos que él mismo ha erigido con sus manos, no puede dar un paso sin exponerse a un ultraje mortal a su religión; si se relajara su vigilancia, su vida sería un largo sacrilegio.

Totalmente a la izquierda del cuadro, y como para expresar su moralidad, un campesino y su mujer cavan la tierra al borde del camino por el que ven venir hacia ellos la procesión, y se distraen por un momento de su trabajo, por el programa que están viendo. El campesino, rudo, analfabeto, es no obstante menos de su tiempo. No ha leído nada, no pide leer nada: ni Voltaire, ni Rousseau, ni Dupuis, no más del Doctor Strauss o M. Renan. Filósofos, teólogos, artistas lo compadecen por igual. Sin haber aprendido nada, apenas frecuenta la iglesia. De espíritu positivo y práctico, como el Martín de *Cándido*, pierde la fe en el cielo y la estima del clero. No es él quien corre el riesgo de perderse en los ensueños del pietismo y las sublimidades del ideal; va directo al hecho y a la cosa; es el realismo hecho carne. *¡Quien trabaja ora!* No sé quién le susurró al oído que esta palabra era del Nuevo Testamento; lo dio por sentado. A la vista de los hombres santos, ante este sorprendente contraste entre la espiritualidad presuntuosa del ministro del altar y la realidad bacanal de su existencia, se apodera de él una risa loca; y esta risa, cuya implacable rusticidad os

escandaliza, no es menos comunicativa; imposible, después de unos minutos de examen, evitarla. Los más serios, los más indulgentes, los menos satíricos, comparando al sacerdote tal como lo quiere su institución con lo que le hace la fatalidad de una existencia contradictoria, no pueden dejar de pensar que el buen Dios, al instituir el sacerdocio para blanquear las conciencias, quería montar un espectáculo. En cuanto a la mujer campesina, dominada por las enseñanzas de su infancia, fiel al amor divino, pero dolorosamente afectada por lo que presencia, ruega a Dios que perdone a sus frágiles ministros, a quienes promete escuchar siempre como dispensadores de sus gracias, investidos por sí mismos con el poder de obligar y absolver.

Nótense las oposiciones que el artista, sin buscarlas, esparce en su obra: la vulgaridad de la escena contrastando con la belleza del paisaje; la comedia de la situación con la seriedad de la profesión; la superstición de la campesina con la devoción de su marido; el burro con el jinete, etc. El campesino, rechoncho, huesudo, color tierra, se suma, con su hilaridad banal, al escándalo dado por los eclesiásticos, de cuerpos bien nutridos y mejillas regordetas.

Pero lo que no debemos olvidar, so pena de perder el sentido de la imagen y desvirtuar por completo tanto su efecto como su intención, es que estos sacerdotes son todos sinceros en su religión. Ellos tienen la fe de Jesucristo, no se equivoquen al respecto; al margen del deán y su

sobrino, señalados como dudosos, los demás son verdaderos y celosos creyentes. Lo que los distingue entre los mortales es esta alianza de una virtud tan frágil con la energía de una creencia que parece hecha para domarlo todo, las pasiones y la carne, el mundo y el demonio. Tal es la reacción inevitable de la naturaleza contra el ideal: a fuerza de excitar en ellos el amor por las cosas celestiales, han caído en el sensualismo. El espíritu del siglo, espíritu de dulzura y voluptuosidad, se apoderó de ellos; les gusta vivir bien y no hacer nada; pecan con sus penitentes, sus rebaños, y han aprendido a no avergonzarse de ello. *Somos hombres como los demás*, dicen con tranquila humildad; esto no es razón para insultar nuestra fe y acusarnos de hipocresía. Y cuanto más pecan, más se imaginan salvarse por la práctica de sus sacramentos y la meditación de sus misterios, hasta el día en que, poseyéndose por completo de ellos el demonio del quietismo, dejan todo a un lado, tanto los ejercicios de la piedad y las prescripciones de la moralidad.

Si no existiese una razón superior a toda fe religiosa, una moral superior a la de los cultos autorizados por las leyes; Si, como en el pasado, la Iglesia fuera la madre y la providencia del Estado, ciertamente, el cuadro de Courbet sería muy impropio: al sacar a la luz los pecadillos del sacerdocio, haría temblar los cimientos de la moral, y habríamos hecho bien en proscribirlo. Pero desde la Revolución la relación entre religión y sociedad ha

cambiado; el legislador ha tomado bajo su protección "el pontificado; la ley del hombre se ha hecho juez y maestro del derecho canónico; la moral ha surgido como dictado de la conciencia, ya no como orden de lo alto para que la cuestión de saber qué ofrece la mayor garantía, de una virtud fundada en la recta razón o de una virtud fundada en el ideal, ha surgido inevitablemente, y la libertad de discutirla se ha convertido en un artículo de nuestro derecho público. ¿Qué digo? La cuestión se resuelve implícitamente contra la Iglesia por la constitución del país, y cuando Courbet compuso su cuadro, sólo se hizo intérprete de la ley y del pensamiento universal. Su obra tenía derecho de ciudadanía en la Exposición, derecho a la Academia y al Museo.

Capítulo XVIII

COURBET: SU PERSONALIDAD. MIS RESERVAS

He repasado las principales obras de Courbet, y he expresado mi aprecio por ellas desde el punto de vista de la IDEA. No he insistido en los defectos de sus obras: la falta de perspectiva y proporciones; ciertos tintes negros uniformes, como en la imagen de los *sacerdotes*; exageraciones como la risa del campesino, un poco forzada; cierta negligencia que delata dejadez; una tendencia a la carga, que está en el genio del hombre; brutalidad a veces; algo chocante viniendo, en mi opinión, del hecho de que no tiene la alta conciencia de su arte y de su principio. Así que no pretendo ser su apologista en lo que se refiere a la profesión: no tengo autoridad para eso, me quedo en mi terreno, el pensamiento del trabajo y de la escuela; y por eso, antes de seguir adelante, quiero aclarar mi idea del hombre.

Un día, cuando comenzaba a ocuparme de este libro, le dije a Courbet que pretendía conocerlo mejor que él mismo; que lo analizaría, lo juzgaría y lo revelaría al público y a él en su conjunto. Esto pareció asustarlo: no tenía ninguna duda de que yo estaba cometiendo falta tras falta; me escribía largas cartas para ilustrarme, cartas que me enseñaban muy poco, y me hacía sentir que no era un artista. A lo que respondí que yo era artista tanto como él: no pintor, sino artista escritor, dado que en mis obras me había ocurrido con frecuencia dejar momentáneamente de lado la dialéctica por la elocuencia; y como el arte es el mismo en todas partes, que me creía perfectamente competente en la materia. Esto pareció calmarlo un poco, y sólo pensó en darse a conocer a mí como él cree que es, que no es exactamente lo que es en realidad.

Courbet, más artista que filósofo, no pensó todo lo que yo descubro: es bastante evidente. Seguramente no concibió su tema de los *Sacerdotes* con el poder que veo allí y que indico. Creo que tiene la intuición del pintor, en virtud de su naturaleza innata, no como pensador, o a fortiori como filósofo. Dudó mucho y varió en su expresión. Pero, admitiendo que lo que creí ver en sus figuras era una ilusión de mi parte; y como el arte es tan bueno como sus efectos, no dudo en interpretarlo a mi manera. Si exagero su importancia como pensador, no pasa nada: sirve al menos para que todos los lectores entiendan lo que quiero y lo que busco.

Courbet es un verdadero artista, en genio, en moral, en temperamento, y como tal tiene sus reivindicaciones, sus prejuicios, sus errores. En primer lugar, se cree, como sus colegas, un hombre universal. Tenemos que ponerlo en su sitio.

Dotado de una inteligencia vigorosa y comprensiva, tiene tanto ingenio como un hombre de mundo; a pesar de eso es sólo un pintor; no puede hablar ni escribir; los estudios clásicos han dejado pocas huellas en él. Con forma de Hércules, la pluma pesa en su mano como una barra de hierro en la de un niño. Aunque habla mucho de series, piensa sólo en pensamientos desprendidos; tiene intuiciones aisladas, más o menos verdaderas, a veces felices, a menudo sofisticadas. Parece incapaz de construir sus pensamientos; en esto nuevamente es puramente un artista²⁰.

En sus temerarias generalizaciones, cree que todo es cambiante, tanto la moral como el arte; que la justicia, la ley, los principios sociales son arbitrarios como los de la pintura, y que él, libre de pintar lo que quiera, es también libre de seguir las costumbres, de liberarse de las instituciones: de esa manera se muestra tan poco adelantado como el último de los artistas. Esto prueba

20 El lógico y el artista están en antítesis, los dos extremos; pero, precisamente por eso, se entienden y hasta se parecen. Ambos son como la idea y el ideal; el mismo buen sentido los gobierna y los salva.

simplemente que en él, como en la mayoría de sus colegas, el idealismo prevalece sobre las altas facultades sociales, y que su virtud es débil.

Todavía se hace a sí mismo el apologista del orgullo; en esto se muestra todo un artista, pero un artista de segundo orden; porque, si tuviera una sensibilidad superior, sentiría estéticamente que la modestia tiene su precio; que, si a veces es una hipocresía, no siempre lo es. La modestia es una de las cosas más delicadas del hombre; aquel en quien el sofisma ha sofocado este sentimiento ya no es un hombre: es un bruto.

Me permití esta pequeña digresión, ajena al arte, porque noté en Courbet cierta artimaña, común a muchos otros: trata de llevar todo a sus ideas o extender sus ideas sobre cosas que no comprende y que son innegables; por otra parte, voluntariamente erige como máxima la negación de las cosas que están por encima de él.

Volvamos a nuestro tema, el arte, los principios.

Podemos definir a Courbet: Una gran inteligencia cuyas facultades están concentradas en una sola. Si hubiera sido capaz de categorizarse a sí mismo, sería más un lógico que un artista. No es de extrañar que en este momento todavía se esté buscando a sí mismo y solo se conozca a medias. Por lo tanto, tengo muchas reservas que hacer en relación a sus máximas en materia de arte.

Por ejemplo, Courbet no quiere que el artista trabaje por encargo. Este precepto, que demuestra cuánto valora la espontaneidad y la independencia, no puede aceptarse en absoluto. El artista, en virtud de su facultad estética, debe ser capaz de comprender y sentir lo que agrada a los demás, de reproducirlo rectificándolo y embelleciéndolo: sin esto no tiene toda la gama de sensibilidad que supone el arte.

Sin condenar formalmente el pasado del arte, Courbet quiere que lo dejemos de lado y dejemos de preocuparnos por ello. El pasado, dice, sólo puede servir como educación; uno debe estar inspirado sólo por el presente en sus obras. No acepto esta conclusión, una forma conveniente de presentarse como un príncipe del arte y un artista único. La humanidad no debe perder ninguna de sus ideas y creaciones; acumula su riqueza y se sirve de todo. Hay que andar, pero guardando todo. Volveré sobre esta idea; me contento, por el momento, con mis reservas.

Courbet se llama a sí mismo el más personal e independiente de los artistas. Sí, independiente de temperamento, de carácter, de voluntad, como los niños mimados que sólo hacen lo que les da la gana. Sí, personal en el sentido de que demasiado a menudo está ocupado consigo mismo y un tanto jactancioso: lo más reprobable de su pintura es precisamente lo que revela de su propia personalidad. Hizo una imagen puramente personal en su *Real Alegoría*, que no es mejor que sus *Hijas de Lot*. La

originalidad del artista se muestra en la elección de los temas, la forma en que los concibe y los ejecuta. Concedido esto, a Courbet le gustan todos los verdaderos artistas: se identifica con su idea, la excava, piensa sólo en ella y hace una representación de ella tanto más exitosa cuanto más impersonal y cuanto más gusta a la gente. El pintor, como el historiador, el poeta, el dramaturgo, el novelista, el actor, debe esconderse detrás de sus personajes.

Si bien reconozco en Courbet las características de un iniciador, no puedo admitir su pretensión de haber revelado al arte horizontes completamente desconocidos hasta ahora. En primer lugar, el genio nunca se presenta aislado: tiene sus precedentes, su tradición, sus ideas acumuladas, sus facultades magnificadas y enérgicas por la fe intensa de generaciones; no piensa solo en un individualismo solitario: es un pensamiento colectivo acrecentado por el tiempo. En segundo lugar, la escuela francesa va en la misma dirección que Courbet, sin que él o ella, quizás, lo sepan. Es a través de la pintura de paisajes y animales que vuelve a la naturaleza y a las cosas de la democracia. Basta citar los nombres más conocidos: Rousseau, Fromentin, Daubigny, Corot, Barye, Rosa Bonheur, Marilhat, Millet, Brion: todos deben ir a parar al criticismo.

Courbet no inventó ni el realismo ni el idealismo, como tampoco lo hizo la naturaleza. Lo que hace se ha hecho antes que él y es hecho hoy por otros aparte de él mismo, a

menudo sus rivales, a veces sus conquistadores. Todo lo que se ha dicho en su ocasión y que él mismo ha pronunciado está desprovisto de sentido común²¹.

He oído a Courbet llamar a sus pinturas alegorías reales: una expresión ininteligible, sobre todo porque lo ponía en contradicción consigo mismo. ¡Qué! ¡se llama a sí mismo realista y trata con alegorías! Este pésimo estilo, estas falsas definiciones le han hecho más daño que todas sus excentricidades; es realista y vuelve por alegoría al ideal.

La verdad es que, como ya he dicho, Courbet, en su realismo, es uno de los idealizadores más poderosos que tenemos, un pintor de la imaginación más viva. Quisiera poner como prueba de ello únicamente su *Combate de ciervos*, para cuya ejecución estos animales ciertamente no posaron frente a él. Su pequeño cuadro *El pescador de gobios* sería universalmente admirado si pudiera entenderse: es una escena de la vida de los niños de Ornans pescando con una horquilla pececillos en el Loue, y que hará maravillas en la fuente que hay que construir en medio de la ciudad. El idealismo de Courbet es de lo más profundo; sólo que él tiene cuidado de no inventar nada. Ve el alma a

21 Courbet me escribe que el arte del ideal gobierna a las dos terceras partes de los mortales: en lo cual tiene razón. Pide que luchemos contra el ideal: “en lo que todavía tiene razón. Pero no sospecha que combatiendo el ideal estoy haciendo pasar a la mayoría del género humano de las filas del ideal a las de la ciencia y del derecho., que me convierto en su maestro, y que él y sus colegas ya no son más que mi colaborador subordinado.

través del cuerpo, cuyas formas son para él un lenguaje y cada línea un signo.

Courbet, en efecto, captando la relación entre la figura corporal y los afectos y facultades del alma, de sus hábitos y de sus pasiones, se dijo: ¿Qué es el hombre en su pensamiento, en su alma, en su conciencia, en su inteligencia, en su espíritu?, lo muestra en su rostro y en todo su ser; para revelarlo a sí mismo, sólo necesito pintarlo. El cuerpo es una expresión; en consecuencia, la pintura que lo representa y lo interpreta es un lenguaje. Un filósofo haría una psicografía. Desnudemos a este hombre y ya veremos. Este es el realismo de Courbet: la representación del exterior para mostrarnos el interior. Pero esta representación ya no es un simple retrato, una fotografía, como tampoco lo es la Venus de Praxíteles; se compone de rasgos reunidos y combinados según la observación de las realidades: en esto, es una pura idealización. En *La Bañista*, la belleza femenina ideal está implícita; esto no era lo que el artista quería sacar a la luz; lo que quería mostrar era el alma burguesa. Para resaltar mejor su idea, compuso una figura ideal, al menos en este sentido; y este ideal deslumbra, asombra, consterna. Así es como Courbet une estos dos elementos, lo ideal y lo real, la imaginación y la observación. Si yo fuera ministro, embajador o emperador, procuraría que no me pintara.

En resumen, Courbet, pintor crítico, analítico, sintético, humanitario, es una expresión de su tiempo. Su obra coincide con la *Filosofía positiva* de Auguste Comte, *Metafísica positiva* de Vacherot, *Derecho humano* o *Justicia inmanente* mío; el derecho al trabajo y el derecho del trabajador, anunciando el fin del capitalismo y la soberanía de los productores; la frenología de Gall y Spurzheim; La fisonomía de Lavater. Se debe inmensamente a la felicidad que tuvo de vivir en Ornans; si hubiera nacido, si hubiera crecido en una Academia, no sería él mismo. Fue la libertad la que le enseñó su camino²². Ha puesto su mano en un

22 Algo para notar, y que testimonia el vicio universal de las escuelas, métodos, tradiciones, cuya utilidad general no se puede negar, pero que demasiado a menudo se convierten también en rutinas, causas de prejuicios, cadenas para la mente: es allí donde se perpetúan los errores, esa inmovilidad, se constituye el espíritu de resistencia; solidaridades entre talentos mediocres, camarillas, intrigas, cuya máxima expresión se encuentra en las Academias. (Véase especialmente la Academia Francesa, la de Bellas Artes y la de Ciencias Morales.) No sabemos qué es más fatal para el arte, si el sostén del poder o de los genes, de las escuelas y academias o de la libertad. No quisiera una cátedra, ningún Conservatorio (palabra atroz; simplemente maestros y aprendices que quedan libres. La cátedra y la escuela han terminado en la disolución total, en la negación de todos los principios y de todas las reglas, mientras que esa pura libertad hizo a Courbet encontrar sus verdaderas leyes. Ahora bien, la ausencia de principios es servidumbre – LAS REGLAS SON LA LIBERTAD. El escritor y el artista no se siembran ni se cultivan a sí mismos: no hay caligrafía por medio de la cual se pueda, a voluntad, procurarla. alumnos de la Escuela Normal: elegidos entre los graduados de los colegios, criados en este invernadero, han perdido, por su misma educación, la originalidad, la personalidad, la fe. Son escépticos, escritores demasiado bien educados para que haya todo lo

pensamiento elevado y fecundo; aún no ha sido capaz de dominarlo, de articularlo, aunque lo ha servido brillantemente. Este pensamiento, vemos, lo llenó; le dio al principio una vanidad loca, de la que todos hablaban, pero que, tan alegre como ingenua, hizo dudar al hombre y a su idea, y casi le impidió tomarlos en serio. Entonces, vino la contradicción y una polémica ardiente; empujaron a Courbet por los caminos de la excentricidad y la paradoja. Demasiado exaltado por gente que no lo entendía, demasiado rebajado por otros que no lo entendían en absoluto, tuvo la desgracia de no ser, desde el primer día, clasificado y devuelto a su lugar²³: se habría calmado él, y con un justo sentido de sí mismo, haría producido unas cuantas obras maestras más evitando los reproches.

Ahora bien, Courbet debe saberlo: debe caminar, no necesita hablar más de sí mismo; sabemos lo que quiere, adónde va; se le espera en las obras. Sus colegas son tan

espontáneo, fuerte, repentino, inmediato en ellos: esta Fuente de mediocridad pedante.

23 Eso es lo que acabo de intentar hacer. Pero Courbet, como todos los artistas, quiere ser infinito como el mundo, misterioso como el ideal, sobre todo único de su género y de su especie entre los pintores. Mucho me temo que, haciéndole plena justicia y dándole una espléndida posición, no se encontrará medianamente satisfecho. ¿No lo habré definido, clasificado, categorizado, puesto en su lugar? ¡Qué audacia! Su reputación ganará, pero su vanidad sufrirá. Trate de complacer a estos señores. Puedes llevarte bien con un filósofo, un científico, un empresario industrial, un soldado, un abogado, un economista; con todo lo que calcula, razona, Combina, calcula; pero con un artista es imposible.

ilustrados como él. Tendrá sucesores, continuadores, rivales, sin que éstos tengan que temer que su reputación se resienta, y que se les haga menos justicia. Las ideas no tienen dueño, y así como el inventor de la pintura al óleo no puede reclamar la palma del talento por este descubrimiento de quienes lo usaron después de él, Courbet no puede reclamar la superioridad del talento sobre los que lo sigan, por el solo hecho de la gran y feliz idea que primero lo iluminó a él.

Capítulo XIX

LAS ESCUELAS: CONSERVACIÓN Y PROGRESO

Hoy existe la llamada escuela realista. Esta escuela, que llamo *crítica*, es decir humana, filosófica, analítica, sintética, democrática, progresista, es la dominante; pero todavía no es plenamente consciente de sí. Ella no se conoce a sí misma; carece de teoría; no supo definirse, establecer sus principios y sus leyes. Ya se arrastran la falsedad y el abuso; las producciones más insignificantes se reparten: pretenden ser realistas, y eso es suficiente.

Coger un grupo, alguna choza, unos utensilios domésticos de la calle o del otro lado del campo, y pintarlos, puede ser realismo, no digo que no, pero no es nada. Y si puede servir de *ejercicio* al artista, como obra de arte no es nada: prefiero una fotografía: me cuesta cincuenta céntimos y no tiene pretensiones. No debemos imaginar que basta con

pintar o modelar al primer llegado, obrero, campesino, burgués u otro, para ser un artista de la nueva escuela.

He aquí el gran error, el error de los errores, que pronto derribaría el arte y, por banalidad, por repugnancia, nos devolvería a la mitología. Debemos pensar y hacer pensar; la imagen debe tener un alcance, una meta; de lo contrario lo desprecio. Como fantasía, como expresión ideal o poética, no lo quiero: prefiero a Raphael, David o Ingres.

No hay, no puede haber arte puramente realista, por lo tanto, no hay *género o escuela realista*; el realismo, siendo sólo la base material sobre la que funciona el arte, está por sí mismo por debajo y fuera del arte.

El arte es esencialmente idealista; en consecuencia, el idealismo, en su acepción más general, ya no puede servir para distinguir una escuela, un género o una época. Pero el idealismo se presenta en varias formas: es aquí donde se hace posible distinguir varios tipos.

El estudio que hemos hecho de la evolución del arte nos ha dado sus momentos, correspondientes a tantos *géneros*, y pudo servir para calificar tantas *escuelas*.

Tenemos, pues, como primer grado del arte, la escuela *típica*, aquella que consiste en reproducir tipos humanos, tipos de raza, casta u otros, como hacían los antiguos egipcios y asirios. Despreciada hoy –sólo hacemos bocetos

de individuos–, la escuela típica tendría que hacer el retrato de la raza: un trabajo inmenso y muy útil para la etnografía. He viajado poco, y he visto que en Francia, el habitante del *Franco-Comtois*, el *Lyonnais*, el *Burgundian*, el *Auvergnat* no se parecen. ¿Cómo sería si, fuera de Francia, estudiáramos los tipos de Europa y del mundo entero? El inglés, el alemán, el judío, presentan muchas diferencias. El moscovita y el polaco, a los que insisto en considerar eslavos, no tienen menos. No digo nada de los chinos. ¿Cómo es que los artistas no distinguen en sus pinturas entre todos estos tipos? El arte para ellos tiene una sola figura, lo que es absurdo. Todas las razas deben ser preservadas, representadas en su tipo, en su físico, en la expresión de sus temperamentos y aptitudes. La única escuela que, desde los egipcios, ha respetado esta regla, es la escuela holandesa–flamenca; nos ha familiarizado tan bien con el tipo de su raza, que un parisino que sólo conoce los Países Bajos por las pinturas del Louvre, una vez llegado a Bruselas, Brujas, Gante, Amberes o Ámsterdam, se cree en tierra conocida.

La segunda escuela, indicativa del segundo grado del arte o idealismo, es la escuela *alegórica, simbólica, mitográfica, jeroglífica*. Nacida de la religión, con símbolos, ha cumplido sus objetivos; ya no tiene nada que hacer. Sus monumentos al ser imitados se utilizan para la ornamentación de palacios, jardines, libros...

La tercera escuela busca la belleza pura, la belleza caracterizada por la proporción y la armonía. Llamo a esta escuela *idolátrica*, porque su idealismo culmina en la adoración de la forma por la forma. Es a través del trabajo de los escultores que se constituyó la religión politeísta; es el culto de la belleza visible lo que ha hecho adorar a los dioses. Desde el cristianismo, este culto y la escuela de arte que lo representaba habían desaparecido. Pero la escuela revivió en los siglos XV y XVI; y, dioses aparte, se ha apoderado de la atención y el favor.

La cuarta escuela es la escuela cristiana, *espiritualista* o religiosa. Aquí el artista busca sacar a la luz, no ya el ideal de la forma, sino el del sentimiento religioso: Da expresión a sus figuras, pero una expresión mística, sobrenatural. La belleza exterior se descuida, se borra, para revelar la belleza interior, que es la del alma. Ahora bien, mientras existan religiones o sentimientos religiosos en la Tierra, existirá un cuadro espiritual, testimonio del sentimiento de veneración, adoración, elevación del alma hacia la Divinidad, pureza interior, mortificación, sumisión. *La idolatría y la espiritualidad* son correlativas y hacen contrapartes.

Quinta escuela. Consideremos, si se quiere, por escuela el movimiento que desde el Renacimiento hasta nuestros días, y que, sin hablar de imitaciones idolátricas, mitológicas, simbólicas, se distingue por dos cosas: 1° la unión de la

belleza a la espiritualidad (Vírgenes, Cristos, etc.); 2° la aplicación arbitraria de reglas, belleza y expresión a personajes humanos, históricos o hipotéticos. En cuanto a la división de los clásicos y los románticos en dos escuelas, no lo admito; lo único que las distingue es la mayor o menor importancia que las primeras dan a la belleza de la forma, las segundas a la expresión del sentimiento. Ambas son *fantasiosas* y uniéndolo todo, mezclándolo todo, crean fuera de la observación, la creencia y la moral. Es siempre en el fondo la misma adoración del ideal, la misma pretensión de la pintura de existir por sí misma y para sí misma, el mismo absurdo del arte por el arte.

La sexta y última escuela, la que indica el mayor grado de idealismo, es la escuela *crítica*. Arte de razonar, arte de pensar, arte reflexivo: entendiendo que debe haber una armonía entre la naturaleza y el pensamiento –arte de la observación: estudia, en la expresión de rasgos, pensamientos y caracteres–; un arte esencialmente moralizador y revolucionario: hace, por los medios que le son propios, la crítica de las costumbres.

Llegado a este grado de elevación, el arte ya no es ni venal ni prostituido; la prostitución es su opuesto.

Dado que todas estas escuelas y los géneros que representan son tantos momentos o épocas diferentes en la gran evolución del arte; que cada uno viene a resolverse en el último, se sigue que ninguno puede desvanecerse y

desaparecer por completo. El arte, al desarrollarse, debe retenerlo todo; no le está prohibido reconsiderarse a veces, obedecer a la inspiración de su niñez y de su juventud, y probar que, siendo progresivo, es universal y eterno. Nuestra civilización, además, es tan amplia, tan vasta, que admite todas las obras, que abre una salida a todo lo bueno, lo bello, lo útil.

Así, al colocar en nuestros jardines, en nuestros parques, nuestros parterres, avenidas y monumentos, estatuas mitológicas o alegóricas, Juventud, Abundancia, Ceres, Baco, faunos, ninfas, Venus, Apolos, estamos en nuestro derecho; ¿y por qué no? ¿Por qué renunciar a esos recuerdos? ¿Por qué desterrar nuestros primeros años, sonrojarse de nuestra juventud? ¿Están Palas, Mnemósine y las Musas tan mal situadas en la Academia? ¿La estatua de la Naturaleza, *alma parens rerum Natura*, en el museo de historia natural? ¿Melpomene, Erato, Terpsychore en el teatro? ¿Temis en el juzgado? ¿Esfinges en nuestras estufas y chimeneas? ¿Grifos en nuestros sillones?...

¿Por qué prohibir la ilustración de las fábulas de La Fontaine, de los cuentos de Perrault y, a fortiori, de la historia de Heródoto o de Tito Livio? Un escritor ha tratado de restaurar el carácter histórico de Jesús; sin duda sólo pudo haber hecho una obra conjetural: ¿por qué la pintura no debería tratar de restaurar, según los historiadores, las

figuras de los grandes hombres? Por la misma razón, no defiende ni a los cristos, ni a las vírgenes, ni a los mártires.

El error, la sinrazón, es confundir todo esto en la misma estima; conceder a cosas tan diversas en ideas la misma importancia artística; juzgar todo según la misma crítica, y olvidar que lo que puede ser tolerable, incluso digno de elogio, como arte convencional, memoria de una época que ya no es, es absurdo citarlo como testimonio del arte contemporáneo, y oponerlo a las obras antiguas.

Entonces, mientras que para el caballero académico, la llamada pintura de historia, utilizada para representar hechos y personajes de una época lejana, es el primero de todos los géneros, para mí es sólo un género secundario. No es verdad, de una verdad positiva; es enteramente hipotético y sólo puede servir indirectamente, a modo de ficción, al gran fin del arte: es ilustración, decoración, arqueología. Esto puede tener su aprobación, su utilidad pedagógica, pero se queda muy por debajo del verdadero destino del arte.

Muy por debajo están las ilustraciones románticas de Dante, Goethe, Shakespeare y toda una Edad Media fantástica: Velléda, Françoise de Rimini, Faust, Marguerite, Méphistophélès: representaciones de personajes fabulosos, creados a imagen de los artistas, en poses, actitudes más o menos forzadas o interesantes.

Sobre las llamadas novelas históricas, sobre la de *Notre-Dame de Paris*, por ejemplo, hemos de hacer la misma observación. Lo que prueba cuánto se debe desconfiar de este tipo de libros es que, incluso limitándose a los hechos actuales, el novelista está expuesto al fracaso y no siempre capta exactamente a los personajes; falsifica y distorsiona la verdad que tiene ante sus ojos y crea personajes a su propia imagen.

Una novela cuya fábula está ambientada en la Edad Media –más aún, en la época de los romanos y los cartagineses– pierde cada vez más su verosimilitud y seriedad, para convertirse en una obra de curiosidad. Las obras conjeturales deben presentarse como conjeturas. Las historias de Martin, de Monteil, de Michelet, pueden traernos de vuelta los monumentos de la moral de nuestros padres y, a veces, tratar de representárnoslos vívidamente²⁴; es imposible hacer de ella una verdadera

24 No nos faltan estudios ni materiales históricos. ¿Realmente tenemos una historia? Tenemos historia providencialista (BOSSUET, ANCILLON, CANTO); La llamada historia filosófica (GIBBON, KAY.NAL); Historia Clásica (VERTOT); historia chovinista (Victoires et Conquêtes, VAULABKILLE); Historia apologética y locuaz (TIHERS: Historia del Consulado y del Imperio); historia doctrinaria (THIERS: Historia de la Revolución); La historia épica (MICHELET); El cuento–novela (LAMARTINE); Historia jacobina y declamatoria (Louis BLANC); El Diario de Historia (DuCHEZ); Por último, libros de texto de historia, lecciones de historia, resúmenes de historia: sencillos cuadernos de profesores destinados a los jóvenes que se preparan para el bachillerato. No tenemos una historia, porque no nos hemos convertido en nosotros mismos.

novela, como tampoco hablar latín o griego como los contemporáneos de Cicerón o Demóstenes.

La traducción del primer canto de la *Ilíada* por M. Littré es un *tour de force* para el que se necesitó mucho talento y ciencia, un prodigio de la filología. No me atrevería a verla como una obra literaria.

La humanidad, al ganar siglos, no puede olvidarse de sí misma. Pero sus modales cambian y sus gustos; y nuestras artes, en cuanto nos conciernen directamente, ya no pueden ser lo que fueron las artes de nuestros padres. Esta es la gran reconciliación de épocas y la verdadera genialidad de los artistas. A los alumnos, por tanto, toda la parte decorativa; a los *maestros* las pinturas de la época presente. "¡No confundamos las filas por más tiempo!"

El arte producirá siempre cosas de un idealismo más o menos profundo, según la necesidad que se tenga de ellas. Así tendremos que rehacer la pintura típica; nunca renunciaremos a la alegoría ni a la belleza; habrá religión y fantasía; pero todo, en última instancia, habrá que explicarlo, completado por la pintura crítica; todo tendrá que pivotar sobre este género supremo, el arte crítico.

El ideal debe estar subordinado a la verdad y a la justicia, porque éstas nos impulsan constantemente a la acción, a la investigación; mientras que el ideal nos retiene en la inercia y nos ablanda. El idealista está satisfecho; se admira a sí

mismo o se desprecia, es ajeno a todo. El justiciero es más modesto: nada de lo que piensen sus hermanos o de lo que les ocurra le resulta indiferente.

El idealismo debe ser siempre reconducido a la ciencia y la conciencia, a *la verdad y al derecho*, que son los suyos, subordinado al juicio del cual no es sino el preparador y auxiliar. Dios, ideal de justicia, al separarse de la justicia: se convierte para nosotros en principio de iniquidad.

En la época de los griegos y durante el Renacimiento, siendo la belleza tomada por el esplendor de la verdad, según palabras de Platón, teníamos derecho a concluir que no podíamos desviarnos por el camino del ideal: el ideal y la idea, como lo bello, lo verdadero y lo justo, siendo idénticos. Pero hemos notado y persistimos en decir que la belleza se busca sola, y despreciar la verdad y el derecho, sin suficiente conciencia de la justicia y sin una filosofía paralela, es sólo un dato incompleto, un espejismo corruptor.

La identidad cada vez más cercana de estos tres elementos, *belleza, ciencia y justicia*, es también la meta hacia la que vamos, en virtud del progreso.

Capítulo XX

BELLEZA DIVINA Y BELLEZA HUMANA

La escuela crítica, como las que la precedieron, es a su vez sólo un momento en la evolución histórica del arte; es la preparación para una nueva etapa, que ya podemos prever, y que apuntará a combinar, en un ideal hoy desconocido, la belleza moral con la belleza física, para crear lo que llamaré belleza *humana*; pues conocemos hasta ahora sólo *la belleza divina*, cuya máxima expresión nos ha sido dada por el arte griego.

La belleza antigua es la imagen del equilibrio; es la belleza de los dioses, lo ideal, lo perfecto, lo inmutable en consecuencia. Según los datos del arte y la mitología, uno se pregunta en qué Venus podría ser más bella que Palas y Juno, y en qué Paris podría justificar su juicio. ¿Podía el griego, adorador de ambas, admitir que su divinidad no

tenía falta en su persona? Imposible: en los tres la belleza tenía que ser divina, inmortal, perfecta.

Esto es tan cierto, que las estatuas de dioses y diosas no se distinguen unas de otras por tal superioridad, a menos que sea culpa del artista. Como formas viriles, Júpiter, Neptuno, Marte, Mercurio, Apolo o Baco son iguales. Hércules está un poco más abajo; pero Hércules es sólo un semidiós, entonces es un atleta. Por fuerte y hermoso que sea el atleta, si él, como Hércules, Perseo, Cástor y Pólux, descendiera de un dios, está un poco por debajo de lo divino, cuyo poder no se manifiesta por la energía muscular, sino por la energía divina. Lo mismo ocurre con las diosas, las ninfas: la belleza en todas es igual. Hojeemos a los poetas: difícilmente encontraremos entre ellos, según la dignidad, una diferencia de tamaño.

Otra prueba de la verdad de esta observación es que los dioses y diosas se distinguen por sus atributos representados simbólicamente: Júpiter sostiene el rayo, Mercurio su caduceo, Apolo la lira, Neptuno el tridente; Baco está coronado de vides; Amphitrite se arrastra sobre un caparazón; Juno tiene la corona, la realeza y el pavo real; Pallas la égida, la cabeza de Medusa y el búho; Venus su famoso cinturón. “Algunos, es verdad, afirman que ésta tenía el pelo rubio y los ojos negros, mientras que Palas era morena; es un *rumor*.

Lea también con atención la historia, y verá que lo que determinó a Paris fue la promesa que le hizo Venus de hacerle disfrutar de la mujer más hermosa de Grecia, de una belleza comparable a ella.

A esta belleza ideal, absoluta y divina debemos referirnos de vez en cuando. Pero hay una belleza menos regular, menos geométrica, móvil, apasionada, ardiente como la vida, como la fuerza en acción, como la salud en erupción: es la belleza del demonio. Inferior al otro en corrección, precisión, dignidad, placidez, serenidad, sosiego, pero mucho más atractivo, más embriagador, más vivo, en expresión; con pasión, vida y movimiento, nos arrebató, y nos hace amar con locura. Los griegos, en sus fábulas, parecen haber intuido su superioridad.

Nótese, en efecto, que generalmente hay poco amor entre los dioses. Juno está casada con Júpiter, Anfítrite con Neptuno, Proserpina con Plutón, Rhée con Saturno: parejas tristes. Las Musas, las Gracias, Palas, Artemisa quedan vírgenes. Los dioses prefieren a los mortales a los habitantes del Olimpo. Ver Júpiter y Calisto, Io, Maia, Leda, Semele, Danae, Alcmena, Europa; Neptuno y Theophanes, Tyro, Iphimedia; Apolo y Dafne, Casandra, Coronis, Clymene. Las diosas también se dan preferencia a los humanos, pastores o príncipes: Diana y Endimión, Cibele y Atys. Venus se prodiga sobre todos, dioses y mortales: Júpiter, Apolo, Marte, Baco, Mercurio, Adonis, Anchises y Bute.

¿No diría uno que se les escapó una admisión a los poetas, que la belleza del diablo es más hermosa que la belleza divina? Los dioses y las diosas se abandonan mutuamente para perseguir las bellezas mortales: hay allí toda una revelación; la belleza divina de Palas y Juno dejando frío a Paris, la de Venus embelesándolo con una mirada ligeramente lasciva, ¡qué confesión! El arte griego es juzgado por estas aventuras amorosas, tan ingenuamente narradas en la mitología.

Así, todavía quedaba algo por hacer: en la religión después de la revelación de Orfeo; en moral según la instrucción de Sócrates; en política después de Platón y Aristóteles; asimismo, después del arte griego, quedaba por crear el arte humano.

Ahora, después de dos mil años, después de todas las transformaciones del arte, todavía no sabemos qué es la belleza humana. Porque, si hemos recogido en nuestra raza bellos ejemplos de virtud y heroísmo, no hemos visto todavía al hombre que sea a la vez virtuoso, valiente, inteligente, erudito, libre y feliz. Todas estas condiciones, que son hoy, como ayer, objeto de nuestra investigación, deben unirse para crear una belleza viril.

Los egipcios no conocían la belleza humana, ya que no salían de símbolos y tipos; que las figuras de sus dioses, en forma humana, son ellas mismas típicas; ya que no se atrevieron, al representarse a sí mismos; a mostrarnos, en

variedad de expresión y verdad de naturaleza, sus rostros; ya que finalmente lo que sabemos de sus instituciones prueba que no eran ni felices ni libres.

Los griegos no lo sabían, pues buscaban el ideal puro, y su democracia nunca fue más que tiranía, celos, caos y pronto ruina. El alma griega más bella fue la de Sócrates, el más feo de todos. ¿Eran los griegos, tan artísticos, felices, libres y sabios?

La estatuaria de la época del Imperio Romano se aplicó a temas más humanos y triunfó sobre mayores dificultades haciéndose más expresiva. El *Gladiador* y el *Laocoonte* están más avanzados que el arte de Fidias.

La Edad Media no conoció la belleza humana: la rehuían, la odiaban; el Evangelio le predicaba la penitencia. La belleza era para él la fuente del pecado. Los artistas del Renacimiento estuvieron tal vez menos alejados de él que los egipcios, los griegos, el Imperio Romano y la Edad Media; porque de la humanidad son sus santos y sus vírgenes; pero vieron la belleza sólo en la santidad y la beatificación.

Esta belleza humana, tan rara, la buscamos, y nos toca a nosotros producirla, ya que queremos alcanzar las condiciones racionales de bienestar, tranquilidad y progreso. El hombre sólo estará en la plenitud de su belleza cuando exista en la plenitud de su inteligencia, de su libertad y de su justicia: hasta entonces nuestras obras, si no

son críticas, caen en la fantasía, la falsificación, la mentira y la impostura.

Vea todas nuestras pinturas de mitología, religión, historia, batallas, género: no hay un personaje natural; todos están contorsionados, convulsionados o convertidos en charlatanes. Incluso en las fotografías posan nuestras celebridades contemporáneas. Las mismas actitudes se han vuelto típicas. Traje aparte, se reconocería por el gesto, la expresión de la cabeza, al guerrero, al tribuno, al sacerdote, al magistrado, al obrero. La mujer, en cualquier condición a la que pertenezca, tiene una sola forma de posar, un solo tipo; este tipo, el más considerable de nuestro tiempo, es el tipo de la mujer bonita, un tipo desconocido para los griegos, los romanos o los italianos del Renacimiento, donde la belleza deificada, santificada, no tenía nada de humano²⁵.

25 El reinado de la mujer bonita es contemporáneo al de los banqueros capitalistas, al burgués millonario, al feudalismo mercantil e industrial, al régimen constitucional, a la filosofía ecléctica. La mujer bonita es algo esencialmente decimonónico; ella es lo que es, lo que todos sabemos, lo que es imposible de definir, a eso le puede agregar ser campesina o burguesa, reina o grisette, mujer de banquero o abogado, maestra o actriz, seria o disipada, sabia o frívola, tonta o ingenioso, mundano o devoto. “Ella puede ser todas estas cosas. Lo que llamamos una mujer bonita puede llevarse bien con cualquier cosa. Elegante y opulenta, fundó el imperio de la moda; pero nunca ha sabido crear un todo armonioso, y todas sus fantasías traperas están por debajo de los trajes más antiguos y bárbaros: chinos, indios, turcos, árabes, rusos, suizos, etc. Introdujo, no sé cómo, corsés, canastos y miriñaques; afeaba a los hombres, mezclaba arbitrariamente todos los disfraces y no sabía cómo crear ni conservar ninguno. Es promiscua a su

Nada es más fácil que retratar a un charlatán; si me atreviera a citar ejemplos, abundarían bajo mi pluma. Y nada es más difícil que retratar a un erudito modesto, un gran hombre sencillo, un hombre honesto. Ya que de estos no hay tipo conocido, y si uno se atiene a la individualidad, es imposible escapar a cualquiera de estas desventajas: o forzar la expresión del tema, o comprometer la obra por su misma vulgaridad.

manera al estandarizar la ropa, con el pretexto de embellecerla. Ella asocia voluntariamente joyas devotas con su atuendo. Reina de los bailes, las aguas, los reductos, los espectáculos, los conciertos y las fiestas, es a la luz de las velas, de los candelabros, de las iluminaciones, de los fuegos artificiales, que la bella mujer resplandece en toda su belleza y que embelesa los corazones de príncipes, soldados y burgueses.; es allí donde hace la conquista de un marido, preludio, muy a menudo, de tantas otras conquistas. Lo que es por la mañana, no lo sé: belleza de la noche, flor de los salones, se levanta un poco tarde, un poco pálida y cansada. No tiene nada en común con el Rocío fresco, hija del Crepúsculo y del Alba, que se desvanece cada mañana en los besos del Sol naciente. Hay una literatura de mujeres bonitas, una música de mujeres bonitas, un arte de mujeres bonitas; hay incluso una ciencia de las mujeres bonitas. Pero no hay filosofía, ni política, ni el derecho de las mujeres bonitas, aunque hay devoción por las mujeres bonitas. La mujer bonita es capaz de celos, muy diferente de la mujer fuerte de Salomón, que se compadece de su infiel. No soporta las críticas: entonces se enfurece, pisotea, araña; ella jugaría la daga. Por suerte, su linda mano de mujer es incapaz de dar golpes seguros. La mujer bonita puede ser traviesa; es repugnante que sea criminal: sería un monstruo. No tiene lo sublime ni de la virtud ni del genio; su triunfo está en las regiones medias. Es la musa de los poetas anónimos, el genio de las mentes medias, el ángel de las ideas modestas, la moral indulgente, las virtudes flexibles, la fortuna de los maridos complacientes, la recompensa de las ambiciosas sin principios, el hada de los personajes borrados, la guardiana de las capitulaciones de conciencia.

Sin duda hay virtudes individuales, personas honestas y excelentes. Pero son individuos, incapaces de proporcionar un tipo, y en cuyo semblante es imposible captar de pasada esa expresión de virtud, de heroísmo, de devoción, en consecuencia, el tipo de belleza que deseamos.

La virtud, nos ha enseñado el cristianismo, es modesta; no se dispersa, huye a plena luz del día; nada es más difícil que captarlo en un destello de los ojos o un reflejo de la cara. Pídele a un hombre honesto, a una mujer digna, que recupere la actitud que tuvo cuando se les escapó tal o cual buena obra; asigna uno de tus modelos mercenarios para que desempeñe este papel. La ridiculez de tal afirmación es obvia.

La virtud humana, que debería sustituir en nosotros a la virtud cristiana o a la piedad, no está aún lo suficientemente desarrollada como para haberse mostrado típicamente en nuestros rostros: los más honestos, los más eruditos, los más valientes, los mejores, en fin, muy a menudo sólo tienen rostros vulgares: nada, además, que los caracterice; porque, como la conciencia humana no puede estar siempre tensa; como el colmo de la virtud, por el contrario, es volverse fácil, natural, común; como no *posa* a la manera de monjes, sacerdotes, héroes griegos o senadores romanos, no puede ser, al menos hasta nuevo aviso, claramente capturada y fijada por el pintor; lo que hace imposible su reproducción, y dificultoso cualquier intento.

La conclusión de todo esto es que la altura del arte, esa cima a la que deben aspirar los artistas, aún está lejos de nosotros; tanto más porque se necesitarán generaciones para crear los tipos o modelos, observadores muy hábiles para descubrirlos y un público para reconocerlos y comprenderlos.

Entonces, ¿qué hacer hoy? Esperar hasta que la sociedad, reformando su organización económica y política, haya podido reformar sus costumbres, suponiendo que reformando sus costumbres, pueda modificar, recrear sus rostros. Entonces será posible que el pintor observe y reproduzca, hasta entonces sólo podemos seguir el trabajo crítico; no tenemos beatificaciones que hacer; solo nos queda pronunciar condenas...

Capítulo XXI

AFIRMACIÓN DE LA ESCUELA CRÍTICA

Objeciones. Incidente personal

La escuela crítica dice: Hasta ahora, el arte se ha ocupado sólo de dioses, héroes y santos: es hora de que se preocupe por los simples mortales. A fuerza de idealizar, de simbolizar, de buscar modelos por encima de la condición y el destino, terminó por rodearse de ficciones; se perdió en el vacío. ¿Qué tenía que ver el arte con nosotros, míseros humanos, serviles, innobles, antiestéticos y feos? “Una cosa muy interesante, la más gloriosa de todas: tenía que mejorarnos, ayudarnos, salvarnos. Para mejorarnos a nosotros mismos, primero debemos conocernos a nosotros mismos; para conocernos debemos vernos tal como somos, no en una imagen indirecta, fantástica, que ya no somos nosotros. Gracias al arte crítico, el hombre se convertirá en un espejo de sí mismo, y es en su propio rostro donde aprenderá a contemplar su alma. Ahora bien, esta

exhibición del alma humana requiere más penetración, estudio, genio, más ciencia de ejecución que la que necesitaron Fidias y Rafael para producir sus obras maestras. Así que no se diga que el advenimiento de la nueva escuela constituye una decadencia. A pesar de la multitud de rapiñas y costras, caminamos, nos liberamos, estamos cien picos por encima de los artistas de la primera Revolución y del primer Imperio: algo que en la Academia de Bellas Artes no se sospecha para nada.

Es extraño malinterpretar el pensamiento de la escuela crítica para creer que da la fealdad moral y física que pinta, por bellezas sin igual, y que aspira a cambiar la opinión de los hombres en esto. Sostiene, cosa indiscutible, confesada en todos los tiempos, que lo feo, lo horrible tiene incluso su papel en el arte; que sirve no sólo para espantar las imaginaciones haciéndoles ver los diversos grados de degradación moral y física, y que tales lecciones, hoy necesarias, exigen del artista una profundidad de observación, un poder superior de síntesis e idealidad.

Recordad que ya no pintamos inmortales, libres de fealdad como de sufrimiento y enfermedad, superiores a todas las influencias externas, cuya naturaleza incorruptible y forma inalterable nunca pueden tener más que una expresión, ni por lo tanto diferir de sí mismos. Somos criaturas pasajeras, sufrientes, enfermas, sujetas al error y al vicio, esclavas del pecado, y a las que hay que devolver la

salud y la razón, para conducir las de allí a la virtud. El artista tiene por tanto el mandato de reproducirlas en todos sus afectos, pasiones y degradaciones, así como en todas sus mejoras. Esta inmensa variedad le pertenece a él; está dentro de su ámbito, y por eso, cuanto más va cambiando la expresión, más debe alejarse el arte de toda arbitrariedad.

Si sólo el azar o la torpeza presidieran tales obras, si fueran caricaturas o simples retratos, su ejecución sería ciertamente de poco valor, ya que los más torpes podrían triunfar en ella. Pero ya hemos observado que estas composiciones, serias en su idea, no lo son menos en la forma. No son cargos, hipérboles, que requieren sólo un poco de malicia en la mente y muy poco arte en la ejecución; son composiciones típicas, tomadas de la naturaleza, de varias naturalezas, y reproducidas en una composición racional donde la forma sugiere la idea, donde la fealdad, mostrando el vicio, sugiere tanto la belleza natural como la virtud innata; lo que hace de estos trabajos los más difíciles de todos.

Insistimos y decimos:

Pero, ¿qué necesidad de recurrir a estos medios extremos, y qué placer, sino el de superar una enorme dificultad, puede prometerse el artista con su obra? Hay chicos guapos y chicas guapas en la clase campesina: ¿por qué no ceñirse a estos modelos? En la burguesía, el clero, la magistratura,

el ejército, hay igualmente rostros nobles, como hay grandes virtudes y corazones nobles. ¿Por qué no adherirse a estas naturalezas distinguidas? ¿Puede la humanidad ser demasiado hermosa, demasiado honrada? ¿Y debe el hombre ocupar su talento, su facultad poética e imaginativa para rebajarse aún más? ¿No es mejor alentarlo con hermosos ejemplos que humillarlo con la imagen del vicio? El emperador Constantino dijo que si veía caer a un sacerdote en una falla, lo cubriría con su manto imperial. Constantino entendió la verdadera pedagogía; tenía el verdadero sentimiento por el arte. Mejor emoción que depresión. ¡Bellos modelos mejor que caras de sinverguenzas y malditos! ¿De qué sirve este despliegue de villanía campesina, burguesía gorda y epicureísmo clerical? El arte que defiendes es el del infierno; preferiríamos el de la morada celestial. Allí Tisiphone, se dice, presenta a los réprobos un espejo en el que se reconocen: lo que los hace insoportables para sí mismos; más bien envíanos un ángel de la guarda que nos muestre lo que podemos ser, y que seremos siguiendo la sabiduría.

Entonces, les responderé a estos críticos, ¿ustedes sólo aceptan el arte como una adulación, un perpetuo embellecimiento, una mentira, y, la palabra viene sola, una SEDUCCIÓN? Lo que necesitáis es que Vicente de Paúl se haga galeotes por caridad; Fénelons vendando las heridas de los heridos; la hermana o señora de la caridad apareciendo, como el ángel del consuelo, en un desván; es

Hipócrates, majestuoso, rechazando los presentes de Artaxerce; Lucrecio, más bello que la propia Venus, apuñalándose tras el ataque a Sexto; Sabina entre un robusto Tacio y un joven y soberbio Rómulo, derribando las armas parricidas; son deslumbrantes Santas Margaritas; la encantadora Santa Cecilia; madres del dolor como Niobe; san Sebastián más hermoso que Mercurio, Baco y los faunos; y hasta los voluntarios del 92 llegaron muy peripuestos, peinados y almizclados como *a la moda* “Que la *Hilander*a abunde en salud, bien; pero que sea elegante, esbelta, aireada como corresponde a una mujer, y como lo indica el fino hilo que se quita de los dedos. Que el burgués, a los cuarenta, sea gordito, si eso te place; pero que esta belleza carnosa redima lo que la edad le ha dado demasiado por el encanto especial de la rosa que está a punto de marchitarse, a los frutos que pronto caerán, y que dan todo su sabor y su perfume. Esto es lo que pedís: maquillaje, dentadura postiza, bermellón, carmín, mermeladas, refinamiento, compensaciones, y siempre mentira, corrupción.

¿Es este el trabajador del siglo XIX? dices cuando ves a *Los picapedreros*. No, no del todo, ciertamente; es una de las escenas de su vida, una de las fatalidades de su existencia; la conclusión de una vida de trabajo mal pagado, mal servida por la inteligencia, sin dignidad, sin elevación. A esto respondes: Muy bien. ¡Pero que M. Courbet nos haga en

esta hora, en su belleza viril y en su dignidad inteligente, al TRABAJADOR!

¿Dónde queréis que lo busquemos? Un ignorante os pintará un hombre apuesto, de nariz aguileña, poblada barba negra, con el torso de Milo, con brazos de atleta, frente de genio por si fuera poco, con un destello de libertad en los ojos. Él pondrá un martillo en su mano, y tú dirás: *Aquí está el obrero.*

Mentira: es una figura de fantasía, pose. He visto a algunos de estos obreros, buenos diablos en el fondo, pero que ya posaban como modelos, como si su imagen, fijada por el pincel, debiera haber pasado a la posteridad. Y pensé mientras los miraba: *Pose, mentira.*

En cuanto a mí, lo reconozco, tengo horror a la mentira, a la ficción, a la convención, a la alegoría, a la hipocresía, a la adulación, tanto en la pintura como en la política y en el estilo; no quiero ser más el adulator de las masas que el de los príncipes; y si es verdad, como todo el mundo reconoce, que vivimos en una época de decadencia, cuando el valor cívico se hace añicos, la virtud privada termina en el dolor, la raza está deprimida, todos los sentimientos torcidos y depravados, digo que, lejos de convertirlo en un tema del disimulo, hay que empezar por decir y mostrar la cosa tal como es. De lo contrario, se estará burlando de nosotros. ¡Nos tienen que dar aceite de hígado de bacalao, y nos ofrecen agua con azúcar!... Nuestro tiempo, rico en policías,

pero carente de principios y de moral, tranquilo en la superficie, es en el fondo revolucionario. El arte también debe serlo. Toda regeneración presupone una muerte previa; cualquier restauración una demolición. Fíjate en el cristianismo: también él concibió al hombre inmortal, ideal, viviendo en un principio en un paraíso terrenal, y destinado a una felicidad sobrenatural. Sin embargo, predica la confesión, la absolución, la penitencia. La confesión es pintar como lo necesitamos hoy. ¡Sin cuartel! Courbet tiene en mente a soldados, magistrados, académicos, votantes, candidatos, banqueros, especuladores, profesores, obreros, estudiantes, monjas, mujeres del mercado, del barrio de Saint-Germain y del barrio de Breda, de la alta industria y de la chusma, como tiene sacerdotes, campesinos, prostitutas y burgueses. Que nos muestre a todas estas personas; que haga desfilar ante nosotros todas estas tristes realidades, y le estaremos agradecidos. Que nos descubra, nos anatomiche, nos desnude: es su derecho y su deber. Al ejecutarlos de esta manera, está sirviendo a la historia y a la posteridad.

Honra, pues, a Courbet que, el primero entre los pintores, imitando a Molière y transportando a la pintura la gran comedia del teatro, se comprometió seriamente a advertirnos, a castigarnos, a mejorarnos, pintándonos primero tal como somos; quien, en lugar de divertirnos con fábulas, de halagarnos con iluminaciones, tuvo el valor de mostrarnos nuestra imagen, no como la quería la

naturaleza, sino como la hacen nuestras pasiones y nuestros vicios.

En vano le dices: Despierta esta linda chismosa; haz pasar en este cuerpo, un poco más delgado, una chispa eléctrica; en esta frente, en estos labios, pon un brillo, una sonrisa de inteligencia; en vez de mil quinientos francos, tu hilandera valdrá quince mil, y entrarás entre los Inmortales. Del mismo modo, ¿no podríais haber puesto, en el *Entierro*, la figura de vuestros sacerdotes más en consonancia con la grandeza del santo ministerio? ¿Tener más en cuenta nuestra delicadeza, en estos jefes de bedeles, en estos campesinos, en estos burgueses? ¿Qué te hubiera costado? ¿Serías menos un gran artista?

Courbet responde: Lo que me pides es una mentira, una quimera, una creación alegórica, un acoplamiento de cosas que se repelen, una combinación imposible. Es la muerte del arte, la negación de mí mismo. Tú reconoces en mí algún talento, y no ves que sólo la verdad me sostiene; que pronto estaría al nivel de tantos otros; que mi mente sería depravada, mi mano débil, mi pincel *flojo*, si te escuchara. ¡Oh qué! ¿Quieres que represente a una hilandera, y que tome mi modelo del boulevard des Italiens o del barrio de Breda? ¡Indignidad! Muéstrame a las Lucrecias, mujeres de sangre real que sostienen ruelas, y te haré Lucrecias; pero no puedo inventarlas. ¿Lo que te daría como tal sería fantasía? idealismo, es decir, teniendo en cuenta nuestras

costumbres, siempre prostitución. Considerad pues, os lo ruego, que hoy en día la belleza humana y digna, la verdadera belleza, se encuentra entre nosotros sólo en el sufrimiento y el dolor; que ya casi no lo encontramos en nuestras pequeñas pasiones. Por eso mis mujeres que lloran en el *funeral* son hermosas; y me costó poco, lo juro, hacerlas así; por eso mi *Duelista moribundo* es hermoso; por qué son interesantes mis jóvenes que intercambian una *franca mirada* de amor al volver de la feria; ¿por qué estas *Señoritas del imperio*, respirando como Venus, quemadas de deseo, y que parecen querer devorar la hierba, conservan un reflejo de belleza, la fuerza de la pasión devolviéndole un resto de dignidad que el vicio ha assolado? Citáis a los holandeses y a los flamencos que, en sus ferias, en sus bodas, en sus asambleas, en sus interiores domésticos y hasta en sus cabarets, son una delicia; agradan, divierten. ¡Sin duda! Pero esto prueba una vez más lo que acabo de decir: que no hay recurso para el artista sino en la verdad de la observación. Los autores de estos cuadros tenían ante sus ojos una sociedad alegre, rica y risueña; eran más felices que nosotros. Hoy, ¿sabes quién posa frente al pintor? La avaricia, el juego, el orgullo, la lujuria, la blandura codiciosa y ociosa, el parasitismo feroz, la prostitución. Sólo puedo devolver al público lo que me presta: no es culpa mía si retrocede ante su imagen.

El arte humano, crítico, tal como se ha revelado ante nuestros ojos, se desanima, primero, por la imbecilidad

pública, los prejuicios, la corrupción; luego por la hostilidad de las Academias, la Iglesia, las camarillas y el poder. Las mismas causas que, durante setenta años, han detenido el desarrollo de la libertad, detienen el auge del arte: los prejuicios populares, la ignorancia nacional, el falso gusto, la falta de carácter, la corrupción secreta, el egoísmo. Valoramos nuestra indignidad, adoramos nuestra servidumbre, bendecimos nuestros privilegios y nuestra especulación, padres del pauperismo.

Estas causas se manifiestan de otra forma: la decadencia literaria. Toda inspiración muere, porque la justicia está muerta.

El arte renacerá un día, y con él la literatura, y la libertad también, aunque no creo que sea pronto, especialmente en Francia.

Francia, bien estudiada, no ha dejado de proclamar, desde hace setenta años, por todas las bocas de la fama, su incurable impotencia. Quiere que la divirtamos; incluso exige, al hipócrita, que guardemos ciertos decoros mientras la entretenemos: nada la complace más que una fina bufonada, una desfachatez velada. Básicamente, no se preocupa ni por la literatura ni por el arte, más que por la ley o la moralidad. Todo lo que se vende sobre este tema en las academias, los colegios, los periódicos, los teatros, los tribunales, es pura ficción, en la que nadie cree.

Sería necesario, por un esfuerzo de la razón, sacar al arte de la vieja rutina: no se hará; *el artista es tratado como el escritor*.

¿Quién da vida a la literatura? Ideas nuevas, producidas con vigor y juventud; no discursos académicos.

Puedo citarme sin orgullo, porque he sufrido persecución durante veinticinco años. He contribuido por mi parte, una pequeña parte, si se quiere, al progreso de la lengua y la literatura. Tres hombres de economía política, Say, Blanqui, Bastiat, aunque sus escritos abundan en errores, sus teorías son esencialmente contradictorias, y ninguno de ellos ha sido capaz de comprender la ley fundamental de la ciencia, enriquecen con su estilo el lenguaje en el que escribieron. Me atrevo a nombrarme junto a estos tres economistas. Ahora, ¿qué he recopilado?

No me quejo de que se me hayan opuesto: no se trata en este momento de doctrinas, sino de estilo; de sustancia, sino de forma. ¿Se ha encontrado un solo profesor de humanidades para decirle a sus alumnos, al público, que en el siglo XIX, desde la Restauración, apareció en la literatura francesa un género nuevo, un género muy difícil, ya que en los escritores ordinarios se cae inevitablemente en la banalidad y el aburrimiento?, pero que, por sus analogías con el estilo jurídico, constituye sin embargo uno de los dominios del lenguaje? ¿Sospechamos en los colegios, en el Instituto, que la literatura comprende otros géneros, –en

verso-, que el poema épico, dramático, didáctico, la canción, la oda, la fábula?; ¿En prosa, que la novela, la historia, la elocuencia religiosa, política, académica o judicial? ¿Imaginamos que una lengua tan bien constituida como la nuestra pueda servir para otra cosa que no sean libros conocidos de antemano?

¿Qué cobré por mi parte? Juicios, condenas, prisión, exilio. ¿Por qué no puedo obtener permiso para publicar una revista? El público, con raras excepciones, no tiene tiempo para leer libros y folletos: quiere instrucción detallada; acepta de buena gana dedicar media hora al día a la lectura, durante el almuerzo o la cena; no va más allá. Por lo tanto, es necesario que todas las ideas, todas las preguntas, todas las opiniones, todas las causas, pasen por la prensa periódica, incluso las hojas que se venden de cinco a veinte céntimos.

El gobierno, que lo sabe, no lo quiere; hace de la imprenta un privilegio concedido a hombres de confianza, sin perjuicio de la rigurosa persecución ejercida contra libros y folletos. Y para salvar una dinastía, una personalidad, una política, se ejecuta el *espíritu* de un pueblo; matamos la idea con la forma.

¡Y hay escritores, llamados liberales, que aplauden diciendo que la prensa es impotente!...

El arte es tratado como la idea, como la literatura, como la prensa. A los artistas les decimos: ¿De qué os quejáis? ¿Qué os está oculto? La religión, la historia, la fantasía, toda la naturaleza, ¿no os ofrecen un campo suficientemente amplio? Danos imágenes de piedad, escenas de la vida de grandes hombres, hermosos paisajes; búrlate de nosotros, ¿sabes?... y ten por seguro que el orgullo nacional es demasiado amigo de la gloria para no premiarte.

Estamos rapados, castrados, esposados y amordazados; nos cortan la lengua, y eso nos parece bonito; y cuando el señor de Girardin bromea al respecto, decimos: ¡A pesar de todo es un hombre que tiene ideas, este señor de Girardin!...

Capítulo XXII

EL ARTE EN SU RELACIÓN CON LA CONCIENCIA

Un crítico de arte, cuyo curioso folleto leí con interés, Mr. Wintz, se burla ingeniosamente de quienes afirman que sólo se puede pintar lo que *se ha visto*. Es al contrario, dice: uno pinta, según lo que ha visto, lo que no ha visto. Pero hay un punto que M. Wintz debe admitir: uno solo es realmente un artista pintando lo que *cree*, lo que *ama*, *espera* u *odia*. Ahora bien, ¿quién cree hoy en la vida eterna, en los milagros, por ejemplo?...

El sacerdote en el ejercicio de sus funciones ya no significa nada para nosotros; es un actor. Cubre un maniquí con una sotana, te servirá igual de bien. Representar al sacerdote en el altar, o en el púlpito, o en el catecismo, o en el lecho del enfermo, ha sido prerrogativa del arte cristiano, que ya no es de nuestro siglo. Un cuadro de sacerdotes en el ejercicio

de sus funciones sólo tendría valor hoy si arroja luz sobre la secreta contradicción que existe entre la conciencia de estos hombres, su vida privada, su fe; como, por ejemplo, cuando el confesor, exhortando a una anciana moribunda, le pide su fortuna para la Iglesia.

Las pinturas de religión, es un hecho reconocido por todos, son hoy de una mediocridad irremediable. ¿Por qué? Porque ya no hay conciencia religiosa, ni entre los artistas ni entre las masas.

El arte parece rápidamente cuando deja de interesar vivamente a la conciencia, cuando se vuelve indiferente a ella, cuando deja de ser para ella un objeto de curiosidad o de lujo. A pesar del valor que hayan adquirido como comerciantes, nuestros artistas serán siempre inferiores a los mayores cuando quieran rehacer sus obras. No sólo son inferiores a ellos, sino que nos interesan mucho menos.

¿Qué significa para mí el arte egipcio con sus pirámides y sus símbolos? Objeto de estudio histórico, arqueología, historia del alma y del arte mismo, es para mí un objeto de pura curiosidad. ¿Pero después? ¿Mi conciencia se parece a una conciencia egipcia?

¿Qué me hacen los monumentos del arte griego? Bien puedo, por comparación, juzgar que los artistas griegos eran incomparablemente más hábiles que los egipcios; que sus obras son más bellas, denotan un sentimiento más

profundo y puro por la belleza, y por lo tanto dan testimonio de un progreso en el arte. Concluiré de esto que, a pesar de los textos de admiración de algunos historiadores antiguos, la conciencia griega, en la época de Fidias, es superior a la conciencia egipcia en la época de Sesostris. Todo esto lo veo, lo noto. Me intereso como hombre, como hijo de familia en las reliquias de los antepasados; pero, una vez más, ¿qué me hacen estas estatuas de dioses y diosas, estos bajorrelieves de los templos, estas columnatas, estos pórticos? ¿Qué me dice todo esto? Absolutamente nada. ¿Qué le importa a mi alma? Tanto el arte griego como el arte egipcio están acabados, agotados, y la humanidad perdura para siempre.

Sin duda, para los aprendices de artistas, estos antiguos monumentos tienen una gran importancia: muestran los orígenes y se han convertido para nosotros en medios, en elementos; allí descubrimos las invenciones del tamaño de las piedras, la columna, las aplicaciones de la estática. Pero todo eso ha perdido su acción estética sobre nosotros.

La Venus de Milo me parecerá, si se quiere, la obra maestra de la escultura. ¡Muy bien! ¿Qué quieres que haga con ella, yo ciudadano del siglo XIX, apenas liberado del cristianismo? Si reflexiono que esta estatua era la imagen de una deidad, me hace sonreír y todo el encanto estético se desvanece. Pondré en mi chimenea una reducción de esta figura, como pongo una rara concha, una pieza de

porcelana o un jarrón de cristal. Nuevamente, para estos últimos objetos, no necesito estudio: mientras que una estatuilla de Venus supone en el dueño que conoce la mitología, que ha ido a la universidad, que ha leído a los autores, que tiene un matiz de la historia de las artes, que ha entendido que los griegos están entre nuestros antepasados.

Por ejemplo, ¿por qué estas Venus están desnudas? ¿Quién podría permitirse el lujo de representarlas así, como se castigaría la exhibición de la estatuilla desnuda de un burgués? ¿Cuál es la relación entre esta desnudez y mi conciencia? ¿Cómo me persuadiré de que los dioses deben estar representados, que están desnudos, y eso precisamente porque son dioses? ¿Qué excitación moral puedo esperar de estas Venus, estas ninfas, estas Gracias, estas Musas? Sé que la característica de la belleza divina de las estatuas griegas es no despertar ningún sentimiento deshonesto: esto debe haber sido cierto especialmente en los griegos. Pero yo, durante el primer cuarto de hora, permaneceré tranquilo; si prolongo mi contemplación, si vuelvo a ella todos los días, esta belleza terminará por sugerirme pensamientos impuros: prueba de que no está hecha para mí, que su perfección es sólo relativa y su acción estética temporal.

En una palabra, quiero que la obra de arte complazca mi imaginación; incluso consiento en que halague mis sentidos,

aunque mi libertad se espanta con este halago, como una virgen que retrocede ante el toque de la mano de un hombre extraño; pero exijo sobre todo que hable a mi inteligencia y a mi corazón, y que, elevándose aún más alto, llegue a mi conciencia. Para eso, debe ser la representación y el producto de esta conciencia, debe ser su espejo, su intérprete y, en consecuencia, su excitador.

Es por esta relación secreta que una obra de arte, mediocre en concepción y ejecución, puede excitar en el más alto grado el sentimiento estético y, en consecuencia, todas las facultades de la conciencia; mientras que, si falta esta conexión, si el alma se ha endurecido, la obra más fina queda estéril.; ella es estéticamente como si no existiera.

Los hombres que aman a las mujeres por su juventud, su belleza, su gracia, su dulzura, las encuentran amables en todos sus trajes. No niego que las galas se suman a la belleza; el arte no es enemigo de la riqueza; por el contrario, sólo él puede darle prestigio; pero lo complementa con ventaja.

Una simple cinta de una persona amada será preciosa, mientras que el vestido de novia más hermoso, la canasta de bodas más rica no será de interés para aquellos para quienes la nueva novia es una extraña. ¿Qué significan para ellos sus collares, pulseras, encajes?

Cuando yo era niño, la iglesia a la que iba todos los domingos me parecía la más hermosa, la más grandiosa de las construcciones; ¿Por qué? Por la íntima relación entre el destino del monumento y el estado religioso de mi conciencia. Con el tiempo, la reflexión me habría revelado sus defectos; hubiera tenido otros diseños arquitectónicos; pero, no obstante, se habría producido un gran efecto estético que, depurado por el análisis, habría creado en mí un poder de desarrollo y de progreso que de otro modo no habría existido.

No son las obras maestras más suntuosas, las más sublimes las que producen los mayores efectos: ellas mismas son la culminación de un progreso estético creado por obras mucho menores. No es que quiera decir que sea inútil que los artistas se tomen tantas molestias; sólo quiero decir que en vano trabajan si no se ponen en contacto directo e íntimo con la conciencia de su siglo; tan en vano que, descuidada esta condición esencial, el arte, sin objeto, sin propósito, sin razón, sin rumbo, sin criterio, acaba degradando y dejando de ser arte; son chucherías.

Nótese con qué cuidado el *Levítico* describe los ornamentos, básicamente tan pobres, del Tabernáculo del templo de Salomón, en el *Libro III de los Reyes*. Como se siente, al leerlos, que toda el alma del pueblo está suspendida en los labios del narrador; ¡que su corazón, su pensamiento, su amor, están en estos monumentos!

¿Nunca despertaron el teatro griego o el circo romano un entusiasmo igual al que produce la mera esperanza de una visita al templo, de una subida a Jerusalén? Los salmos están llenos de ello: *Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus*²⁶. ¡Cómo se apodera el legislador de los corazones con la imagen de lo bello! ¡Y al mismo tiempo cómo, a través de la religión y de la racionalidad sobreexcitada, aumenta la energía del sentimiento estético y provoca las manifestaciones del arte! Sin embargo, esto sucedió entre un pueblo cuya religión prohibía la pintura y la estatuaria.

Nuestras exposiciones, con sus miles de pinturas, grabados, estatuas, ¿han producido alguna vez en las masas un efecto comparable al de la procesión del Corpus Christi y la visita a las tumbas el Jueves Santo? ¿Qué podría ser más pobre, sin embargo, que los medios implementados por el clero y las parroquias? Pero las conciencias estaban al unísono: todos tomaban parte en la cosa. Asimismo, así como el emperador Napoleón I confesó que no encontraba nada más hermoso, en cuanto a él, que un ejército dispuesto en la batalla y ejecutando sus evoluciones, así, en el tiempo de la fe, ningún católico podía jactarse de no haber visto nada más hermoso que la procesión.

Hace cincuenta años, lo primero que hacía un hombre cuando llegaba por primera vez a una ciudad, a un sencillo

26 Me regocijé en lo que me dijeron: iremos a la casa del Señor. [N. d. t.]

pueblo, era visitar sus iglesias; eran, con los ayuntamientos, los únicos monumentos de arte que tenían algún interés.

No debe sorprendernos el desarrollo que ha tenido el arte religioso en todos los tiempos, sin distinción de género; arquitectura bizantina, gótica o grecorromana, pintura, estatuaria, música: son de todas las artes las que, en tiempos de fe, se apoderan, interesan, tocan a las masas más vívidamente.

En la Iglesia, en la religión, todo es poesía y música. Hay un poema, una especie de drama lírico, casi digo ópera, para cada día del año, con una canción apropiada. Se cantan todas las celebraciones, Adviento, Navidad, Cuaresma, la pasión de Jesucristo, su resurrección, su ascensión, la institución de la Eucaristía, la asunción de la Virgen, la conmemoración de los santos. Hay un canto para la oración o pater, otro para la profesión de fe o credo, otro para la consagración; hay un oficio de difuntos, un oficio de matrimonio, un oficio de primera comunión.

La masonería tiene gestos, signos, pilas, fórmulas.

El ejército tiene campanas, fanfarrias para todas las acciones del soldado: la diana o despertar, la llamada, la asamblea, el general, el paso ordinario, el paso acelerado, el paso de carga, la retirada, la silla de montar, el toque de queda; finalmente el elemento de la guerra.

Todos los pueblos han obedecido esta ley: hay fanfarrias para la caza, el pastoreo, la pesca, el trabajo de los remeros; danzas guerreras, danzas religiosas, danzas nupciales, danzas sociales.

En el 89, hicimos la revolución con las canciones de la *Carmagnole*, la *Ça ira*, la *Marsellesa*, el *Chant du Départ*, como en el pasado los espartanos con las canciones de Tyrtée, y los francos con las canciones de sus bardos.

Durante mi cautiverio en Sainte-Pélagie, en 1849, había hasta ochenta presos políticos, un número mínimo, si se piensa en los miles de deportados de ese triste período. Todas las tardes, media hora antes del cierre de las celdas, los presos se reunían en el patio y cantaban la *oración*; era un *Himno a la Libertad* atribuido a Armand Marrast. Una sola voz recitaba la estrofa, y los ochenta prisioneros retomaban el estribillo, que luego era repetido por los quinientos desafortunados prisioneros en el otro cuarto de la prisión. Posteriormente estos cantos fueron prohibidos, y fue para los presos un verdadero agravamiento del dolor. Era música *real*, realista, aplicada, arte *en situación*, como cantar en la iglesia, bandas de música en un desfile, y ninguna música me agrada más.

No entiendo la música de concierto y de salón: no entiendo por qué divierte y da placer. Estas son lecciones repetidas, y no soy un maestro. Tanto como amo el *Stabat mater* en la iglesia, en las tardes de Cuaresma, el *Dies irae*

en una misa de difuntos, un oratorio en una catedral, una melodía de caza en el bosque, una marcha militar en un paseo, tanto todo lo que está fuera de lugar me disgusta. El concierto es la muerte de la música.

Cuando por casualidad, en una gran ceremonia o solemnidad pública, hay música, ésta es irrelevante para el objeto de la reunión. En un reparto de premios se jugará la apertura de la *Reina Blanca*; a la erección de una estatua, una sinfonía de Beethoven; en una feria agrícola, un aire de *La Favorita*; en una junta de accionistas, nada de nada.

El Cuerpo Legislativo se reúne sin música, excepto para escoltar al Emperador cuando viene a leer su mensaje. Hemos hecho lo que hemos podido para desterrar la elocuencia, que ahora nos parece cómica y de mal gusto; hablamos de su lugar, de la manera más común, la más burguesa, como entre nuestros vecinos los ingleses.

Antiguamente, al sentarse a la mesa, se recitaba el *Benedicite*, y, después de la comida, las *Gracias*; era civilidad, arte y devoción. Al entrar a la escuela, se invocaba al Espíritu Santo. En los patios de la Sorbona y del Colegio de Francia ya no se dice nada: ni el menor signo que recuerde la seriedad, la dignidad de la cosa; se entra allí como en un burdel, y se empieza a escuchar como se empieza a beber en un cabaret.

Toda justicia estaba rodeada de formalidades que también eran poesía: esto se reduce a la expresión más simple.

Muchos de estos usos antiguos no se pueden restaurar; una vez serios y dignos, nos parecerían pueriles y ridículos. Pero no podemos quedarnos sin compensación. El arte, producto y excitador de la conciencia, nace con el hombre y la sociedad. Desde el primer día se revela, no como una fantasía, sino como una facultad seria, una manifestación esencial del ser, la condición de su vida; entra en la realidad, en la intimidad de la existencia; el arte envuelve a la humanidad como en un manto de gloria: es su destino; ese es su objetivo. Toda nuestra vida, nuestras palabras, nuestras acciones, incluso las más vulgares, nuestras viviendas, todo lo que hacemos, todo lo que somos, llama al arte y pide ser elevado por él. Es él quien nos salva de la vulgaridad, la banalidad, la trivialidad, la indignidad; el que nos civiliza, nos urbaniza, nos pule, nos ennoblece.

Cantaremos un día en la cosecha, en el heno, en la vendimia, en la siembra, en la escuela, en el taller. Hoy ya no cantamos más, salvo gags y tonterías planas; odiamos la poesía, distorsionamos nuestra prosa y bailamos el cancan.

No podemos vivir en esta barbarie; debemos recuperarnos de ella a toda costa, manteniendo nuestra seriedad científica y nuestro positivismo industrial. Hay otros *medios* para usar, otras formas para crear, otros

arreglos para imaginar. La tierra debe convertirse, mediante el cultivo, en un inmenso jardín, y el trabajo, mediante su organización, en un vasto concierto.

¿Qué ayuda nos aporta el arte en esta empresa de renovación? Ninguno; no tenemos producción artística nacional, ni siquiera un criterio para la apreciación de las obras producidas, porque en el fondo de la conciencia pública sólo hay duda, escepticismo, ausencia de principios, olvido del derecho, espíritu de agiotaje, parasitismo, arbitrariedad; desdén por toda filosofía y religión; fornicación, venalidad, prostitución.

La burguesía contemporánea, tosca y suntuosa, imagina que puede con coronas cualquier cosa; que no queda más que dar ánimos, repartir premios, cruces, pensiones; hacer leyes sobre la propiedad literaria, para estimular a los escritores y artistas. Siempre es como M. Jourdain, pidiendo que se ponga de moda su declaración de amor: "Marquesa hermosa, tus ojos hermosos..." ¿Cómo hacer oír a estas personas, para quienes la idea no es nada, que en literatura como en el arte, la idea lo es todo; que nunca se será un Tácito cuando se piensa como MM. Guizot y Thiers?; ¿que, para escribir el *Viejo Cordelier*, había que ser guillotinado?...

Capítulo XXIII

TESTIMONIOS ESTÉTICOS DE LA CONCIENCIA NACIONAL

Monumentos y Embellecimientos Modernos de París.

El arte tiene una relación íntima con la religión, la filosofía, la justicia, lo útil, en una palabra, con todas las *facultades de la conciencia*, que pretende reproducir, manifestar, excitar. Así como se puede juzgar la conciencia de un pueblo según su religión, sus leyes, su gobierno, su economía, también se puede juzgar según sus manifestaciones estéticas. Y como el gobierno, la religión, las leyes, la filosofía y el arte, se deben a la energía de la conciencia, podemos concluir de la debilidad, atraso o corrupción de los primeros, la debilidad, la decrepitud o corrupción de los segundos.

¿Qué testimonios estéticos dejará nuestro tiempo a las generaciones futuras?

No volveré a la prostitución de la pintura y la escultura. Me limitaré, en este capítulo, a preguntar por su significado para los monumentos y adornos modernos de París.

Es dignidad de un pueblo civilizado tener museos de antigüedades. Esto es importante para la historia, para el sentimiento de nuestro progreso, para la comprensión del arte en sus diversas épocas y, en consecuencia, para el nuestro, para el sentimiento de solidaridad con nuestros antepasados.

Por tanto, apruebo las restauraciones de catedrales y palacios cuando el costo no sea demasiado elevado y las adquisiciones de estatuas. Colocad estos objetos en los museos, salones, patios y jardines; no los pongáis en vuestras plazas públicas, donde sólo los monumentos nacionales tienen derecho a aparecer.

¿Qué hace el obelisco de Luxor en la plaza de la Concordia? Debía colocarse en el centro del patio del Louvre.

En el antiguo Egipto, la entrada a un templo estaba precedida por al menos dos obeliscos, colocados a cada lado, al frente en la puerta, como dos centinelas. A veces, entre la puerta y los obeliscos había una doble fila de figuras gigantescas. Ahora bien, ¿qué eran estos obeliscos cargados de jeroglíficos? Piedras con una inscripción que sirve para indicar la época de la construcción, el nombre del fundador,

el motivo de la fundación y todas sus circunstancias: un registro fiel del monumento, una especie de resumen de su historia, su destino, casi como nuestras inscripciones de lápidas, o como la tabla colocada al comienzo de una obra, indicando la sustancia y dando el análisis.

El destino del obelisco, por tanto, no era solo arquitectónico o artístico; tenía un propósito mnemotécnico, un carácter positivista. La forma era la de una aguja, porque los caracteres se leían de arriba abajo, y aquí la elevación ofrecía más ventaja a la escritura que la dimensión horizontal. Los obeliscos se acoplaban como las dos hojas de la puerta, porque así lo quería la simetría.

¡Ahora, mira las personas singulares que somos! Fuimos a buscar con mucho gasto, con permiso del pachá de Egipto, de origen árabe o turco, que se burla de las antigüedades, uno de los obeliscos del templo de Luxor; lo hemos erigido en medio de la Plaza de la Concordia, donde hace una figura tan extraña como la que haría un reclinatorio en la Bolsa; y hemos tenido mucho cuidado de poner en el pedestal de este singular monumento, por un lado, una inscripción que indica el año, el reinado, bajo el cual se trajo el obelisco; por otro, la figura de las máquinas que sirvieron para su montaje: ¡de modo que parece que lo transportamos a París únicamente para darnos el placer de ver cómo un ingeniero, graduado en nuestra École polytechnique, lo colocaba! Ciertamente, no pongo la civilización francesa por debajo de

la de los egipcios de Sesostris; pero me cuesta imaginar que hubieran sido capaces de tales tonterías. ¡Qué! en esta plaza revolucionaria, que ya ha cambiado dos o tres veces de nombre, donde han tenido lugar tantas grandes escenas, sólo hemos podido erigir dos fuentes mitológicas, bastante bonitas por lo demás, ¡y un obelisco egipcio!...

Nuestras artes son baratijas. Hacemos de una iglesia un panteón de grandes hombres; inscribimos en el frontispicio de esta iglesia una advocación usurpadora, mentirosa; porque la iglesia de Soufflot estaba dedicada a Santa Genoveva; es la segunda catedral de París. Por otro lado, rehacemos el Templo de la Gloria, un paralelogramo imitado de los griegos, una iglesia fingida (la Madeleine), sin campanas, sin capillas, sin reloj, sin forma cristiana. Todos nuestros monumentos denotan un pueblo cuya conciencia está vacía y cuya nacionalidad está muerta. No tenemos nada en nuestra conciencia, ni fe, ni ley, ni moral, ni filosofía, ni sentido económico, sino ostentación, pura arbitrariedad, disparate, disfraz, mentira y voluptuosidad.

Cruce el puente Solferino y pregúntese qué está haciendo allí. Un simple puente para peatones fue suficiente: les habría ahorrado unos cientos de metros mientras el jardín de las Tullerías está abierto. Pero el puente está bien construido, tiene un hermoso corte y parece sólido: por lo tanto, es un puente para automóviles. ¿De qué manera los perdona? Ninguna. ¿Se construyó solo para recibir el

nombre de una batalla ganada por Napoleón III? Lo que nos hace suponer esto son los doce pedestales que allí se habían colocado, seis a cada lado, cada uno capaz de recibir una Victoria y llevar su nombre. Desafortunadamente, las victorias que queríamos ilustrar son solo seis: Montebello, Palestro, Turbigo, Magenta, Melegnano, Solferino. ¿Cómo salimos de la dificultad? Repitiendo cada nombre en el monumento dos veces. ¡Es ridículo!, podríamos haberlos repetido diez veces: eso hubiera sido un caleidoscopio.

Por qué un puente Solferino y un puente sobre el Alma; una rambla de Magenta y una rambla de Sébastopol? ¿Por qué una calle en Turbigo? Puedes responderme: Porque ya tenemos un Pont d'Austerlitz y un Pont d'Iéna; una rue de Castiglione y una rue de Rivoli. Pero, ¿por qué, bajo Luis XIV, no teníamos una rue de Rocroi, una rue de Denain? Porque el sentido común decía que, para ser lógico, también debería haber una rue de Bleinheim, dejamos que los analistas contaran las victorias y las derrotas. ¿Por qué no hemos usado lo mismo? Mi orgullo patriótico se satisface al leer en los mapas de París las calles de Rivoli, Castiglione, Austerlitz y otras. Pero, para ser justos con el Emperador y con nosotros mismos, para hacer efectiva la lección, habría sido necesario también tener las calles de Trafalgar, de Vittoria, de Leipzig, de Waterloo²⁷.

27 La historia de París se escribió con los nombres antiguos de calles y plazas. Estos nombres, por sí mismos, eran veraces, sinceros, imparciales;

Transportémonos a la Place Vendôme, y levantemos la mirada hacia la coronación del edificio.

La estatua de Napoleón, con el sombrerito y la levita gris, era hermosa, no sin majestuosidad, y de gran carácter, y aún más popular. Esta estatua era real; la queríamos. Es cierto que el propio Napoleón I, sencillo, natural y a veces grandioso en su vida cotidiana, en estos aspectos verdaderamente escultórico, tenía el malísimo gusto de los aderezos y los disfraces.

Pero ¿por qué Napoleón no adoptó, en lugar de la púrpura romana, la capa de Carlomagno, el restaurador del Imperio Romano, el intermediario entre César y él: Carlomagno, con quien Napoleón, apoyo de la Iglesia, conquistador de coaliciones extranjeras, tienen más conexión que con César, conquistador de la Galia, pero líder del partido, conquistador del patriciado, dictador perpetuo? Es que, en el mundo feudal o en la Edad Media, Francia es, como *reino*, la antítesis del *imperio*, y que en última instancia

sin traicionar ni el orgullo ni el chovinismo; no mentir Si se le añadía algún accesorio, en nada alteraba los testimonios anteriores: sólo añadía el suyo propio. El arco triunfal de Luis XIV tomó el nombre de puerta Saint-Denis. El monumento hablaba bastante bien por sí mismo; nadie pensó en dar a la calle Saint-Denis el nombre de calle Luis XIV, o calle de Estrasburgo, o calle de Flaudre. Destruiría la historia cambiar los nombres de las calles de Hell, Vaugirard, Moufletard, Saint-Jacques, Laharpe, Prouvaires y tantas otras que se han respetado hasta ahora.

Carlomagno no es un galo; no es de la raza, de la civilización galo-romana: es germánico.

¿Por qué entonces Napoleón, si quería afirmar la prepotencia galo-latina frente al germanismo, no se hizo pasar simplemente por sucesor de Hugo Capeto, Louis le Gros, Philippe-Auguste, Saint Louis, Charles V, Louis XI?, Louis XII, ¿François I, Henri IV, Richelieu o Louis XIV? ¿Por qué esta falsificación del Imperio Romano, esta renuncia a la sucesión de Carlomagno, a la realeza francesa?

¡Cuántas mentiras, incongruencias, dislates, disparates acumulados para darse un título y un disfraz fantásticos, y hacer arte falso, antinacional, impopular, absurdo!...

Napoleón acaba de recibir el traje de los emperadores romanos. No entiendo esta restauración en absoluto. Miré lo mejor que pude a esta estatua increíble; la observé desde el jardín de las Tullerías; la miré desde su mismo lugar; lo miré de derecha a izquierda, de frente y de atrás, y el escándalo no hizo más que aumentar: mala interpretación, ridiculez, falsedad, fealdad, todo está ahí.

Se dice que Napoleón es representado como un emperador romano; ¿Por qué no más bien como el Emperador de los franceses? ¿Qué significa esta alusión a los césares? ¿Será porque Napoleón III escribió la historia del primero de ellos? ¿Es un pronóstico? ¿Un símbolo? ¿Un mito? ¿Una esperanza?...

Este supuesto emperador romano lleva el globo coronado por la cruz. Los chistes malos decían que parecía un hombre en negligé, sosteniendo su candelabro en la mano y acostándose. ¿Cómo puede este llamado emperador romano estar adornado con esta insignia, que fue la de Carlomagno, el emperador católico, y sus descendientes? ¿Qué es esta mezcla del imperio papal cristiano y el imperio politeísta cesáreo? Porque es por lo demás un emperador romano lo que queríamos hacer, como esos de los que todavía tenemos efigies: coraza en el pecho, falda, piernas desnudas. Aquí la coraza abovedada parece prestada de los museos imperiales; la falda, demasiado alta, hasta la boca del estómago, como los espantosos vestidos del primer imperio, da al emperador la apariencia de un cocinero. Visto de lejos, se lo tomaría por un zuavo, con una chaqueta ajustada en la parte superior, flotando en la parte inferior, que se funde con los pantalones anchos, debajo de los cuales asoman las piernas; y la cabeza encajada en un cuello largo, como la de un buitre en su cuello desnudo.

La nueva estatua de Napoleón es un signo de los tiempos. En Francia, desde Luis XIV, la arquitectura, la estatuaria, la pintura, se han despojado cada vez más de todo carácter de nacionalidad. ¿Qué es la columna de la Place Vendôme? Una imitación muy servil de la Columna de Trajano. ¿Qué es la Bolsa de Valores? ¿Qué es la Magdalena? ¿Qué es Notre Dame de Lorette? ¿Qué es Santa Clotilde? ¿Qué son el Arco del Triunfo de l'Étoile y el del Carrousel?

Los mejores adornos de París son, con los salones centrales, de los que hablaré ahora, las plazas, de importación inglesa, y los bancos en los bulevares, de los que sabemos, tampoco tenemos la iniciativa. En 1858 no había ninguno en París; en ese tiempo, los encontré en Bruselas y en todas partes.

Aquí preveo una objeción.

Los griegos, me dirán, nos dejaron cinco órdenes de arquitectura. Los romanos inventaron la bóveda; luego vino la novela. Las razas del norte, cuyos frontones eran muy altos a la vista de las aguas de lluvia y nieve, inventaron el arco apuntado y el gótico. Del Renacimiento pusimos la bóveda romana sobre el entablamento griego, e hicimos San Pedro de Roma, los Inválidos y el Panteón. Todo está muy bien, ciertamente, tanto mejor porque uno parecería estar al final del arte. ¿Qué más quieres que inventemos? No hay treinta y seis maneras de hilar y desmontar columnas, de darles una base, un capitel; levantar una cúpula o un sótano, construir un puente, un acueducto... Seguimos pidiendo a los arquitectos algo nuevo: razonablemente sólo pueden darnos lo viejo. Después de darnos el griego y el romano, nos dieron el gótico y el renacimiento. Ahora que estamos hastiados de todas estas imitaciones, nos dan lo oriental. En lugar de la bóveda redonda, ovalada o rebajada, nos hacen cebollas, bulbos de tulipán. Cuanto más les pidamos algo nuevo, más, para

satisfacernos, caerán en lo irracional y lo absurdo, en lo ridículo y lo feo.

¡Sin duda! pero ¿qué prueba todo esto? Que su finalidad una vez cumplida, la utilidad una vez lograda, el arte, como búsqueda de expresión, debe saber detenerse; que de lo contrario degenera en infantilismo; que, bajo el sistema actual, los estímulos, muy mal entendidos, y aún más *inútiles*, dados al arte, son una mistificación.

Realicemos las cosas tomándolas desde arriba.

¿Cuál es el objeto de este gran desarrollo de la literatura, que hemos presenciado en Francia desde el siglo XVII?

Es para enseñarnos esto: que un hombre honesto debe saber hablar y escribir correctamente en su idioma, para expresarse con claridad y precisión; y, según su profesión, saber escribir, con orden y elegancia, un informe, un atestado, una proclama; formular y justificar su opinión, mantener una conversación. Si él es maestro, debe elevarse aún más alto: contar los modelos, explicarlos.

Obtenido este punto en medida suficiente, el hombre honesto dejará a los escritores profesionales de prosa y verso, novelas y dramas; a los profesores la erudición, la arqueología y los anales. En ocasiones, su elocuencia natural, apoyada en una razón sana y una conciencia fuerte,

saldrá a la luz: dejará el arte de la oratoria a los abogados y artistas, que nunca lo igualarán.

Ocurre a menudo que el gusto dicta que para todo ideal se emplee la *pura verdad, la idea o la pura realidad*. Esta regla es especialmente aplicable en literatura, donde el estilo sencillo, claro, preciso, correcto, desprovisto de figuras, debe, en lo posible, formar la mayor parte del discurso. Es con este estilo como con la plástica de los griegos, que desdeñaban los adornos y, en las cosas más pequeñas, brillaban siempre con la belleza de la forma sola. Este estilo, que se esconde para mostrar sólo su idea, es el más *ideal* de los estilos. Es el que hace la superioridad de Voltaire. También es el más difícil de conseguir. Una idea así expresada es como un diamante tallado que, tan límpido, tan transparente como el aire, se percibe sin embargo fácilmente en este mismo aire; mientras que la llama de una vela, traída a la luz, se extingue.

Es cierto que tal estilo presupone una idea que lo sustenta; sin eso solo tenemos palabras. También la mayoría de los escritores hacen lo contrario. O la impotencia, o la falta de ideas, o el mal gusto, porque la sencillez del estilo exige más arte que figuras e imágenes, se entregan a todas las fantasías, a todos los ejercicios inimaginables.

Lo que digo de la literatura, lo digo de las artes plásticas, de la pintura, de la estatuaria y de la arquitectura.

Si el valor decorativo de un monumento es para revelar su destino desde el exterior, las dos obras maestras arquitectónicas de París son, sin duda, la prisión de Mazas y las lonjas centrales.

Cuando miras desde lo alto de la vía férrea de Vincennes las largas galerías radiantes de la nueva Fuerza, con sus paredes sin revocar, sus mil doscientas celdas, sus días de sufrimiento, sus tupidas verjas, sus paseos de diez metros cuadrados, se siente como un escalofrío en el corazón, constricción en el estómago: suponemos que todo aquí se ha combinado con ciencia y paciencia, para hacer la vida de los desdichados, detenidos tras estas rejas, tan insoportable como puede ser en una sociedad donde las correcciones corporales han dado paso a la tortura moral. Y cuando se piensa que los presos encerrados en esta gigantesca tumba son supuestos, es decir, acusados que se presumen inocentes hasta sentencia contradictoria, uno se pregunta qué castigo reserva la ley a los condenados, criminales, y qué idea moral preside el sistema penitenciario en Francia. Mazas es una concepción arquitectónica digna de situarse junto a las obras más filosóficas de la escuela crítica. La vista de este monumento no puede sino acelerar, por el horror que inspira, la reforma de las leyes y costumbres de nuestros gobiernos, tanto en materia de prevención como de represión. ¡Permítanme que lo cite como un monumento a nuestra gloria, de un idealismo tan sorprendente y de una enseñanza tan profunda!

Los salones centrales causaron gran escándalo entre académicos, estudiantes y profesores. Allí, en efecto, no hay columnas, ni pilastras, ni cornisas, ni áticos; ni capiteles, ni ménsulas, ni estatuas, ni bajorrelieves; piedra en los cimientos, hierro desde el suelo hasta el techo, techo de vidrio y zinc: nada de esto fue planeado por el Instituto y la Escuela. También los salones son un monumento a la barbarie; un robo a los artistas cuyas obras son propiedad de la ciudad y el Estado; un desvío de pedidos en beneficio de los modestos diseñadores, modelistas y fundadores de la fábrica de Mazières.

Pero el público se puso del lado de los industriales contra los artistas, y tenían razón. El ideal de un mercado, donde se amontonen materiales rápidamente putrescibles, sería que estuviera abierto al cielo; no permitiéndonos las inclemencias de nuestro clima, lo mejor sería que la manta estuviera de algún modo suspendida por un clip en la parte superior, como una lámpara del techo; aún faltando el punto de apoyo en este lado, las columnas destinadas a soportar el techo deben ocupar el menor espacio posible; mucho aire, mucha agua, tal era el programa utilitario, sanitario. El ingeniero de las lonjas centrales lo entendió: nada de más en su monumento; buscó sólo lo simple y encontró lo grandioso. Que los académicos prefieran un montón de piedras, más o menos simétricas, sin aire, sin luz, con tifus permanente, como en la especie de bastilla o prisión que aún existe frente a la iglesia de Saint-Eustache,

o los demás mercados de París. Entre muros, el público ya sabe lo que puede y debe ser un monumento de utilidad pública, y ya no se dejará engañar por los charlatanes de la forma y del ideal, sin conciencia y sin ideas.

El propósito del arte es enseñarnos a mezclar lo agradable con lo útil en todas las cosas de nuestra existencia; para así aumentar para nosotros la comodidad de los objetos, y así añadirlos a nuestra propia dignidad.

Lo primero que nos importa cuidar es *la vivienda*. Lo grande es que el pueblo esté bien alojado: cosa tanto más conveniente cuanto que es soberano y rey.

Pero aún no se ha encontrado el hogar del ciudadano, del hombre medio. No tenemos el alojamiento mínimo, ni el salario *mínimo*. Los artistas demandan obras, es decir, palacios, iglesias, museos, teatros, *monumentos*; su arte no se ha acomodado a nosotros; por el contrario, el lujo de los edificios a los que nos empujan se ha convertido en auxiliar de la miseria.

Es necesario comparar una ciudad de Holanda, de Suiza, con las ciudades españolas u orientales: es allí donde se adivinará el destino del arte.

El arte no ha hecho nada con los griegos, los italianos, los españoles, que se han quedado *iconolatrias*. Ver Constantinopla, Roma y Nápoles. Para que el arte cumpla su

destino, para llegar a su último límite y cumplir su propósito, el hombre debe haber aprendido a valorar su alma y su conciencia más que su cuerpo.

Mire el hogar de una mujer holandesa y compárelo con el de una mujer trabajadora o una cortesana. Ver también los pueblos protestantes de Suiza (Vaud y Neuchâtel), y comparadlos con los pueblos católicos franceses que los bordean.

La libertad, la personalidad, la dignidad de carácter, que distingue a los suizos, a los holandeses, es *arte interiorizado, familiar, casero*. Ahora bien, este arte está muy descuidado en Francia, todo hay que decirlo.

Dejo a un lado la cuestión de la baratura, sin la cual la vida es sólo una servidumbre. "Si la república no es la ley", me dijo un hombre honesto, "a mí no me importa la república". Digo del arte y los pueblos: si el arte y los pueblos no saben alojarnos barato, no me importa la arquitectura y los pueblos. Sin embargo, estamos muy lejos de allí.

En vano atiborramos estas casas monstruosas con muebles más o menos suntuosos y artísticos: cómodas, aparadores y mesas esculpidas, cuadros, estatuillas, pianos, etc. ¡La hermosa compensación! es ficción lo que tomamos por realidad.

Darí­a el Louvre, las Tullerías, Notre–Dame –y la Columna Vendôme– para alojarme en lo mío, en mi casa, en una casita hecha a mi gusto, que ocuparía solo, en el centro de un pequeño recinto de una décima de hectárea, donde tendría agua, sombra, césped y silencio. Si pensara en poner una estatua allí dentro, no sería ni un Júpiter ni un Apolo: no tengo ningún uso para estos señores; ni vistas de Londres, Roma, Constantinopla o Venecia: ¡Dios me guarde de quedarme allí! Pondría en él lo que echo de menos: montañas, viñedos, prados, cabras, vacas, ovejas, segadores, pastores.

¿Cómo no ver que este desbordamiento de obras de arte, de monumentos de las artes, no tiene otro fin, por una terrible ironía, que sostenernos en nuestra pobreza? Si fuéramos educados, si ejerciéramos nuestros derechos, si viviéramos una vida libre, ¿necesitaríamos escuelas de arte y el Premio de Roma? ¿No nos horrorizaría este nuevo París? ¡Apretamos nuestros estómagos y, a falta de más consumo real, nos damos un festín con los espectáculos!

Una aglomeración de mil pequeños propietarios, alojados en sus casas, explotando, cultivando, fomentando cada uno su patrimonio, su industria y su capital, administrando y juzgándose a sí mismos, esta obra maestra política, de la que todos los demás no son sólo accesorios, eso es lo que nunca hemos sido capaces de lograr.

Artistas, profesores y sacerdotes, académicos y filósofos, todos cumplen igualmente mal con su deber; se han convertido en instrumentos de miseria y depresión.

Hay que medir el grado de envilecimiento de las masas en un pueblo por la exageración de sus obras de arte y la importancia dada a sus artistas. Ha sido el secreto de sacerdotes y déspotas engañar la miseria de las masas con el *prestigio* de los monumentos.

¿Podía el egipcio quejarse al ver levantarse estos obeliscos, estas esfinges, estas pirámides, estos templos gigantescos?

Cuando la locura artística se apoderó de los griegos, estaban perdidos: los romanos sólo los llamaban *Græculus*, *greciecillos*, como los belgas nos llaman *francesillos*.

Una vez instalado el imperio, los grandes monumentos se levantan en la corrupta y degenerada Roma: el Panteón, el Coliseo, etc.

El catolicismo basa sus catedrales en la servidumbre; la Roma de León X paga a sus artistas con el dinero de las indulgencias. ¡Ojalá Lutero hubiera exterminado a los Rafael, a los Miguel Ángel y a todos sus emuladores, a todos aquellos ornamentadores de palacios e iglesias!

Los artistas, una vez fracasado el fin del arte, se han convertido en auxiliares naturales del sacerdocio y del despotismo contra la libertad de los pueblos. Ministros de la corrupción, maestros de la voluptuosidad, agentes de la prostitución, son ellos los que han enseñado a las masas a soportar su indignidad y su pobreza en la contemplación de sus maravillas.

¡Y recomendamos a estos artistas como los primeros de los mortales! ¡Los deificamos! ¡Los tomamos por líderes y modelos, les damos un recibo por todas las virtudes cívicas y humanas! Mientras nos halaguen, nos diviertan, nos hagan cosquillas, mientras nos hagan posar, ¡seremos felices!...

Con ellos hemos encontrado el secreto de vivir una vida de campo inmejorable. Teníamos la forma de republicanos; ahora tenemos a los moralistas del ideal; y hemos encontrado este secreto, que el libertinaje de la mente y el libertinaje de los sentidos es libertad.

Nos saturamos de novelas, espectáculos, desfiles, exhibiciones, fuegos artificiales; buscamos la mentira y todas sus glorias.

Gloria: este es nuestro pan de cada día, el pan de cada día de las razas cobardes y vanas, que después de haber brillado un momento en primera fila, se convierten en el hazmerreír de las naciones.

Capítulo XXIV

COSTUMBRES ARTÍSTICAS

Consejos sencillos

Los artistas, los hombres de letras, a los que se unen unos pocos devotos y filósofos, forman una casta aparte, una casta ingobernable y servil, corrompida y corruptora, que sin moverse mucho, obrando con lentitud, ha hecho en todos los tiempos mucho mal y poco bien. Son adoradores de la forma, idealistas en cuanto hay.

1. En la religión, desdeñan el dogma y las prácticas del culto, que dejan al vulgo, y valoran sólo la contemplación y la unión con Dios.

2° En política, desprecian los principios, la ley, las definiciones, las formas judiciales, la correlación de fuerzas,

y prefieren la inspiración de las masas, la fraternidad; desdeñan las constituciones y la forma de gobierno; todo es igual para ellos.

3° En la economía social, siguen las máximas de la filantropía y la caridad, más que las del derecho y la ciencia.

4° En justicia, prefieren la equidad al derecho, pretexto para la arbitrariedad; la fraternidad y la comunidad son su ideal.

5. En la moralidad, siguen la bandera de la libre moral: el buen corazón absuelve todo; en su vida desordenada, se creen los más independientes: son los más serviles de los hombres.

6° En literatura, son enemigos de los géneros y de las reglas.

7° En pintura, ya los conocemos.

Las cualidades y los defectos de los artistas se deducen naturalmente de las facultades que ponen en juego y de la pasión con la que sirven. Forman una clase aparte, imperiosa en ideales, pero inferior en razón y moralidad. Tienen altísimas pretensiones de genialidad, de gloria. Distinguidos, elegantes, sensuales, codiciosos, caprichosos, vanidosos, ávidos de alabanzas y recompensas, pertenecen a quien los halaga y paga, y son más a menudo auxiliares de

la corrupción que de la regeneración. Nunca supieron encontrar su propio camino; son las revoluciones las que se lo muestran, como hemos notado con los egipcios, los griegos y los holandeses.

Por un lado, los artistas hacen de todo, porque todo les es indiferente; por otro, se especializan hasta el infinito. Abandonados a sus propios recursos, sin faro, sin brújula, obedeciendo a una ley industrial mal aplicada, se clasifican en géneros y especies, primero según la naturaleza de los órdenes, luego según el medio que los distingue. Así hay pintores de iglesia, pintores de historia, pintores de batalla, pintores de género, es decir de anécdotas o farsas, pintores de retratos, pintores de paisajes, pintores de animales, pintores marinos, pintores de Venus, pintores de fantasía. Uno cultiva el desnudo, otro el drapeado. Entonces cada uno se esfuerza por distinguirse por uno de los medios que contribuyen a la ejecución. Uno se aplica al dibujo, el otro al color; éste se ocupa de la composición, aquél de la perspectiva, otro del vestuario o el color local; uno brilla por el sentimiento, otro por la idealidad o el realismo de sus figuras; otro redime la nulidad del sujeto por el acabado de los detalles. Todo el mundo se esfuerza por tener un *truco*, una *elegancia*, una manera y, con la ayuda de la moda, las reputaciones se hacen y se deshacen. Una causa de éxito en la pintura religiosa, desde hace varios años, ha sido, por ejemplo, pintar a los patriarcas y los personajes del Antiguo

Testamento con traje árabe: Abraham es un beduino anciano.

Los literatos no proceden de otro modo. Uno cultiva la antítesis, el otro la comparación y la metáfora; éste ama las descripciones y la pompa; este otro busca la paráfrasis y el epíteto; hay algunos que hablan sólo por exclamaciones, apóstrofes, prosopopeya. El pindarismo finalmente, la fraseurgia, constituyen para ciertos autores todo el arte de escribir. Louis-Philippe dijo del Sr. Villemain que comenzaba haciendo una oración, y luego buscaba qué idea poner en ella. Con esta receta tratan de todo, de política, de filosofía, de historia. Los hemos visto engañar al público durante treinta años y sofocar el sentido común bajo su reputación usurpada.

Estas puerilidades, estos hilos, prueban que los artistas y los escritores, hoy menos que nunca, no saben adónde van.

El artista vive aislado, su pensamiento es solitario; no recibe alivio; no le llega calor ni luz desde el exterior; no tiene fe ni principios; se entrega al ateísmo de sus sentimientos y al desorden de sus ideas. No sabe dónde agarrar al público; es un cuerpo a cuerpo donde nadie se conoce y donde todos disparan. Toda solidaridad se rompe. ¿Cómo producirían obras populares ellos que nada saben del alma del pueblo? ¿Cómo atraerían a la gente culta, ellos sin estudios sólidos y tratando el arte con odio y burla de la ciencia? Míralos golpearse los costados, golpearse la frente,

pedir café, veladas, todas las excitaciones artificiales de una inspiración que les huye; sucumbir al hastío, al asco, incluso antes de haber puesto la mano en la obra, ¡y a rimar a pesar de Minerva!... emprender, sin fe, cuadros religiosos; sin principios, bocetos monárquicos, socialistas, republicanos, sin sospechar que cuando mueren las convicciones, muere el arte, y sólo para revivirlo ¡tienes que volver a ser hombre!...

Aquí todo está unido: el falso arte, la mala literatura, la política chovinista, la mala moral, la crítica venal, la falsa elocuencia, la poesía absurda, la historia de la fraseología, la moral quietista, la negación de la justicia.

Platón dio en el clavo cuando expulsó a los artistas y poetas de la república: *no pido que se los coloque fuera de la sociedad, sino fuera del gobierno; pues si el artista, en su mejor momento, es conducido e inspirado por la sociedad, ésta, en cambio, se pierde si, al final, se deja inspirar y conducir por él.* Pero este es precisamente nuestro caso.

Desde el 89, amamos la *fantasia*; estamos entregados a *dilettanti*. Mirabeau es admirado más como virtuoso que como político: así se ha convertido en un hombre prodigioso del que aún no somos dignos; Robespierre es el virtuoso del club; Napoleón I, el virtuoso de las batallas, aplastado al final por todas partes, por falta de haber tenido una idea. Ya ni siquiera tenemos un sentido de nuestra historia.

De todos los agentes de nuestra disolución intelectual y moral, el más enérgico ha sido, sin duda, el romanticismo. La escuela no ha entendido ni su siglo ni su misión; incluso cuando buscó popularidad, se descarrió. Él distorsionó el gusto de las masas, las corrompió y las hizo a su imagen. El romanticismo ha sido idealismo precipitado, pastiche, fantasía loca y sin nombre, en última instancia, corrupción.

El gusto, el estilo, el lenguaje, la crítica, las ideas y la moral, todo es depravado. No es el Imperio ni Louis-Philippe lo que nos hizo lo que somos: es un romanticismo epicúreo, idealista e inmoral.

Con el pretexto de hacer algo mejor que el bien, más verdadero que la verdad, más justo que la ley, ha perdido la conciencia entre nosotros. La moral de los románticos, renovada por los jesuitas, es como el arte puro: es la negación de las reglas de la justicia, de las prescripciones del derecho y del deber; es la caridad puesta por encima de la ley; es la fraternidad violando la libertad y la responsabilidad; es el amor borrando la mayor villanía, un buen movimiento redimiendo un millón de crímenes.

Sultan Mourad (*La Leyenda de los Siglos*, de V. HUGO) aterrorizó al mundo con sus crímenes. Estranguló a sus ocho hermanos, ahogó a las veinte esposas de su padre; destripó vivos a doce niños por una manzana robada; tenía veinte mil prisioneros amurallados vivos; aniquiló ciudades, exterminó provincias.

Con su cimitarra hizo
tal carnicería,
que su caballo al mundo
pareció una pantera.

Luego un día den Bagdad vio un miserable cerdo
degollado, luchando contra la muerte. Los mosquitos y el sol
del mediodía torturan al cerdo y le dan una terrible agonía.
Mourad, con el pie, lo empuja de vuelta a la sombra,

Y con el mismo gesto,
enorme y sobrehumano,
Con que cazaba a los reyes,
Mourad espantaba las moscas.

La misma noche le da fiebre y muere. Llega ante el juez
soberano. De todos los puntos sube el clamor de los
torturados: –¡Justicia! ¡Oh Dios bendito! Pero el cerdo grita
a su vez: ¡Haya gracia! Él me rescató. Y Dios concluye con
esta terrible profesión de fe:

Basta a la salvación del más cruel bandido,
Incluso del más sanguinario de los verdugos y tiranos,
el favorecer al último marrano.
Que un solo instante de amor reabre el Edén perdido;
*La opresión de un mundo se compensa
Con el bien que aún a los cerdos se dispensa*

Moralidad de altos sinvergüenzas y poderosos señores; imoralidad para el uso de los verdugos de la raza humana y los grandes devoradores de hombres de los que habla la Escritura! ¿Me equivoqué al decir que el primer acto de revolución social debería ser quemar toda la literatura romántica?

Saliendo de tal podredumbre, no basta con purificarnos; tenemos que rehacernos por completo...

El arte florece en tiempos de institución religiosa, reforma moral, revolución política o filosófica. Esto es fácil de entender: el arte es en sí mismo la expresión de reformas, todo lo cual se puede resolver en una palabra: la producción de justicia, la creación de humanidad. Así, el Renacimiento y la Reforma conspiradores tuvieron como contrapartida una explosión artística y literaria en toda Europa; así, la revolución filosófica de Descartes y Kant trajo la reforma literaria a Francia y Alemania. Las mismas condiciones que hacen grandes pensadores y grandes escritores nos devolverán grandes artistas, y la escuela del futuro, una vez establecida, nunca flaqueará.

El artista, como el escritor, debe ser de su tiempo: sólo con esta condición sus obras pasarán a la posteridad; –debe ser de su propio país²⁸: solo por eso será humanitario–, debe

28 De aquí surge una pregunta: ¿es bueno que el artista viaje constantemente? No creo eso; no está hecho para hacer universal al hombre, ni universal el paisaje o el Edén; fue organizado para expresar una idea, una

guardar su religión (su opinión), si quiere ser veraz y admirado por los filósofos; debe mostrarse concreto en su idea: sólo así tendrá un ideal.

En literatura hay que volver al estilo franco, limpio, vivaz, sencillo, preciso, sobrio en la figura, sobrio en el color, despojado de verborrea, sin pompa, sin charlatanería magnificencia y venal lujo; el estilo analítico, demostrativo y francés por excelencia, enemigo de la retórica, la hipérbole, las antítesis.

El artista, como el escritor, es un creador sintético que debe tratar todas las partes del arte con igual éxito; y lejos de abandonarse a aquello en lo que sobresale, debe luchar incesantemente para ponerse en equilibrio, a menos que trabaje colectivamente. En este caso, la unión de facultades igualmente superiores puede convertirse en un medio de perfección para las obras de arte; pero siempre será en detrimento del artista servidor.

Además, no impidamos que cada uno se asocie con su prójimo para una obra común, trabajando según sus medios; lo que pedimos es que se respete la igualdad en todas las partes de una obra. Sin hacer una representación desnivelada para dar la superioridad al dibujo, o al color. Lo

forma, que generalmente es la de su país y sus contemporáneos. Courbet es en efecto el pintor de Ornans, del paisaje de Ornans, de los campesinos de Flagey. Esta es su fuerza. Es también por esto que es el despiadado burlador de la burguesía de su tiempo y de las costumbres parisinas.

que importa aquí es, por lo tanto, 1° que una obra no tenga desniveles : 2° que se forme un pensamiento nuevo, común, que mantenga el genio, se desarrolle, cree una tradición y multiplique, sin más decaimiento la maestría.

Es necesario que los artistas, si trabajan solos, desarrollen también en sí mismos todas sus facultades, o que las completen asociándose.

Es necesario además que, por la meditación de los principios y las reglas, por su observación, por el estudio de los temas, por el nuevo espíritu del que deben ser penetrados, se forme entre ellos un pensamiento, un genio en alguna manera común, una tradición, una fe, una virtualidad que eleve el talento de cada uno por encima de lo que sería en soledad.

El antiguo mundo grecorromano una vez estuvo poblado de estatuas. En tal o cual ciudad había tantas como ciudadanos, y casi todas eran obras maestras. Lo que hoy nos parece extraordinario resultó de la comunión de los artistas y del criterio que siguieron fielmente.

El artista debe estar en comunión de ideas y principios no sólo con sus colegas, sino con todos sus contemporáneos; todavía debe estar imbuido del pensamiento de que no hay diferencia entre la creación artística y la creación industrial. El artista, en efecto, no produce nada de la nada; sólo capta relaciones, analiza figuras, combina rasgos, los representa:

esto es lo que constituye su creación. Ahora bien, al igual que el industrial, el erudito o el filósofo, cuanto más observa, más descubre, y cuanto más ha descubierto, mejor aplica y produce. Igualmente, el artista, cuanto mejor ha visto, más se pone en posición de representar. La inspiración en él es proporcional a la observación. Por eso, en el verdadero artista, como en el verdadero escritor, en el filósofo, la inspiración, se puede decir, nunca se debilita; es constante, está a la orden. Ella no se va cuando él abandona el estudio; cuando, por presunción o por pereza, ya no produce más que abundancia de sus especulaciones o de sus recuerdos. El que tiene una inteligencia vacía también tiene una imaginación vacía²⁹; pero este término de creación, común al laborioso, al filósofo, al escritor y al artista, adquiere un significado mucho más elevado si lo consideramos desde el punto de vista de la sociedad y de la moral.

La humanidad, tal es la creencia revolucionaria moderna, posee la justicia desde lo más profundo, y desarrolla este contenido de su conciencia por su propia energía. Ella es así

29 ¿Cómo se ha podido pasar por alto que el arte de la reflexión, de la alta expresión, analítico, sintético, crítico, muestra necesariamente una libertad superior? ¿Cómo podría uno ver en el estudio y la meditación la muerte del arte? Los artistas que más honran nuestra época, los Delacroix, los Corot, los Huguenin, los Barye, son todos hombres de profunda observación, de largo estudio, de paciente investigación. Courbet, cuya espontaneidad es tan rica, su independencia tan fogosa, medita largo tiempo sobre sus obras; los contempla en su imaginación, y de pronto los produce, con ardor, en pocos días.

su propia educadora; es lo que opera su justificación, o dicho de otro modo, su creación, como el ser absoluto de Spinoza; y por la influencia recíproca de lo moral y lo físico en el hombre, podemos decir que esta creación de nosotros mismos, iniciada en la conciencia, termina por abrazar el cuerpo. El artista es uno de los principales agentes de esta creación; lo intuye, lo adivina, lo provoca, lo anticipa; es tanto más creativo cuanto mejor ha leído en las profundidades del alma universal, y cuanto mejor la ha revelado con sus obras.

Que Bohemia y la Academia se escandalicen de mis propuestas; las mentes rectas entenderán a los grandes. Pensé en mi libro: *reconciliar el arte con lo justo y lo útil*. Hasta ahora, de hecho, el arte se mantuvo en una esfera mística, trascendental; los artistas formaron un mundo aparte, fuera de la vida humana, fuera de la razón práctica, los negocios y las costumbres. La gente se indignaba ante la mera idea de una meta, un fin, cualquier utilidad en el arte. Los que se dedicaban a él, parecían ser de una especie diferente a la del común de los mortales, cuyas leyes no parecían hechas para ellos; tenían sus propias costumbres. Además, mientras la gente del arte y de las letras despreciaba el mundo de los industrioses, burgueses y demás, ellos eran despreciados por éstos a su vez: la calidad de artista se había convertido casi en un título a la baja, estima del desprestigio.

Todo eso ha terminado ahora. Un artista será en adelante un ciudadano, un hombre como cualquier otro; seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios, respetará las mismas propiedades, hablará el mismo idioma, ejercerá los mismos derechos, cumplirá los mismos deberes. Juzgado por hombres que no serán de su profesión, no obstante, será juzgado por sus pares; si ya no se encuentra con la idolatría, si los excesivos honores ya no vienen a buscarlo, tampoco experimentará el ostracismo y se sentirá en casa. Al igual que el actor y el cantante, el artista debe ante todo ser un hombre honesto, tanto más honesto cuanto más artístico sea.

Capítulo XXV

CONCLUSIÓN

De todo lo anterior, de esta mirada rápida echada a las diferentes características del arte entre los egipcios, los griegos, los cristianos de la Edad Media y del Renacimiento, los reformados holandeses; finalmente, del examen de las obras de pintores contemporáneos y de algunos cuadros de Courbet, resulta, para nosotros, público, un conjunto de nociones, principios y reglas que podemos considerar como la más completa teoría del arte.

Tenemos suficiente para comparar, juzgar, clasificar; suficiente para motivar nuestras preferencias, imponer nuestras ideas, trazar un rumbo, señalar una meta y marcar la condición de nuestros votos.

Toda creación de arte, como de la industria o de la política, tiene necesariamente un destino; está hecho con un propósito. Es absurdo suponer que algo sucede en la

sociedad, ¿por qué no deberíamos decir en el universo?, con el único propósito de suceder.

Establecido este principio indiscutible, quedan para el arte sólo dos alternativas:

Donde la pintura tendrá el efecto, en todas sus obras, tanto las más serias como las más ligeras, las más sabias y las más caprichosas, de expresar la vida humana, de representar sus sentimientos, pasiones, virtudes y vicios, obras, prejuicios, burlas, entusiasmos, grandezas y vergüenzas, todas las morales, buenas o malas, en una palabra, formas, según sus manifestaciones típicas, individuales y colectivas, y el todo en vista de la perfección física, intelectual y moral de la humanidad, de sus autojustificación, y finalmente de su glorificación.

O bien, bajo el pretexto de la libertad, la independencia artística, el genio, el ideal, la revelación, la inspiración, el ensueño, la fantasía, se pondrá al servicio del idealismo religioso, del iluminismo, del fanatismo y del quietismo; o la ociosidad, el lujo y la voluptuosidad o el epicureísmo: lo que significa que, por no haber querido una misión altamente moral, práctica y positiva, la escuela de arte por el arte, dará una obra perfectamente irracional, quimérica e inmoral.

Esto es fatal, y los hechos lo prueban.

De esta definición primordial del arte y su fin, se sigue: 1° Que en toda obra de arte se debe considerar primero la idea misma de la obra, su finalidad práctica, y en segundo lugar la ejecución: los EFECTOS antes que los *medios*; el CONTENIDO antes que el *contenedor*; el PENSAMIENTO antes de su *realización*;

2° Que la idea del artista debe ser siempre lógica, racional, verdadera, y que en este sentido la obra cae bajo la crítica filosófica; pero que no se puede juzgar del mismo modo, con igual certeza, del encubrimiento de la idea, porque de *gustibus et coloribus non disputandum*;

3° Que una obra de arte se compone pues de IDEA y *representación*, la primera racional, la segunda según el gusto y los medios del artista; la primera demostrable, la segunda no demostrable;

4° Pero que en todo caso hay esto a favor de la idea: que si todo lo razonable no está necesariamente bien representado, nada realmente bello puede ser irracional.

Tales son los principios del arte y de la nueva crítica: principios que declaro comunes a la literatura, a la poesía, a la arquitectura, a la música, a la danza misma, así como a la pintura y a la escultura, y que gobiernan todo aquí.

Teniendo el pintor y el escultor como meta la representación de la humanidad con miras a la perfección,

surge inmediatamente la pregunta sobre los medios a utilizar para esta representación.

Entre los medios, distinguimos primero dos cosas: –la *realidad imitable y representable*, realidad casi siempre más o menos defectuosa; –la imaginación, que a voluntad endereza, corrige, embellece la realidad, o la hace mueca, la desfigura, la deforma.

Lo real y lo ideal compiten alternativamente, en proporciones variables, a discreción del artista, y según el efecto a producir; son parte de los medios, es decir de la ejecución, no de los efectos, no del fin. Es así que, en la pintura, el color y el dibujo contribuyen a la obra, y son parte del *medio*; es absurdo imaginar un cuadro hecho enteramente de color o enteramente de líneas; más absurdo aún hacer que un pintor se especialice en su habilidad para colorear o dibujar.

Nos quejamos, y tenemos mil veces razón, de la detestable crítica actual. Es el flagelo de los artistas, a los que desalienta, asesina, cuando debería iluminarlos; verdadera profesión de chantaje, de iniquidad. Gracias a esa crítica sin escrúpulos, para la que la idea es nada, el *toque* y lo *chic* todo, el público ha llegado a dejar de preocuparse por las composiciones, que entienden incluso menos que los propios artistas que incluso no se entienden entre sí. Nos detenemos en el retrato y el paisaje; más allá de eso, nada.

Así, ya nadie se preocupa por la idea: se actúa en el museo como en el teatro de la Ópera, donde se desdeñan las palabras y el drama; escuchar sólo instrumentos y voces. Dejamos de lado los EFECTOS para ocuparnos únicamente de los *medios*. En el que cada uno decide desde su conocimiento; en cuanto al fondo, no se sabe nada, por la excelente razón de que en el revoltijo no hay nada que saber. Despreciamos a uno, encumbramos al otro y el arte muere en esta cacofonía.

Consecuencia última, y la más deplorable de todas, de un arte no trabajado, de un pensamiento amorfo y de una crítica ciega y brutal, es que la sociedad se separa del arte; lo saca de la vida real; hace de ello un medio de placer y diversión, un pasatiempo, pero al que no se aferra; es superfluidad, lujo, vanidad, libertinaje, ilusión; eso es todo lo que queremos. Ya no es una facultad o una función, una forma de vida, una parte integral y constitutiva de la existencia.

En cuanto a nosotros, los socialistas revolucionarios, les decimos a los artistas tanto como a los escritores:

Nuestro ideal es el derecho y la verdad. Si no sabes cómo hacer arte con esto, ¡retrocede! no te necesitamos. Si sirves a los corruptos, a los lujosos, a los vagos, ¡atrás! no queremos tus artes. Si la aristocracia, el pontificado y la majestad real os son indispensables, ¡marchaos! No os

necesitamos, proscribimos vuestro arte así como vuestra persona.

El futuro es espléndido delante de nosotros.

Tenemos que construir 36.000 casas comunales, tantas escuelas, salones de actos, talleres, fábricas, manufacturas, gimnasios, estaciones, almacenes, tiendas, salones, bibliotecas. Tenemos que crear 40.000 bibliotecas de 6.000 volúmenes cada una, 240 millones de volúmenes, observatorios, gabinetes de física, laboratorios químicos, anfiteatros anatómicos, museos, miradores por miles.

Tenemos que descubrir los modelos de vivienda del campesino y del obrero, del ciudadano y del hombre del campo; de nuestros pueblos y aldeas para ser reconstruidos; y en primera línea, el París de M. Haussmann. Tenemos Francia para transformar en un vasto jardín mezclado con arboledas, bosquecillos, bosques altos, manantiales, arroyos, rocas, donde cada paisaje contribuya a la armonía general.

Un día, se realizarán las maravillas predichas por Fourier.

Los verdaderos monumentos de la República, a diferencia de los del Imperio, estarán en la comodidad, salubridad y abaratamiento de las viviendas.

Pero, sobre todo, nos queda una última batalla que pelear contra el mal gusto, contra la literatura falsa, contra la mala moral, contra la política de la absorción.

Tenemos que instruir al pueblo, darle gusto por la ciencia, la comprensión de la historia, de la filosofía, el culto a la justicia, las verdaderas alegrías del trabajo y de la sociedad.

Tenemos que enseñar el derecho, la libertad, la mutualidad, la teoría de los contratos; hay que exterminar la fraseología, la charlatanería, el chauvinismo, la corrupción.

Tenemos que reeducar a las mujeres e inculcarles las siguientes verdades: El orden y la limpieza en el hogar valen más que un salón decorado con obras maestras. Una mujer que sabe vestir con gusto, limpieza, decencia, sin lujos, es una artista; la que sólo sabe cubrirse de joyas y encajes, la que lleva su dote sobre el cuerpo, es una mujer tosca, desprovista de sentido del gusto y del arte: hace lo mejor que puede, nada la eleva; cuanto más opulenta parece, más repugnante es. La mujer es una artista.

Sobre todo, nosotros mismos tenemos que reformar nuestra vida, buscar trabajo, practicar la modestia y la sobriedad, seguir las costumbres pitagóricas. La mesa está en ruinas: ¡tanto mejor! Permaneceremos, con el arte de comer bien, la sobriedad. Tenemos que dejar nuestros hábitos bohemios, hacer largos estudios, sumergirnos

durante diez o quince años en el trabajo mecánico, en los negocios, antes de empezar a hablar al público; garantizar nuestra razón con nuestro trabajo, producir tarde y dedicarnos enteramente a la literatura, la filosofía o las artes sólo después de los cuarenta o cuarenta y cinco años.

En estas condiciones, veremos regresar los grandes siglos; nosotros, a nuestra vez, seremos originales; seremos decididamente emancipados y libres; la humanidad podrá proclamar su mayoría; ella será libre; y esta larga transición, marcada por el Renacimiento, la Reforma y la Revolución Francesa, habrá terminado. Se realizará la regeneración, y podemos aplicar al espíritu nuevo lo que se ha dicho del espíritu viejo o Espíritu Santo:

Et renovabis faciem terrae.

Y renovaremos la faz de la Tierra

FIN