



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA ESTÉTICA DE LA GUERRA EN DELACROIX

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JORGE EMILIANO JIMENO TENORIO

TUTOR PRINCIPAL
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES
DRA. KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ
DRA. MARIANA GEORGINA AGUIRRE
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a mis tutores:

Dr. José Luis Barrios Lara
Dra. Mariana Georgina Aguirre
Dra. Karla Leticia Jasso López

Por su atenta lectura y valiosas observaciones
que me permitieron desarrollar este trabajo.

Agradezco a CONACYT:

Institución que año con año apoya materialmente incontables proyectos académicos
y que sirve como programa fundamental para el desarrollo educativo y cultural de la nación.

Para Rosalba, mi madre.

Para Luciano, mi padre.

Para Rodrigo y todos mis hermanos.

Para Percy, mi amor de este mundo
y todos los mundos posibles.

Índice

Introducción	9
I. Romanticismo alemán: Estética de la naturaleza	13
1. Pathos romántico	13
2. Paisaje y estética de la naturaleza	18
3. Éxtasis y entusiasmo romántico: Experiencia estética, arte y pueblo.....	21
II. La masacre de Quíos: Estética, estilo y política	28
1. Delacroix: Filosofía y estilo	29
2. Crítica de arte, estilo y política	32
3. Estilo y guerra de valores.....	37
III. Estética de la guerra	43
1. Pathos ilustrado: Razón, deber, libertad, guerra y Estado	43
2. Pathos romántico: Entusiasmo, éxtasis, libertad, guerra y pueblo.....	49
3. El pueblo como alegoría del poder	55
Conclusiones	67
Lista de imágenes	70
Bibliografía y otras fuentes	80

Introducción

Siempre es necesario recordar la vigencia de las humanidades en un mundo práctico que tiende a descalificar su importancia, como es el caso de la filosofía o la historia del arte. Bajo la dirección de la historia del arte, el presente ensayo tiene como objetivo analizar la relación que el lenguaje filosófico, mediante la estética, guarda con el fenómeno artístico y por ende con la cultura y la sociedad de un tiempo pasado, cuya comprensión puede explicar eventos de nuestro presente.

Etimológicamente el concepto de estética proviene del vocablo griego *αἰσθητική* (*aisthētikē*), derivado a su vez del término *αἴσθησις* (*aisthēsis*) que significa sensación, percepción o conocimiento (sensible). En 1735 Baumgarten introduce el concepto como facultad de la percepción.¹ Del mismo modo, posteriormente Kant conserva el sentido de la palabra y define estética trascendental como doctrina que analiza las condiciones y posibilidades de la *sensibilidad* humana entendida como una facultad del conocimiento, junto con el entendimiento y la razón. Sin embargo, Baumgarten había desarrollado su teoría de la sensibilidad en relación con la categoría de belleza y estableció una identidad entre ambas nociones, delimitando la estética como teoría de las artes liberales.² Por lo tanto, a partir de este momento se popularizaba una comprensión del término como disciplina que tiene por objeto de estudio la obra de arte y las categorías filosóficas que incluye, entre ellas, la belleza, lo sublime, la armonía, etc.

Pero más allá de su interpretación popular como mera teoría del arte, la estética surge –con base en la teoría de Kant– como una doctrina interna de la epistemología que progresivamente gana independencia y, bajo ciertas corrientes, fragua como una rama propia de la filosofía que en general estudia el fenómeno de la experiencia sensible y su

¹ “Por tanto, las cosas conocidas lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, o *estética*.” A. G. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. José Antonio Míguez (Buenos Aires: Aguilar, 1975), 89-90.

² “ESTÉTICA (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo.” A. G. Baumgarten, *Estética (Prolegómenos)*, trad. Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999), 7.

posible relación con el conocimiento, con el arte o con otros campos de la filosofía.³ Por ejemplo, bajo esta definición de la estética, autores del siglo XX como Levinas discutieron el sentido y la relevancia de la sensibilidad en cuanto principio ontológico que se resiste a cualquier conocimiento lógico y racional.⁴ Según Gadamer, la estética estudia una tensión ontológica entre las nociones de sensibilidad, conocimiento y arte.⁵ Rancière analiza la función del arte, a partir de la identidad entre estética y política basada en el concepto de lo sensible.⁶

Así, aunque la teoría estética puede ser tan remota como la antigüedad clásica, su definición y delimitación cual disciplina propia de la filosofía es moderna y contemporánea. Bajo esta definición, la disciplina por sí misma suele estudiar los conceptos –de un presente o pasado– que en cada caso considera como categorías propias de su campo, como podría ser, por citar un ejemplo, el concepto de belleza en Ficino y el Renacimiento. Pero según el método del presente ensayo, la estética guiada por la historia del arte estudia obras y fenómenos específicos del pasado para comprender la importancia del continuo vínculo entre lenguaje filosófico, arte y sociedad.

³ Según Kant, la sensibilidad genera todo el material bruto o intuiciones de la experiencia que el entendimiento y la razón posteriormente ordenan bajo conceptos e ideas. Es decir, aisladamente, todo contenido sensible corresponde al campo caótico y ciego de la experiencia que antecede a los conceptos del entendimiento; pues “los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. [...] Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos).” Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Pedro Ribas (Madrid: Alfaguara, 2002), 93.

⁴ Levinas, por ejemplo, estudia el valor teórico de la sensación que, en cuanto elemento de la sensibilidad, se interpreta como un espacio oscuro de la experiencia que se encuentra en una relación de resistencia constante frente a la claridad de distintos procesos cognitivos: “La sensación que está en el fondo de la <<experiencia>> sensible y de la intuición no se reduce a la <<claridad>> o a la <<idea>> que se saca de ella. Esto no quiere decir que comporte un elemento opaco resistente a la luminosidad de lo inteligible. [...] La inmediatez a flor de piel –su vulnerabilidad– aparece como anestesiada en el proceso del saber; pero, sin duda, también como reprimida o suspendida.” Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, trad. Antonio Pintor Ramos (Salamanca: Sígueme, 1987), 120.

⁵ Gadamer entiende la actividad artística –en cuanto juego– como concepto ontológico que propicia una experiencia estética, cuya importancia radica en que manifiesta un cierto valor cognitivo opuesto a cualquier conocimiento racional y científico.

⁶ Según la tesis de Rancière, en *El reparto de lo sensible: Estética y política*, el arte permite el desarrollo de la identidad natural que existe entre la experiencia estética –entendida como sensibilidad individual– y la actividad política –definida como experiencia sensible compartida o comunitaria–.

Por ejemplo, la plástica romántica en Alemania se alimenta en gran medida de las discusiones planteadas por la estética y sus conceptos; tales como los de sensibilidad y sentimiento. No es casual que el paisaje como género adquiere una relevancia principal para la pintura de la época, misma que refleja una preocupación teórica por la naturaleza como tema principal. Para el presente caso, defino la *estética de la naturaleza* –tratada en el primer capítulo de este ensayo– como el marco teórico que dialoga en su tiempo con el arte romántico alemán, donde la naturaleza significa un poder absoluto o principio metafísico que, representado como obra de arte, se vuelve un objeto total de la experiencia humana que causa la plenitud y el goce de su espectador. Es decir, en este caso el arte sirve como medio de relación ontológica entre el hombre y la naturaleza.

A su vez la filosofía alemana influye sobre la estética romántica francesa que, además, se desarrolla como una teoría política. Es decir, la filosofía romántica francesa postula, mediante el término de pueblo, una identidad conceptual entre estética y política que trasciende por su importancia. Por otra parte, el enfoque histórico estudia –en relación con la estética– la función política del arte romántico, concretamente de la pintura, donde sobresale Eugène Delacroix como principal exponente de este estilo. En suma, este trabajo parte del estudio, tanto estético como histórico, de dos obras del autor en cuestión: *La masacre de Quíos* y *La libertad guiando al pueblo*.

El estudio de *La masacre de Quíos* –expuesto en el segundo capítulo– examina la importancia y el papel político del estilo romántico que se consolida durante la Restauración. En este periodo la monarquía borbónica ha recuperado el poder que la Revolución Francesa arrebató a Luis XVI; para desembocar en la Primera República y el Imperio subsecuentemente. Entre un Estado que conoce la fluctuación política y la fragilidad de sus regímenes, la monarquía restaurada busca distintos mecanismos –por ejemplo, el arte en general– para legitimar su gobierno. Pues este gobierno encuentra una oposición heterogénea integrada por diverso grupos sociales, entre ellos una alta burguesía que en 1830 impuso a Luis Felipe I como nuevo rey de Francia.

La libertad guiando al pueblo, analizada en el tercer capítulo, exhibe una comprensión romántica del hombre como individuo ontológicamente político, pues, con base en la filosofía alemana, la teoría francesa define el concepto de pueblo como masa o unidad estético-política. Es decir, bajo su valoración romántica el pueblo significa poder absoluto o segunda naturaleza que, mediante una experiencia estética, vincula el interés social de sus integrantes bajo una voluntad libre y universal que decide su propio orden o gobierno. En suma, la *Estética de la guerra en Delacroix* demuestra la importancia de una relación entre estética, arte y sociedad que forma parte de la cosmovisión romántica, cuyo estudio sigue vigente en nuestros tiempos.

I. Romanticismo alemán: Estética de la naturaleza

Obras como *El caminante sobre el mar de niebla* [Imagen 1] de Caspar David Friedrich, *La Mañana* [Imagen 2] de Philipp Otto Runge, las escenas de Carl Gustav Carus y las vistas del pintor noruego Johan Christian Dahl –instalado en Dresde desde 1818– son piezas icónicas del romanticismo alemán, donde el género de paisaje adquiere gran importancia en cuanto a la representación de la naturaleza como tema filosófico. Como se observa a continuación, el concepto de naturaleza dirige las discusiones estéticas de la época, entre las cuales surge la pintura romántica de Alemania.

1. Pathos romántico

La teoría estoica de Epicteto define *pathos* como alteración y perturbación del alma opuesta a la razón o *logos* humano que a su vez corresponde con el *logos* del cosmos en cuanto a su orden que regula el destino de los individuos y las cosas. *Pathos* –traducido usualmente como pasión– significa desorden y padecimiento anímico frente a las condiciones naturales y los eventos de la vida, considerados adversos por quien los padece. Por lo tanto, el concepto también quiere decir rechazo, negación y desconocimiento de la legalidad del mundo. En cambio, con base en una identidad entre epistemología y ética, *apatheia* (apatía) como máxima virtud significa impassibilidad o imperturbabilidad del ánimo ganada por un autodomínio o control racional, sobre los propios impulsos, que niega los vicios de carácter y establece una armonía cognitiva con el cosmos, aceptando el orden de sus eventos.⁷

La filosofía moderna retoma con gran interés la dicotomía entre *pathos* y *logos*. Diversos filósofos señalan la condición innegable y aceptan la naturaleza humana de un

⁷ “De nosotros dependen el juicio, el impulso, el deseo, el rechazo y, en una palabra, cuanto es asunto nuestro. Y no dependen de nosotros el cuerpo, la hacienda, la reputación, los cargos [...]. Y lo que depende de nosotros es por naturaleza libre [...], mientras que lo que no depende de nosotros es débil, esclavo [...]. Recuerda, por tanto, que si lo que por naturaleza es esclavo lo consideras libre y lo ajeno propio, sufrirás impedimentos, padecerás, te verás perturbado, harás reproches a los dioses y a los hombres.” Epicteto, *Manual y Fragmentos*, trad. Paloma Ortiz García (Madrid: Gredos, 1995), 183.

pathos que –bajo distintos nombres, por ejemplo, pasión, emoción, afección, afecto o sentimiento– se encuentra en constante tensión con un logos que remite a las distintas facultades del conocimiento –como el entendimiento o la razón–. En *Las pasiones del alma*, Descartes analiza la confusión intelectual que suelen causar las pasiones humanas que, empero, resultan útiles cuando son gobernadas por el ejercicio racional porque motivan e impulsan la voluntad.⁸ Spinoza define la libertad humana como el entendimiento individual de las propias afecciones en cuanto estados necesarios del ánimo. Kant reconoce el valor y la utilidad moral del sentimiento cuando se somete a la razón y se entiende como una inclinación o compulsión objetiva por el cumplimiento de la ley.

Kant comprende sentimiento como la experiencia subjetiva que acompaña a cualquier fenómeno y que no depende siempre del mismo. Por ejemplo, la sensación del color verde refiere en todo momento a una característica o cualidad de un objeto que, no obstante, puede suscitar un sentimiento agradable o desagradable según cada sujeto. Es decir, el concepto de sentimiento remite a todo un reino de experiencias individuales que no encuentran punto externo de referencia, y que por ende permanecen siempre ocultas bajo la mirada de su mismo espectador. Como contraparte se encuentra el campo del conocimiento que incluye todas las propiedades objetivas del mundo descubierto.⁹

⁸ “Y ahora que conocemos todas las pasiones, tenemos mucho menos motivo que antes para temerlas; pues vemos que todas son buenas en su naturaleza y que lo único que hemos de evitar son sus malos usos o sus excesos.” Descartes, “Las pasiones del alma” en *Descartes I*, intr. Cirilo Flórez Miguel (Madrid: Gredos, 2011), 239.

⁹ Para Kant, conocimiento es el conjunto de información que refiere a las propiedades (representaciones) objetivas del mundo, tanto empírico como moral. En cambio, el sentimiento –en cuanto experiencia interna de cada individuo– acompaña los distintos procesos cognitivos. Entre estos procesos se encuentran la *imaginación* como función intelectual, por un lado; y la *sensibilidad*, el *entendimiento* y la *razón* en cuanto facultades del conocimiento, por otro lado. Es decir, según Kant, la *imaginación*, como función sintética, reúne bajo la unidad de una forma o imagen el contenido múltiple y los datos brutos (*v.g.*, las sensaciones) que ofrece la *sensibilidad*. Por su parte, el *entendimiento* abstrae conceptos de las imágenes y establece, entre los mismos, ciertos juicios lógicos que ordenan y coordinan todo el material de la experiencia. Finalmente, la *razón* es una facultad de las ideas cuyo propósito o campo de estudio es el mundo de la moral. Sobre la definición del concepto de sentimiento en relación con el conocimiento véase: I. Kant, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto Aramayo y Salvador Mas (Madrid: A. Machado Libros, 2003), 155. Sobre la función sintética de la imaginación en relación con la sensibilidad véase: Kant, *Crítica de la razón pura*, 145,146. Sobre el entendimiento como facultad de los conceptos y los juicios véase: *Ibid.*, 106. Sobre el papel de la razón véase el apartado de la *Dialéctica trascendental* en la misma obra.

Según Kant la Ilustración es una época crítica o libre que fomenta el uso público de la razón y cuestiona los prejuicios, principalmente morales y/o religiosos, que propician el error y frenan el progreso cultural de su tiempo. Al igual que muchos autores coetáneos, Kant definía la Ilustración como una época de la razón que valora el conocimiento y la verdad.¹⁰ Sin embargo, en el centro del debate opera una tensión conceptual, entre sentimiento y conocimiento, que amenaza la capacidad del logos humano y que estallará para la teoría romántica; donde los sentimientos superan el valor epistémico de la razón porque permiten –especialmente gracias a la actividad artística– una experiencia estética pletórica de un mundo o naturaleza oculta a los juicios lógicos y científicos.

Décadas más tarde, el pintor C.D. Friedrich mencionaba que el arte es mediador entre el hombre y la naturaleza que corresponde al sentimiento del artista original: “Éste es un cuadro que vuelve a recordar otros cuadros, pero no a la naturaleza. El que lo ha pintado pertenece al montón. El sentimiento del artista es su ley. El sentir puro nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre será adecuado a la naturaleza. [...] El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre.”¹¹

Consecuente con una actitud crítica, Kant también analiza y delimita las capacidades y los alcances de la razón que es acosada por el deseo irremediable de un conocimiento metafísico que supera sus límites y posibilidades.¹² El filósofo denuncia los abusos teóricos cometidos desde antaño por una metafísica que es semejante a un castillo de naipes sobre el aire porque construye argumentos lógicos o racionales que no obstante se apoyan sobre principios indemostrables, es decir, sin posible contrastación empírica. Preocupada por el error y los prejuicios, la filosofía de Kant –como epítome de la Ilustración– refleja toda una

¹⁰ “Para esta Ilustración se requiere únicamente *libertad* [...], a saber, la libertad de hacer siempre *uso público* de la razón en todos los asuntos.” Immanuel Kant, *¿Qué es ser ilustrado?*, trad. Dulce María Granja (Ciudad de México: UNAM, 2017), 18.

¹¹ Caspar David Friedrich, “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 2014), 91-92.

¹² “La razón humana tiene el deseo singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades.” Kant, *Crítica de la razón pura*, 7.

época que comienza a definir y cuestionar tanto la validez como los límites entre las distintas ramas y disciplinas del conocimiento, incluidas la filosofía y la ciencia.

Según R. Safransky, cuando Herder –abrumado por la vida industrial– emprende un largo viaje en barco para dedicarse a la vida reflexiva, entonces acepta, ante el vasto mar que anuncia la inmensidad de la naturaleza, la incapacidad de la razón humana para conocer la propia existencia. Para Herder la razón como facultad cognitiva se dedica a investigar las causas de los efectos, sin embargo el *todo creador* es incomprensible porque no admite una razón última; pues todo fin es medio de otro fin, y el universo como totalidad divina es una cadena infinita de eslabones que ningún conocimiento filosófico puede abarcar.¹³

Frente a su tiempo, Schiller genera una crítica contra la utilidad como el gran ídolo de la época que acompañado de la ciencia moderna, cual balanza tosca, otorga mayor valor a una vida mecánica simple y constriñe los límites del arte negando su valor espiritual. Así, la época vacila entre los polos opuestos de la vida salvaje y la barbarie. Pues, entre los hombres vulgares, la vida salvaje es un estado donde predominan los impulsos sensibles, se fomenta la superstición y se niegan los principios morales porque la naturaleza es soberana absoluta. En cambio, los hombres “refinados” integran una cultura bárbara donde los principios morales destruyen las inclinaciones individuales, y donde gobierna lo antinatural o lo artificial que deshonra y se burla de la naturaleza. La cultura bárbara genera sujetos aislados, inmersos en una vida mecánica distinguida del todo orgánico, es decir, de una naturaleza que ahora está al servicio de la utilidad humana. Para Schiller, la época moderna marcha en un extravío, cuyo remedio se encuentra en la cultura estética que

¹³ “Para la especie humana puede haber un plan total mayor de Dios que no puede ser abarcado por una sola criatura, precisamente porque no hay nada que tenga como meta terminal a un solo individuo y menos al filósofo. [...] Mira el universo desde el cielo hasta la tierra ¿qué es medio, qué es fin? ¿Acaso no es todo medio para millones de fines? ¿No es todo fin de millones de medios?” J.G. Herder, *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, trad. Elsa Tabernig (Sevilla: Espuela de Plata, 2007), 114-115. Para la lectura de Safransky sobre Herder véase: Rüdiger Safransky, *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás (Barcelona: Tusquets, 2009), 21-22.

educa a los hombres pues, bajo el ideal de belleza, convierte los valores morales en objetos de la inclinación humana.¹⁴

La epistemología del periodo –como análisis crítico de las facultades humanas del conocimiento y su uso– desarrolla un lenguaje estético que resulta fundamental en general para la filosofía, incluida en concreto la teoría sobre el arte. Es decir, Kant, por ejemplo, expresa una relación de conceptos, entre sentimiento y naturaleza, que alimentará el lenguaje de la crítica artística tanto neoclásica como romántica y que servirá como punto de partida para una discusión ontológica. Según Kant, el juicio de gusto sobre la belleza denota un sentimiento de placer –o actividad contemplativa– que, suscitado por la naturaleza y sus formas, corresponde a una tensión armónica entre las facultades cognitivas del espectador. Es decir, Kant define la belleza en relación con un sentimiento de placer que equivale a la armonía y por ende al equilibrio del intelecto o logos humano.¹⁵ Asimismo, mediante la reflexión sobre el concepto de experiencia sublime, la generación romántica interpretará la naturaleza como un poder infinito e indeterminado que si bien demuestra y exhibe la finitud de todo individuo, también permite una experiencia de reconciliación ontológica entre éste y aquélla.¹⁶

¹⁴ Sobre la crítica a la utilidad como ídolo moderno, sobre el estado salvaje y la barbarie, y sobre el sujeto aislado, véanse la segunda carta, 57; la cuarta y quinta carta, 65-66, 67-69; y la sexta carta, 72; de Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijóo (Barcelona: Anthropos, 1990).

¹⁵ El juicio de gusto puro –sobre la belleza de la naturaleza– es una experiencia placentera, sin valor cognitivo, definida como un libre juego o tensión armónica entre la imaginación y el entendimiento. Es decir, este juicio surge cuando cualquier individuo señala y comunica la forma o imagen de un objeto que, bajo una constante y abierta relación con el entendimiento, no establece relación unívoca con uno solo de sus conceptos. Sobre el juicio de gusto véase en general el apartado de la *Analítica de lo bello* en la *Crítica del discernimiento*.

¹⁶ El juicio sobre lo sublime de la naturaleza es una experiencia de placer-displacer definida como un contraste entre la imaginación y la razón, que surge cuando una imagen de la naturaleza suscita una idea de la razón. Es decir, cuando una imagen de la naturaleza –ya sea por su gran magnitud (extensión) o ya sea por la potencia (fuerza) con que se presenta– suscita una idea en la razón –ya sea de infinitud o ya sea de indeterminación, respectivamente–, entonces surge una experiencia sublime –matemática en el primer caso, o dinámica en el segundo–. Por otra parte, Kant define el carácter moral de la experiencia sublime como una capacidad de resistencia frente a la naturaleza que con su infinito poder puede acabar físicamente con el espectador pero no puede alterar su ánimo. Este sentimiento (no racional) de autodomínio moral ante una fragilidad física individual, en relación con la naturaleza, es el que el romanticismo interpretará como una experiencia estética de reconciliación y/o participación del hombre con aquélla. Sobre la experiencia sublime véase en general el apartado de la *Analítica de lo sublime* en la *Crítica del discernimiento*.

En suma, el análisis prerromántico –realizado por autores como Kant, Herder o Schiller– estima objetivamente la razón como faro de luz que alumbra la época, pero que también se somete a una crítica que cuestiona sus alcances y usos, entre éstos, una visión meramente mecanicista o etiológica del mundo. Así, la filosofía romántica comprenderá el mundo, al margen de cualquier legalidad, como una fuerza o poder, revestido de naturaleza, que rebasa todo orden calculable y que el individuo experimenta –cual segunda cara de una misma moneda– como sentimiento, inclinación o emoción; cual experiencia interna sin punto objetivo de traducción. Es decir, como pathos romántico que entre la oscuridad de la noche se resiste a la claridad de cualquier logos.

2. Paisaje y estética de la naturaleza

Filósofos como Herder y su discípulo Goethe, integrantes del *Sturm und Drang*, establecieron contacto directo o indirecto con la primera generación de autores románticos, mismos que se formaban en el área de la literatura. Desde 1795 Jena se convirtió en la sede cultural que alojaba jóvenes interesados por temas o discusiones filosóficas y cuestiones teóricas ligadas con el arte. Entre aquéllos se puede mencionar a Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Fichte, Schelling y Thieck.¹⁷

En 1798 el concepto *poesía romántica* fue acuñado por Schlegel en el conocido fragmento no.116 de la revista *Athenäum*, misma que publicaba con ayuda de Schleiermacher y Novalis. Para Schlegel la poesía romántica es un meta género literario, es el lenguaje mismo comprendido sin restricciones y hablando bajo completa libertad, por lo tanto la poesía romántica es infinita; es poesía de la naturaleza, poesía de la sociedad,

¹⁷ “La estancia de Hölderlin, W. von Humboldt, y la publicación periódica de *Die Horen*, de Schiller, hacen de Jena, hacia 1795, un centro neurálgico de la cultura alemana en las postrimerías del siglo XVIII. Wilhelm y Friedrich Schlegel, así como Novalis trabajan en Jena, y discuten textos kantianos y asuntos teórico-artísticos con Schleiermacher, Fichte, Schelling, Thieck y otros.” Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1990), 13.

filosofía, retórica y más. Por esto, la poesía romántica comunica lo divino entendido como lo infinito, pues ella es lenguaje que habla y traduce la totalidad del universo.¹⁸

Según Schlegel, el artista como poeta es mediador entre el hombre y lo divino; pues el artista, presa del entusiasmo –entendido como una tendencia al sacrificio o la aniquilación de su ser finito– se eleva a su máxima potencia; es decir, comprende a Dios bajo una propia visión de lo infinito y entonces lo comunica en el lenguaje como poesía romántica.¹⁹

En 1800, Novalis establecía una relación análoga entre la poesía y la pintura, entendiendo la poesía como pintura interior: “La poesía no habría de ser sino pintura y música interiores.”²⁰ De la misma manera, observa una identidad entre arte y naturaleza, pues “la naturaleza posee instinto artístico —de ahí que todo intento de diferenciar arte y naturaleza sea mera palabrería.”²¹

Como la poesía, la pintura romántica permite una experiencia de la naturaleza entendida como principio ontológico. Según Goethe la pintura parte de la observación y la reflexión de los objetos naturales, pues de lo contrario la obra incurre en la vacuidad y la insignificancia.²² Sin embargo el artista no representa el objeto concreto, por el contrario,

¹⁸ “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad. [...] El modo poético romántico está más en devenir. [...] Sólo él es infinito, como sólo él es libre.” Friedrich Schlegel, “Fragmentos del Athenäum (1798)” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, 132-133.

¹⁹ “El arte y las obras no hacen al artista sino el sentido, el entusiasmo y el impulso. Sólo es artista quien tiene su propia religión, su original visión de lo infinito. [...] El sentido escondido del sacrificio es la destrucción de lo finito por el ser infinito. [...] En el entusiasmo de la aniquilación se revela por vez primera el sentido de la creación divina. Sólo en medio de la muerte se levanta la flama de la vida eterna.” Friedrich Schlegel, *Fragmentos*, trad. Emilio Uranga (Ciudad de México: UNAM, 1958), 52-53. Sobre el artista como mediador, véase *Ibid.*, 49-50.

²⁰ Novalis, “Fragmentos y estudios II” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, 111. [Ver Fr.292].

²¹ *Ibid.*, 111. [Ver Fr.338].

²² “Si un artista similar desatiende permanecer junto a la naturaleza y reflexionar sobre ella, se alejará de los fundamentos del arte y su *maniera* se irá haciendo más vacua e insignificante, en la medida en que se aleje de la imitación simple y el estilo. [...] Tan sólo nos interesa concederle al término estilo los mayores honores, para que podamos disponer de una expresión que caracterice el grado más alto al que ha llegado y pueda llegar el arte.” J.W. Goethe, “Simple imitación de la naturaleza, *maniera*, estilo (1789)” en *Escritos de arte*, ed. y trad. de Miguel Salmerón (Madrid: Síntesis, 1999), 71.

plasma su ideal, o sea, la esencia del objeto que corresponde a la misma naturaleza captada por el espíritu humano.²³

De la misma manera que Jena fue un embrión de la literatura, Dresde fue la capital del romanticismo alemán en pintura. Caspar David Friedrich se estableció allí en 1789, Philipp Otto Runge en 1801, Carl Gustav Carus en 1814, entre otros. Esta ciudad era famosa por sus colecciones de arte y por el atractivo de sus paisajes exteriores.²⁴ Con el paso de los años se estableció un contacto directo entre los integrantes del grupo de Jena y Dresde, tal como lo demuestra la correspondencia entre Goethe y Carus o los encuentros entre Caspar David Friedrich y Novalis.

Como varios artistas alemanes de su tiempo, Carl Gustav Carus adquirió una educación integral, tanto en las humanidades como en las ciencias. Sus estudios y escritos sobre arte demuestran una preparación intelectual culta, inmersa en los problemas teóricos de una estética romántica forjada entre los círculos intelectuales de la época. Entre sus *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, enviadas a Goethe en 1822, Carus trata las reflexiones epistemológicas y metafísicas relacionadas con su obra artística.

Carus distingue representación y sensación como dos estados anímicos principales o mecanismos de relación humana con la naturaleza. La *representación* remite al objeto externo y limitado que encuentra una conexión de claridad y nitidez con la conciencia de cada individuo, en otras palabras, cada representación es un objeto concreto de conocimiento para el sujeto cognoscente. La *sensación*, en cambio, inexpresable y profunda, refiere a una experiencia ilimitada de la naturaleza aprehendida como unidad y totalidad infinita que la lengua también señala con la palabra Dios. Entonces, la vista imponente de la naturaleza revela la insignificancia del sujeto frente a la misma, y promueve

²³ “Los objetos más indicados son aquéllos que se caracterizan por su existencia sensible. [...] [Pero] no se aprehende el objeto tal y como aparece en la naturaleza, sino que éste es captado en las alturas, donde, desprovisto de todo rasgo común e individual, no se convierte en obra de arte por medio de la elaboración que lleva a cabo el artista, sino que se ofrece a dicha elaboración ya como un objeto perfecto.” J.W. Goethe, “Sobre los objetos de las artes plásticas (1797)” en *Escritos de arte*, 83-84.

²⁴ Véase: Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 13.

el desprendimiento del individuo mediante la sensación de comunión con la totalidad, misma que subyace como la esencia de cada cual:

Pues cuando yo digo que el hombre se vuelve consciente de su propia pequeñez al mirar el gran Todo de una Naturaleza tan magnífica, y que al sentir todo en Dios de manera inmediata, él mismo viene a incluirse en ese infinito casi como si se desprendiera de su existencia individual, no creo estar diciendo algo distinto a lo que tú tienes en mente; ya que tal desprendimiento no es pérdida alguna, sino ganancia sólo, y al hacerse accesible así a los ojos del cuerpo algo que por lo demás sólo se alcanza a ver espiritualmente, a saber, el convencimiento de la unidad en la infinitud del Todo, al mismo tiempo habrá de captarse también con más nitidez nuestra propia posición, nuestra relación con la Naturaleza.²⁵

La pintura de paisaje provoca el mismo sentimiento en el espectador, pues como representación o reproducción de la naturaleza, ella comunica la *sensación* del artista que se plasma en el lienzo. La pintura paisajística adquiere una relevancia principal como género artístico, ya que permite la sensibilización del hombre frente a la naturaleza y por lo tanto una experiencia de la esencia divina. Los temas se repiten, tanto el *Peregrino en un valle rocoso* [Imagen 3] de Carus, como el *Monje a la orilla del mar* [Imagen 4] de C.D. Friedrich refieren la figura del individuo solitario absorto frente al paisaje imponente. A propósito Carus reflexiona: “Una figura solitaria perdida en la contemplación del apacible paraje incitará al observador a pensarse en su lugar; el peregrino evocará en nosotros la idea de lejanía, la inmensidad de la superficie de la Tierra; pero siempre será el paisaje quien defina a la criatura viva.”²⁶

3. Éxtasis y entusiasmo romántico: Experiencia estética, arte y pueblo

Mediante la poesía, la estética romántica desarrolla una crítica contra la modernidad entendida como cultura artificial que genera una diferencia, entre hombre y naturaleza, que sólo el arte puede revertir: “El anhelo que se convertía en obsesión en los románticos era la recuperación de la unidad perdida entre el hombre y la naturaleza. [...] Los poetas del

²⁵ Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, trad. José Luis Arántegui (Madrid: La balsa de la Medusa, 1992), 76. Sobre los conceptos de representación y sensación véase *ibid.*, 79-80.

²⁶ *Ibid.*, 85.

romanticismo alemán sabían mejor que nadie que la salvación consistía en la sencilla y modesta vida de trabajo que se vivía en aquellas pequeñas e idílicas ciudades preindustriales.”²⁷

El proyecto romántico valora la experiencia artística en cuanto remedio contra una época moderna entendida como cultura de la insatisfacción que establece una identidad entre los conceptos de razón y sufrimiento. Con base en la teoría de Schiller, el pensamiento de Schopenhauer se puede comprender como una crítica a la industria moderna; cuya sociedad genera una técnica instrumental, basada en la razón, que estudia y examina exhaustivamente el comportamiento, las causas, los efectos y las ventajas que representan los objetos naturales y sus derivados artificiales. Estos objetos son percibidos como medios o recursos, cuyo rendimiento calculado se encuentra siempre al servicio de la manutención individual y el deseo humano que sólo encuentra la satisfacción pasajera en el uso de los productos que caducan. En este sentido, industria y sufrimiento se implican semánticamente; pues según Schopenhauer la vida de todo sujeto se reduce a un continuo sufrimiento que oscila entre el deseo constante (la carencia) por el objeto material o producto y el aburrimiento que genera su ganancia.²⁸

La estética romántica genera un concepto de razón entendida como una facultad maquina, calculadora y fría, cuyos conocimientos lógicos se oponen al sentimiento como cualidad artística. Caspar David Friedrich rechaza los frívolos raciocinios que inducen al error, acaban con el corazón y se oponen al arte como medio que comunica lo divino en la naturaleza:

Guárdate de la fría erudición y de frívolos raciocinios, pues acaban con el corazón, y, allí donde han muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte. [...] Sigue la voz de tu interior, pues es lo divino en nosotros y no nos conduce a error. [...] A cada uno se

²⁷ Eric Hobsbawm, *La era de la revolución, 1789-1848*, trad. Félix Ximénez de Sandoval (Buenos Aires: Crítica, 2007), 267,268.

²⁸ Schopenhauer genera una relación entre individualidad, razón, necesidad y sufrimiento. Es decir, la razón al servicio de las ciencias estudia, según cada disciplina, los distintos procesos causales que presenta la naturaleza; donde todo fenómeno se comprende como la consecuencia de una causa, que también es efecto, entre una cadena infinita de eventos singulares. La existencia de cada individuo, en cuanto organismo natural, significa también una continua cadena de necesidad material satisfecha por los productos de la industria moderna que, regulada por una razón instrumental, sólo alimenta el deseo de sus individuos y por los tanto su sufrimiento.

le manifiesta el espíritu de la naturaleza de forma distinta, por lo que nadie tiene derecho a descargar en los otros doctrinas y reglas como leyes infalibles. [...] Así pues, no se dispuso el hombre como modelo necesario del hombre, sino que su meta es lo divino, lo infinito. ¡Es al arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito.²⁹

La propuesta de Schopenhauer se alimenta principalmente de un lenguaje estético, donde la actividad artística sirve como remedio frente a la época mecánica, racional y frívola que describe C.D. Friedrich. Para Kant, el *genio* es una función del intelecto que permite –a cualquier sujeto– exponer una *idea estética* bajo la obra de arte.³⁰ De manera análoga, según Schopenhauer el genio contempla la voluntad como *idea platónica* y la plasma en la obra de arte. A su vez, la obra de arte suscita la experiencia estética del espectador quien abandona el principio de razón (o individuación), contempla también la idea platónica y por lo tanto el mundo como voluntad única que no reconoce predicados, fenómenos, ni propiedades singulares. Así, el individuo se vuelve sujeto puro, uno con la voluntad, y momentáneamente abandona la cadena de la necesidad que lo condiciona al sufrimiento del mundo material.

La teoría de lo sublime, como experiencia de sacrificio y pérdida del individuo, permanece mediante los conceptos de *éxtasis* y *entusiasmo* durante el desarrollo de la filología decimonónica alemana y sus estudios sobre la cultura helénica. Según Erwin Rohde, la cosmovisión dionisiaca del pueblo griego proviene de Tracia, en el extranjero. El culto tracio a Sabo es un claro ejemplo de ritual extático donde la divinidad posee a los participantes que, despojados de su individualidad, integran un solo cuerpo social entre las liturgias orgiásticas y las bacanales con animales destazados. Sin embargo, el filólogo –igual que Nietzsche– considera los rituales bárbaros o extranjeros como meros ejemplos de

²⁹ C. D. Friedrich, “Sobre arte y espíritu artístico” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, 127-128.

³⁰ La idea estética es la presentación de algún concepto (v.g., hombre) bajo una imagen concreta (v.g., el David de Miguel Ángel), que también propicia la libre reflexión del espectador o la tensión armónica entre las capacidades de su intelecto; como en el caso de las formas de la naturaleza. Es decir, la idea estética no agota el contenido de los conceptos, por lo contrario, potencia su uso ilimitado bajo una sola imagen. Sobre los términos de *genio* e *idea estética* véase Kant, *Crítica del discernimiento*, 179-180, 284.

exceso y voluptuosidad que sólo alcanzan su mayor expresión gracias a una configuración artística en Grecia.³¹

Según el joven Nietzsche, el genio del pueblo griego se manifiesta con la creación del drama trágico. Para este autor, la tragedia conjuga dos potencias naturales que demuestran un sentido estético de la existencia. Apolo, dios de la luz, la razón y las formas, se expresa bajo la trama y la puesta en escena que llevan a la catarsis como manifestación de Dionisos, dios de la embriaguez. Es decir, gracias a la representación apolínea, el espectador griego se reconcilia con el corazón de la naturaleza o lo *Uno primordial* que, como para Schopenhauer, no admite en sí mismo distinción de predicados, ni diferencia de sujetos.³²

La teoría del éxtasis y el entusiasmo mantiene una lectura política, ya dibujada por Kant, que la primera filosofía romántica en Francia atendió y desarrolló; por ejemplo, –como se ve más adelante– Madame de Staël enfatiza, mediante el concepto de entusiasmo, el carácter ético, social y por ende político de la experiencia sublime. El ritual extático demuestra un principio ontológico de poder absoluto –llamado divinidad, unidad, totalidad, etc.– revestido como naturaleza y experimentado de manera irracional (estéticamente) que sólo se manifiesta comunitariamente, en el ritual, entre los participantes que pertenecen a un pueblo en cuanto identidad cultural propia.

Así, en Alemania, bajo un enfoque social la filosofía postkantiana comprendía el pueblo, análogamente a la naturaleza, como manifestación de un principio ontológico o poder que garantiza la existencia de sus integrantes; pues si el animal subsiste en la naturaleza, el hombre subsiste por el pueblo. Hegel –aunque no sea propiamente un

³¹ Según su construcción etimológica, el concepto griego entusiasmo (ἐνθουσιασμός) literalmente significa soplo (ἄσθμα: ásthma) de la divinidad (θεός: theós), por otra parte, éxtasis (ἔκστασις) quiere decir fuera (ἐκ) de sitio, de posición o de puesto (στασις). Filológicamente ambos términos se traducen como suspensión, extravío, estupor, transporte, arrobamiento, inspiración y/o arrebatamiento divino. Sobre el estudio de Rohde véase: Erwin Rohde, “Los orígenes de la creencia en la inmortalidad. El culto tracio de Dioniso,” y “La religión de Dionisos en Grecia. Su unión con la de Apolo. Mántica extática. Catártica y exorcismo. Ascetismo,” en *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, trad. de Salvador Fernández Ramírez (Barcelona: Labor, 1973), 303-340.

³² Véase: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2000), 63-69.

filósofo romántico– define el poder del pueblo como medio preservador universal de los individuos: “Que incluso estas funciones, las más bajas que tiene [el individuo], no sean aniquiladas, sino tengan realidad efectiva, es algo que acontece gracias al medio preservador universal, al *poder* de todo el pueblo.”³³ Pero para Hegel, el poder del pueblo como abstracción por necesidad se desarrolla temporalmente bajo sus distintas manifestaciones históricas concretas, pues la sustancia universal, o el Espíritu, sin contenido concreto es vacío.³⁴ Según Hegel el arte se despliega en los distintos pueblos, antes que la religión y la filosofía, como la primera manifestación vital del Espíritu.

Del mismo modo, la estética romántica demuestra que el arte es una actividad esencial para el desarrollo de toda sociedad; porque la cosmovisión romántica no significa sólo exceso y mera voluptuosidad. Como lo expresa Nietzsche, bajo la dualidad Apolo–Dionisos, la obra de arte sirve como orden temporal en cuanto imagen y forma que expresa la voluntad o el poder indomable de la naturaleza, pues la teoría romántica establece una relación entre el sentimiento y un logos romántico, o imagen artística, que configura el pathos sin agotarlo ni dominarlo; por el contrario, lo exhibe, visibiliza y evoca. El arte es el medio de expresión de la vida por antonomasia, donde el genio se revela como enérgico creador pletórico de formas que organizan estéticamente la existencia humana.

Bajo la mirada política, el genio artístico encuentra correspondencia con el auténtico líder que coordina y estructura la masa popular. Entre el político (o simple diplomático) y el general (o mariscal), Kant alaba y prefiere al segundo como estrategia dirigente que posee ánimo sublime, siempre dispuesto al sacrificio de su interés singular en beneficio del propio pueblo.³⁵ La Revolución Francesa evidencia la función y el poder política de la masa; los *sans-culottes* integran el principal cuerpo bélico que toma Tullerías y la Bastilla para derrocar a Luis XVII. Pero la Asamblea Nacional rápidamente se establece, ya que la masa sin orden o el genio que la coordina se vuelve un poder abstracto, ciego, sin contenido y por

³³ G.W. F. Hegel, *La fenomenología del espíritu*, trad. Antonio Gómez Ramos (Madrid: ABADA, 2010), 433.

³⁴ “Si la idea fuese abstracta no sería otra cosa que la suprema esencia, de la que ninguna otra cosa cabe decir.” G.W. F. Hegel, *Lecciones sobre historia de la filosofía I*, trad. Wenceslao Roces (Ciudad de México: FCE, 1955), 30.

³⁵ Al respecto véase nota 72.

lo tanto vacío. Hobsbawm entiende la Revolución Francesa como la única revolución social de masas,³⁶ cuyo máximo poder político –según Lefebvre– lo demuestra y exhibe el general Bonaparte mediante una capacidad bélica históricamente ignorada en el pasado: “La maniobra estratégica adquirió así una flexibilidad hasta entonces *desconocida*. Abrumar al adversario por el número, obrar por masas. [...] Con Bonaparte, el nuevo arte de la guerra alcanzará su perfección. Los teóricos del siglo XVIII habían determinado sus características esenciales; por la leva en masa la República le dio vida.”³⁷

Antoine-Jean Gros como autor de transición y antecedente de la pintura romántica exalta el liderazgo de Napoleón en sus obras y muestra el sacrificio del general en *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa* [Imagen 5]. Exhibida en el Salón de 1804 –el mismo año de la coronación del emperador–, esta obra recuerda en 1799 a Bonaparte en un hospital plagado de enfermos con peste en Jaffa. Entre hombres agonizando y generales temerosos, Napoleón se ha retirado el guante y con gesto sereno toca un apestado para evitar el temor de contagio y la deserción entre sus soldados. La escena, probablemente ficticia, fue considerada como hecho real que manifestaba el coraje del emperador.³⁸ Una crítica razonada comenta este nuevo estilo elogiando el tema veraz de la pintura que posee gran sentimiento, brío e inteligencia que sin embargo conllevan el calor de una ejecución que desemboca en la exageración de expresión y el desorden al interior de una composición que carece de unidad.³⁹

³⁶ “De todas las revoluciones que la precedieron y la siguieron fue la única revolución social de masas, e inconmensurablemente más radical que cualquier otro levantamiento.” Hobsbawm, *La era de revolución*, 62.

³⁷ Georges Lefebvre, *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*, trad. Ma. Teresa Silva de Salazar (Ciudad de México: FCE, 1960), 120. Las cursivas son mías.

³⁸ “Para eliminar aún más la aterradora idea de un contagio súbito e incurable, él hizo abrir delante de él algunos tumores pestilentes, y tocó varios. Él dio, por esta magnánima devoción, el primer ejemplo de un tipo de coraje desconocido hasta entonces.” [Trad. prop. de un catálogo oficial]: Sin autor, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 1.^{er} jour complémentaire, an XII de la République française* (París: Imprimerie des sciences et des arts, 1804), 40.

³⁹ “El tema de esta imagen es uno de los hechos más adecuados para la pintura; porque además del interés que inspira, le ofrece al pintor la ventaja de una gran verdad. [...] Este pintor mostró en la composición de su obra mucho sentimiento, brío e inteligencia. El calor de la ejecución quizá lo llevó demasiado lejos, y lo hizo caer en alguna exageración. A fuerza de querer poner expresión y desorden, él cayó en alguna trivialidad. Sin embargo, la pintura está llena de regiones muy hermosas, pero en general carece un poco de unidad.” [Trad. prop.]: Pasquino y Scapin, *Critique raisonnée des tableaux du salon, dialogue entre Pasquino, voyageur romain, et Scapin* (París: Marchands de Nouveautés, 1804), 32.

Entre monarquías absolutistas, la Ilustración desarrolla una teoría política que define al pueblo como organismo soberano que efectivamente mostrará todo su poder con la Revolución Francesa. La comprensión romántica del pueblo lo entiende como organismo eventual indiviso que emerge bajo la promesa de un nuevo logos político –manifestando todo su pathos revolucionario o poder absoluto– cuando un orden social injusto amenaza y cancela la libertad general del colectivo. Durante la Restauración como periodo de consolidación para el Romanticismo, frente al poder del pueblo diversos grupos sociales legitiman o justifican sus valores políticos recurriendo a distintos medios, entre ellos, el arte.

II. La masacre de Quíos: Estética, estilo y política

Durante la Restauración (1814-1830), la monarquía borbónica recuperó el poder que la Revolución Francesa arrebató a Luis XVI para crear la Primera República y, posteriormente, el Imperio de Napoleón. Frente a la reciente inestabilidad política, la corona restaurada recurre a la obra de arte como medio de legitimación y control basado en la transmisión de valores sociales oficiales. En este marco, la vida artística de París se desarrollaba entre el Salón como institución oficial del Estado, entre las galerías privadas emergentes, y en relación con la crítica literaria que erigía o por lo menos influía sobre la recepción del público. Por lo tanto, el medio artístico se desenvuelve bajo una lógica del poder, según una guerra ideológica, donde cada obra de arte es objeto de una valoración o interpretación política impuesta tanto a favor del gobierno, como bajo el servicio de una creciente oposición formada por diversos grupos sociales. Entre estos grupos se encontraba una burguesía que buscaba mayor poder político y que en 1830, contra el gobierno de Carlos X, impuso a Luis Felipe I como nuevo rey de Francia.

La pintura romántica surge y se consolida durante la Restauración, bajo un contexto donde la tradición artística –alimentada por la crítica literaria– expone un lenguaje estético condicionado por las reflexiones políticas de la época. La crítica conservadora, por ejemplo, analiza la pintura clásica *d'écôle* bajo categorías tales como belleza, armonía y placer que refieren con elogio al orden social de la antigua monarquía. En cambio, esta misma crítica conservadora rechaza el nuevo estilo romántico, cuyo trazo descuidado y color violento evocan la exageración y el exceso de un sentimiento que, bajo la mirada política, significa caos social opuesto a cualquier orden o logos político. Por otra parte, como se observa en el tercer capítulo, la estética francesa define el sentimiento romántico como la experiencia de un poder absoluto evocado por el pueblo. Es decir, la estética romántica atribuye una cualidad retórica a la obra de arte que, basada en una experiencia irracional, puede llegar a modificar la sensibilidad del pueblo.

Presentada en el Salón de 1824, *La Masacre de Quíos* recibió críticas negativas y fue clasificada bajo un estilo romántico que representaba valores políticos opuestos a la corona borbónica. Muchos críticos conservadores rechazaron la obra, por ejemplo Delécluze quien publicaba en el *Journal des débats*, periódico que en estos años apoyaba a la monarquía. Sin embargo, curiosamente la administración de Carlos X también mostró un gran interés por *La masacre de Quíos* que desde su presentación formó parte de la colección oficial del Estado. Pues la adquisición, manejo y exhibición de cada obra de arte buscaba imponer una interpretación oficial que silenciaba cualquier otra interpretación al servicio de la oposición, representada en este caso principalmente por la burguesía. Por lo tanto, cada obra ganaba distintos valores –incluso opuestos– según la interpretación de cada grupo en pugna por el poder. Como se verá más adelante, *La masacre de Quíos* podía representar un estilo opuesto a la corona o podía reforzar sus valores cristianos.

Así, en este contexto dominado por una guerra ideológica, el estudio de *La masacre de Quíos* exhibe el papel y la influencia que la reflexión estética guarda en relación con el valor político que distintos grupos de poder otorgan al arte; entre un juego donde cada obra se interpreta a conveniencia y sirve como herramienta para promover un determinado orden social.

1. Delacroix: Filosofía y estilo

Usualmente se comprende por *estilo* la representación material de la obra que, al margen de su tema, atiende a elementos meramente visuales o físicos, como por ejemplo la composición (estructura de la imagen), el trazo o pincelada y el uso del color. Pero más allá de esta definición técnica, el estilo se ha desarrollado como un concepto filosófico que permite analizar la función política de la obra de arte.

Para Nietzsche, la noción de arte reviste matices ontológicos, pues más que un proceso cultural concreto, refiere a una función humana que regula distintos ámbitos de la vida. Como señala Heidegger, la actividad artística, con base en el concepto de *gran estilo*, significa una capacidad general creativa (creadora) de formas e imágenes de todo tipo,

tanto visuales como conceptuales que en última instancia se comprenden como valores. Según Heidegger, la actividad artística en Nietzsche –opuesta al nihilismo– es una disposición natural para la creación de valores, gracias al estilo definido como un poder que subyuga y organiza la vida bajo formas comprensibles.⁴⁰

La crítica al concepto de verdad de Nietzsche, expresada por la fórmula *la muerte de dios*, se vuelve un cuestionamiento a los valores morales de la metafísica occidental. Sin embargo, como señala el filósofo, esta crítica puede desembocar peligrosamente en un nihilismo que cuestiona y rechaza todo valor humano, incluido el de la propia existencia. Mediante el concepto de *voluntad de poder*, que complementa la fórmula anterior, la filosofía vitalista de Nietzsche recuerda que los valores, aunque son relativos a cada cultura, son necesarios porque dotan de significados y metas a una existencia que de otro modo sería el caos de la ausencia de sentido.

La voluntad de poder describe ontológicamente la vida de la humanidad como una continua pelea basada en la imposición de valores –morales, políticos, sociales, etc.– cuya fuerza configura toda existencia. En este sentido, el estilo, también como concepto ontológico, significa una potencia humana que genera leyes para establecer el orden necesario que mantiene a cualquier cultura. Por lo tanto, según Nietzsche, el estilo otorga una función política a la obra de arte como objeto que impone valores y refuerza tanto ideologías como prácticas sociales.⁴¹

⁴⁰ “El gran estilo es el supremo sentimiento de poder. [...] En cuanto contramovimiento frente al nihilismo, el arte debe colocar un fundamento para que se pongan nuevas medidas y valores. [...] Si el arte tiene su esencia propia en el gran estilo, esto quiere decir ahora: la medida y la ley son puestas sólo al subyugar y sujetar el caos y lo que tiene carácter de embriaguez. [...] El arte del gran estilo es la simple calma del subyugar, que a la vez preserva, la máxima plenitud de la vida.” Martin Heidegger, *Nietzsche*, trad. Juan Luis Vermal (Barcelona: Destino, 2005), 123,124.

⁴¹ “La grandeza de un artista no se mide por los <<bellos sentimientos>> que suscita. [...] Sino por el grado en que se aproxima al gran estilo, en que es capaz de gran estilo. Este estilo tiene en común con la gran pasión el hecho de que desdeña complacer; de que se olvida de persuadir; de que da las órdenes; de que *quiere*... Dominar el caos que uno es; dominar al caos propio a que se convierta en forma; a que la necesidad se convierta en forma: que se convierta en algo lógico, simple, inequívoco, en matemáticas; que se convierta en *ley*.” Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1885-1889): Volumen IV*, trad. Juan Luis Vermal y J.B. Llinares (Madrid: Tecnos, 2008), 526.

Pero también el estilo en cuanto categoría estética estudia la relación que la filosofía guarda con las características físicas de la obra. Según Goethe estilo es el idioma propio de una época que reflexiona sobre los objetos de la naturaleza y representa su esencia o ideal bajo la obra de arte de arte.⁴² En pintura, Charles Baudelaire define el estilo romántico –cuyo principal representante es Delacroix– como un lenguaje pictórico que mediante el color expresa sentimientos que corresponden a la esencia de la naturaleza. Durante este periodo la crítica de arte en Francia buscó en el estilo un antagonismo que oponía la técnica neoclásica, basada en la línea definida del dibujo, contra el trazo romántico violento, que prefería el uso del color sobre las formas definidas.⁴³ Se puede observar el influjo de la teoría del genio sobre la estética romántica de Francia. Pues según Baudelaire y Delacroix, bajo la violencia del color que descuida el dibujo y la línea, el genio expresa la emoción singular, el sentimiento y su voluntad ardiente que corresponden con un sentido verdadero o universal de la propia existencia.⁴⁴

El arte como concepto ontológico define el estilo como el lenguaje material o visual de la obra que comunica valores. Pero esta materialidad de la obra siempre es susceptible de interpretación. Como se observa a continuación el Estado y sus instituciones sociales son conscientes de esta cualidad de la obra, misma que ocupan como medio de imposición de ideologías, demostrando con ello una función política del arte.

⁴² [Véase n.16] A diferencia de la *imitación simple* y la *maniera*, el *estilo* es el grado de ejecución más alto que el arte puede alcanzar. Véase: J.W. Goethe, “Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo (1789)” en *Escritos de arte*, 71.

⁴³ “El romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir. Han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo. [...] Quien dice romanticismo dice arte moderno –es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes. [...] El romanticismo es hijo del Norte, y el norte es colorista. [...] Delacroix es hoy el único cuya originalidad no ha sido invadida por el sistema de líneas rectas; sus personajes son siempre agitados, y sus ropajes ondeantes.” Charles Baudelaire, “Salón de 1846” en *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 103-104, 119.

⁴⁴ “Hay pinceladas acertadas, y el colorista encargado de expresar la naturaleza mediante el color, a menudo perdería más suprimiendo las pinceladas acertadas que buscando una mayor austeridad del dibujo.” *Ibid.*, 110-111. Según Delacroix: “En efecto, por más que busquen la verdad en las masas, yo sólo la encuentro, cuando la encuentro, en los individuos. [...] La verdad sólo es revelada al genio, y el genio existe siempre solo.” Eugène Delacroix, “Fragmentos metafísicos” en *Metafísica y belleza*, trad. Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus, 2010), 142.

2. Crítica de arte, estilo y política

En 1821 Grecia declaró la guerra de independencia al Imperio Otomano. Desde su comienzo, el conflicto bélico fue objeto de la opinión pública en Europa y Francia. Un ejemplo de este interés por el tema se observa con *La Masacre de Quíos*, obra que representaba la humillación que sufrió el pueblo helénico durante el asedio turco de 1822. La pieza fue presentada en el Salón de 1824, pero Delacroix pensaba exponerla desde el Salón de 1821, cuando ya realizaba estudios [Imagen 7] sobre las escenas de esta guerra; lo cual demuestra la importancia que el tema mantuvo desde el principio para su autor.

Bajo colores opacos y arenosos, en el primer plano de la obra se encuentran dos grupos principales de personas representados de forma piramidal. En el primer grupo, a la derecha, un general turco arrastra violentamente a dos mujeres y a los pies de su caballo se encuentran otras dos; una de ellas, de aspecto mayor, observa y acepta sin renuencia la derrota; la otra, más joven, parece ser captada bajo el primer instante de su muerte, justo cuando acaba de soltar a su hijo indefenso que aún se aferra al pecho sin vida de la madre. En el segundo grupo de la izquierda, un jefe de familia -a la cabeza de la pirámide- agoniza y espera la muerte irremediable, mientras su mujer desolada tira de él y dos niños, probablemente sus hijos, se abrazan desconsolados. A su lado se encuentra una joven pareja de muertos o también en agonía. En el mismo plano, al centro de la obra, un juego de sombras descubre otro joven matrimonio que se protege con resignación, pues a sus espaldas se encuentra un dúo turco que vigila al grupo cautivo. En segundo plano borrosamente se distingue otro conjunto más activo -aún en combate- y detrás, en el tercer plano, se muestra la ciudad incendiada a orillas del mar.

En general, la figura superior del grupo izquierdo llama la atención [Detalle de imagen 6]. Se trata de un hombre maduro, cuya edad oscila entre la vejez y la juventud; su apariencia recuerda al héroe griego Markos Botsaris [Imagen 8], quien aparece en los esbozos de Delacroix [Imagen 9] y murió en 1823 bajo el ataque fallido de Karpenisi contra los otomanos, un año después de la guerra de Quíos. Seguramente Delacroix usó un modelo arquetipo, pues el hombre representado lleva una vestimenta militar, porta un sombrero o

vez griego y guarda la apariencia distintiva de los combatientes helenos [Imagen 10], misma que también caracteriza al hombre en penumbra del centro. Delacroix muestra la derrota de unos soldados que perdieron la esperanza y se entregan a la muerte sin resistencia, reflejando con ello la impotencia de todo su pueblo.

Como es bien sabido las potencias europeas, principalmente Francia, mantuvieron una posición neutral al comienzo de la guerra. Una nota de *Le Télégraphe* de 1821 analiza el contexto político que envuelve el conflicto. Según el diario, es deplorable la violencia que el Imperio Otomano ejerce contra el pueblo griego, el cual, sabe aprovechar para fines propios la batalla que los turcos llevan contra Rusia, un imperio que también representa un peligro eminente para Europa. Sin embargo, la nota sospecha sobre el papel oportunista de los albaneses que bajo intereses de conquista apoyan la insurrección griega. Por lo tanto, según la opinión oficial, por un lado esta guerra de independencia no garantiza una emancipación real y, por otro lado, Francia no desea la destrucción del Imperio Otomano porque favorece el crecimiento de Rusia que significa una mayor amenaza.⁴⁵

Según Sébastien Allard, durante esta fecha el gobierno francés no tomó una postura definitiva a favor de los griegos porque “el gobierno de la monarquía recientemente restaurada veía con cierta inquietud todos esos movimientos de liberación, pues podían recordar movimientos revolucionarios o cuanto menos liberales que podían llegar a cuestionar de nuevo el poder de la monarquía.”⁴⁶ Por lo tanto, durante el principio esta guerra de independencia fue objeto de una opinión dividida entre la visión oficial y una postura de oposición liberal que se mantuvo activa durante la Restauración.

⁴⁵ “La independencia de los griegos es un tema del cual hablamos con más moderación y más duda, porque nadie puede ignorar la presión que los agobia desde hace tiempo, y que la idea de dar libertad a Grecia hace nacer imágenes encantadoras sobre la futura felicidad del género humano. Pero no nos imaginamos que sólo se trate de destruir el poder de los turcos para descubrir la misma raza de hombres a la que damos constantemente el nombre y el carácter de los griegos. No olvidemos que los albaneses, quienes tal vez alentaron la insurrección de los griegos, al final serán el obstáculo más grande de su emancipación. Ellos podrán ayudarlos a arrebatar el cetro de las manos de los otomanos, pero eso será para apoderárselo ellos mismos. [...] No nos engañemos de que la emancipación del yugo turco deba necesariamente conducir al establecimiento de la libertad real en Grecia, o que la destrucción del imperio turco sea un acontecimiento que nosotros debemos desear o favorecer.” [Trad. prop.]: “Nouvelles étrangères,” *Le Télégraphe*, 18 noviembre, 1821, 3. Consultado 20 septiembre, 2018 en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k580522x/f3.image.texteImage>

⁴⁶ Sébastien Allard, *Comentario a la Masacre de Quíos* (Material auditivo: Louvre), revisado 28 agosto, 2018.

La vida artística de París –principalmente desarrollada en el Salón– generaba una recepción popular y una crítica literaria que influían sobre la opinión pública en relación con la política. En 1673 la Academia de Bellas Artes realizó una primera exposición artística de carácter restringido en el Salón Carré del Louvre. Hasta 1737 el Salón se volvió público y adquirió una constancia periódica como espacio cultural que sorprendentemente impactaba sobre un público masificado abundante y heterogéneo, compuesto por nobles y diversos representantes del Tercer Estado, tanto burgueses como pobres:

El <<público>> del Salón se resistía a ser descrito de forma concreta. [...] La mera entrada en el Salón exige atravesar un remolino cegador donde quedan rotos todos los límites y distinciones vigentes en una sociedad estamentada. El resultado es un nuevo cuerpo social, seductor y atractivo en su liberada vitalidad. [...] Una vez destruidas las barreras, los contactos sociales se multiplican y amplían su alcance incontrolable, como la circulación invisible de la enfermedad.⁴⁷

Frente al gran interés suscitado por el Salón, la Academia imprimía un *livret* o catálogo de las principales obras expuestas. Del mismo modo surgieron artículos oficiales en periódicos, pero también panfletos clandestinos que comentaban el ambiente y las piezas de cada exposición. En este contexto se consolida la crítica de arte francesa como género literario que, no obstante, encontró un rechazo generalizado durante el Antiguo Régimen, tanto por el gobierno como por muchos artistas que entre un mercado emergente del arte no encontraban beneficio económico frente a la crítica pública, misma que sólo amenazaba el prestigio de las obras y el talento de sus autores.⁴⁸

La crítica genera una batalla lírica donde las reflexiones políticas se entremezclan con el lenguaje estético sobre el arte; entre un juego poco sutil donde el estilo se relaciona con valores sociales y la crítica de una obra significa la promoción de la ideología oficial y la reprobación o burla de la oposición política. En un comentario de 1824, sobre la Masacre

⁴⁷ Thomas E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, trad. Luis Carlos Benito Cardenal (Madrid: Nerea, 1989), 15.

⁴⁸ “Existe un ámbito público y, no obstante, a un mismo tiempo, no existe opinión pública ni medio ordinario para la expresión de la opinión no oficial.” [Más adelante]: “Era precisamente la dependencia de los artistas con respecto a un mercado privado y cada vez más privatizado lo que causaba pavor ante la simple idea de una opinión pública bien formulada. Tal mercado, aunque familiar, no estaba necesariamente asegurado.” *Ibid.*, 22,27.

de Quíos, el diario *La Gazzete*, que apoyaba a la corona, reprueba a los enemigos del estilo de la *grande école*, quienes profesan libertad ilimitada en la pintura en cuanto partisanos de una nueva escuela que, rechazando las obras clásicas y romanas, altera sin respeto la belleza y nobleza de sus estatuas. Según la nota, actualmente el arte bello combina la observación de la naturaleza con el estudio de lo antiguo y, sin exageraciones, representa pasiones que no fuerzan el color ni la luz y complacen al espectador. En cambio, las *altas regiones* de la *política enemiga* ridículamente elogian a Delacroix –llamándolo *espantapájaros de los inmóviles*– como representante de la nueva corriente integrada por bárbaros extravagantes, carentes de estilo y genio, cuyo exceso desagradó a Dios. Curiosamente, esta crítica viene acompañada de una columna de opinión, misma que rechaza cualquier interés político por los acontecimientos extranjeros en Grecia y reafirma el fracaso del *liberalismo* en Francia, pues “todo marcha al mismo tiempo hacia el fortalecimiento del orden; todo conspira con un mismo celo para mantener el poder que permite las libertades. El aspecto de los cielos no ha cambiado; la aurora del nuevo reino cristiano no palidece.”⁴⁹

Una década más tarde, en 1837 –momento en que el liberalismo de Luis Felipe había triunfado–, el diario de oposición *Le Siècle* recuerda entusiasta el Salón de 1824, cuando la prensa atacaba a Delacroix, cuya *Masacre* depravaba el gusto mezclando lo grotesco con lo sublime. Sin embargo, la opinión oficial no comprendía –continúa la nota– que la escuela académica corría hacia el ridículo y la impotencia mientras era remplazada por la juventud de la Restauración. El autor de este comentario establece una relación entre la anarquía, que difumina las ramas de la sociedad, con la belleza que caracteriza a la obra romántica; ya que Delacroix, iniciado en las emociones de la naturaleza humana, posee un valor

⁴⁹ Sobre la crítica de la pintura: Sin autor, “Beaux-Arts, Salon de 1824 (Quatrième Article),” *Gazette de France*, 27 septiembre, 1824, 1. Consultado 18 junio, 2019 en: <https://www.retronews.fr/journal/gazette-de-france/27-septembre-1824/375/1372099/1>. Sobre la columna citada véase: Ibid.2.

revolucionario que le permite mezclar su alma con la vida universal y descubrir la armonía del mundo, en comunión con Dios, donde radica la verdadera belleza.⁵⁰

En una nota del *Journal des débats*, Delécluze también comenta brevemente la obra en cuestión y en general expresa sus opiniones sobre el Salón de 1824; donde observa el estilo de una nueva corriente que recurre a un uso violento del color y degenera libertinamente en la exageración de la expresión y lo patético. El crítico lamenta los recursos retóricos de la nueva escuela que mediante la expresión de lo horrible, convence, conmueve y cautiva la atención del público en detrimento de la belleza y el buen gusto; tal como lo demuestra la obra de Delacroix.⁵¹ En contraste con esta crítica, años atrás Delécluze analizaba un modelo en yeso del personaje Aristodemo, cuya expresión y dolor en el rostro se oponen y contradicen la belleza de su cuerpo bien delimitado. En el mismo texto, Delécluze también celebra las bellas ejecuciones de Valenciennes que con sus paisajes sigue la ruta de la verdad, la grandeza y la nobleza atendiendo el principio de la *armonía topográfica* característico en los clásicos Watteau, Poussin y Boucher.⁵²

Según el joven Ferdinand Flocon –futuro demócrata y republicano–, *La masacre de Quíos*, que no es atractiva bajo una primera mirada, rápidamente ejerce un efecto curioso y profundo sobre el espectador; pues incluso la dureza del color que primero repele prontamente cautiva, creando junto con el desorden de la expresión y los trazos una fuerza

⁵⁰ T. Thoré, “Artistes contemporains, M. Eugène Delacroix (Première Article),” *Le Siècle*, 24 febrero, 1837, 1. Consultado 18 junio, 2019 en: <https://www.retronews.fr/exposition-dart/long-format/2018/03/22/la-presentation-de-la-scene-des-massacres-de-scio-en-1824#>

⁵¹ “Los otros, más impresionados por la vivacidad de los colores, dando más también a la expresión, a lo patético, lanzan sus colores con un fuego que va hasta la temeridad, y hacen adolecer sus figuras, sin ningún respeto por la belleza. [...] Cuando ellos esperan sorprender, agitar el alma del espectador, todo les parece bien; y dentro de la representación de los sentimientos del alma o de las formas exteriores, ellos abordan lo feo, lo horrible mismo, con una complacencia que hace pensar que la naturaleza les ha negado el don de complacer, de cautivar la atención por otros medios. ¿Es culpa de los artistas o del público, si dentro las artes y dentro las letras se ha llegado a emplear, para conmover, fuentes tan extremas? [...] Cuando mi vista se dirigió sobre esta Escena de la Masacre de los habitantes de Quíos, pintada por M. Delacroix, entregado a mis propias impresiones, me estremecí, y me pregunté si –en el ejercicio de un arte que en último análisis se hace para complacer– el buen gusto, o, si nos parece mejor, el buen sentido permitiría que se expresen sentimientos, formas que disgustan, repelen, generan horror.” [Trad. prop.]: E. J. Delécluze, “Beux-Arts, Exposition du Louvre 1824,” *Journal des débats politiques et littéraires*, 1ero septiembre, 1824, 3,4. Consultado 24 septiembre, 2018 en: <https://www.retronews.fr/journal/journal-des-debats-politiques-et-litteraires/01-septembre-1824/134/781365/1>

⁵² E.J. Delécluze, *Le Lycée française, Tome I* (París: Tolbiac, 1819), 421,430.

emotiva que encarna y materializa el dolor del pueblo griego. Por ende, la obra es bella porque su método original, definido como romántico, comunica un gran sentimiento profundo. Flocon resalta el valor persuasivo de las pasiones románticas plasmadas en el lienzo, denunciando con esto la indiferencia europea frente a la humillación de una cultura tan valiosa.⁵³

La opinión pública rápidamente cambiaba y frecuentemente aparecían comentarios o críticas a favor del pueblo griego; como el texto de M. Victorin L., publicado en 1826, que incitaba a una defensa religiosa de toda Europa para apoyar a dicho pueblo, considerado como nación cristiana y por lo tanto hermana.⁵⁴ Finalmente, en 1827, frente a la presión pública se firma el *Tratado de Londres* como pacto de paz entre las potencias europeas, incluida Rusia, contra la amenaza turca. De este modo, Carlos X manifestaba oficialmente su apoyo a Grecia. En conclusión, el estilo romántico adquiere un valor retórico o persuasivo y por ende guarda una función política que, como a continuación se observa, juega un papel importante entre las instituciones sociales, tanto privadas como estatales.

3. Estilo y guerra de valores

La corona borbónica –atenta a la función retórica y pedagógica del arte– desarrolló, a partir de un sistema de comisiones oficiales y encargos personales, un arte nacionalista basado en el impulso del retrato de la alta clase política, misma que resaltaba y reforzaba ciertos valores monárquicos. Como ejemplo se puede señalar el retrato del duque de Feltre que, encargado por Luis XVIII a Guillaume Descamps, muestra al mariscal con su uniforme y recargado sobre una columna que sostiene el busto del rey [Imagen 11]. Otro caso es el retrato de Talleyrand, realizado durante el Imperio en 1808 por Gérard, quien años después

⁵³ Ferdinand Flocon y Marie Aycard, *Salon de 1824* (París: A. Leroux, 1824), 11-18. Consultado 20 septiembre, 2018 en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109056n.texteImage>

⁵⁴ M. Victorin L., *Appel aux chrétiens en faveur de la Grèce* (París: Ponthieu, 1826). Consultado 24 septiembre, 2018 en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k433168r/f3.image.texteImage>

retocó la obra –durante el comienzo de la Restauración– frente a la exigencia del estadista francés, quien quiso ver plasmada la medalla de la Orden del Toisón de Oro recientemente ganada [Imagen 12]. La aristocracia borbónica buscaba el reconocimiento social y la legitimación política, alentada por el Estado, mediante la constante acentuación de su grado político y/o el respeto por las instituciones oficiales y sus representantes.⁵⁵

Sin embargo, el Salón de París es el espacio que realmente demuestra la importancia política que guardaba la obra de arte durante este periodo. Bajo el régimen de Napoleón, Vivant Denon –primer *Directeur Général des Musées Royaux*– modificó en 1804 un procedimiento simple de premiación por un sistema complejo de incentivos y adquisiciones que enriquecería las colecciones nacionales con las piezas más importantes de cada Salón. Al final de cada exposición se anunciaba la compra de obras, se ofrecía algunas comisiones y se entregaba las medallas a los artistas de interés. Este sistema de incentivos se acentuó durante la Restauración, cuyo Salón, bajo una creciente tendencia nacionalista redujo la presencia de artistas extranjeros.

A partir de la Revolución francesa, la inestabilidad política del país generó en pocas décadas un problema de identidad nacional, donde cada régimen soberano buscaba legitimidad política y el arte jugaba un papel importante como mecanismo de propaganda ideológica. Al comienzo de la Restauración algunos artistas consagrados entre la Primera República y el Imperio fueron rechazados. Jacques-Louis David, por ejemplo, fue exiliado por sus preferencias políticas republicanas. Pero al margen de una discusión sobre los temas en pintura, el estilo y su crítica literaria se desarrollaban, entre cada gobierno, como un idioma conocido que facilitaba la comunicación y transmisión de los valores políticos y/o sociales oficiales. Así, ante la presencia de las grandes obras que enarbolaban los valores del Imperio o la República, y ante las piezas críticas de su tiempo, el Salón de la monarquía

⁵⁵ En general, E. Waresquiel compila y menciona gran cantidad de célebres personajes, cuyos retratos resaltan la importancia y dignidad de sus mandos a través de ciertos símbolos pictóricos que integran un lenguaje político; por ejemplo, mediante el uso de medallas como la cruz de *Saint-Louis*, o la vestimenta azul cubierta en armiño blanco –que denota elegancia y alto rango– y el pecho adornado, ya sea por la banda roja de la Legión de Honor, o ya sea envuelto por el cordón azul de la Orden del Santo Espíritu. Para observar la amplia lista de ejemplos véase: Emmanuel de Waresquiel, “Portraits de Famille” en *C’est la révolution qui continue!*, *La Restauration 1814-1830* (París: Tallandier, 2015), 245-253.

restaurada por lo general justificaba la continuidad de un estilo artístico *d'école* que remitía al prestigio de pintores del antiguo régimen; como Poussin, Claude Lorrain o Watteau. Pues la continuidad de un estilo, basada en la autoridad del pasado, reforzaba la continuidad de sus valores en el presente.⁵⁶

El estilo romántico funcionó como un elemento ajeno que negaba, o por lo menos cuestionaba, un orden social y visual precedente. Sin embargo, aunque desde su inicio fue rechazado, también fue objeto de un proceso natural de adaptación y asimilación; tal como ocurre con cualquier nuevo integrante cultural que no muere en los anales del olvido. A pesar de mostrar un rechazo evidente por la crítica conservadora, *La Masacre de Quíos* siempre formó parte de la colección oficial del Salón. Frente a una presión política, Auguste de Forbin –*Directeur Général des Musées Royaux*–, quien siempre tuvo contacto con Delacroix,⁵⁷ arriesgadamente compra la obra violando todos los protocolos oficiales. Pues, según su propio testimonio, Forbin teme que la pieza termine entre las arcas del coleccionismo privado, cuyos protectores dañan y atacan con estas acciones la imagen de Carlos X. Según E. A. Fraser, mediante esta maniobra Forbin otorgaba un valor sociopolítico oficial a la obra, misma que alimenta la necesidad de un Estado cristiano fuerte, cuya ausencia genera la destrucción de los pueblos, la humillación de sus guerreros y sus héroes

⁵⁶ Según M.C. Chaudonneret, tanto la iniciativa privada como el Estado fomentaron, con cada nuevo Salón, una publicación de catálogos que comentaban y defendían las obras expuestas en estos eventos. Así, se consolidaba una visión oficial que defendía un arte nacionalista de la Escuela Francesa: “Para estos autores, se trataba de dar un curso de historia del arte completo, de integrar la Escuela Francesa dentro de una larga tradición. [...] [Los catálogos] se integraban en el itinerario didáctico, anhelado desde el Directorio (con las primeras llegadas de las obras conquistadas), que estaba dispuesto a demostrar a la vez una continuidad del arte francés y la <<superioridad>> de la Escuela Francesa. Este curso de historia del arte francés había adquirido un color patriótico después de la restitución de 1815: <<El museo será francés>> afirmó la administración de los museos.” [Trad. prop.]: Marie-Claude Chaudonneret, *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art?* (Documento en línea: HAL, 2007), 3,4. Consultado 18 junio, 2018 en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804/document> Sobre el sistema de incentivos y comisiones descrito en el párrafo anterior, véase: *Ibid.*, 4.

⁵⁷ Ante la solicitud de Forbin, Delacroix pidió 2,400 francos por *La barca de Dante*. Véase: Eugène Delacroix, *Lettres* (Paris: A. Quantin, 1878), 65. También se puede observar un acercamiento eventual entre Forbin y el pintor antes de la apertura del Salón de 1824 donde se presentó *La Masacre*. Todo esto demuestra un gran interés oficial por la obra romántica y su estilo. Véase: Eugène Delacroix, *The journal of Eugene Delacroix*, trad. Lucy Norton (Londres: Phaidon, 1995), 136.

impotentes, la violación o contaminación de sus mujeres y, por lo tanto, la destrucción de una continuidad cultural orgullosa que se pierde entre la incertidumbre del futuro.⁵⁸

El Salón como espacio público también difundía entre los asistentes una calidad de las piezas avalada por el jurado especialista. Desde el Antiguo Régimen el Salón se convirtió progresivamente en un punto de venta frecuentado por comerciantes de obras o mercancías, cuyo valor se fundamentaba en el reconocimiento oficial de la institución.⁵⁹ Durante la Francia revolucionaria se consolidaron algunos comerciantes de arte en París, entre ellos, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun que en 1778 compró el hotel Lubert, transformado posteriormente en un espacio para la exhibición y venta de arte, es decir, una galería. Lebrun, también pintor, expuso en los salones de 1793, 1795 y 1796; pues como otros artistas de este periodo desarrolló una intensa actividad comercial, generando con ello una red y una dinámica mercantil privada en constante relación con el Salón.⁶⁰

La galería Lebrun operó con mayor regularidad a partir de 1789, generando exposiciones cuyo impacto social y difusión ciertamente no competían contra el Salón. Empero, ya durante la Restauración la galería se fortalecía como un organismo que integraba, en conjunto con otros comerciantes del ramo, una iniciativa privada que amenazaba el papel del Estado como principal promotor, autoridad y juez en materia del

⁵⁸ Mediante una serie de ejemplos, E. A. Fraser analiza obras populares de la Restauración que asocian el bienestar familiar con la presencia paterna y, por el contrario, relacionan la desdicha con su ausencia. Por lo tanto sólo el gobierno del rey, gran patriarca del pueblo francés, genera todo el orden y la seguridad necesarios para el desarrollo de su pueblo. Sobre este argumento véase: Elisabeth A. Fraser, "Family as Nation in the *Massacres of Chios*," en *Delacroix, Art and Patrimony in Post-Revolutionary France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 39-77. En relación con el testimonio de Delacroix, una carta enviada al vizconde de la Rochefoucauld –director de Bellas Artes– señala lo siguiente: "He tenido el honor de proponerle la adquisición, más pronto que de costumbre, de algunas pinturas, [...] para evitar que estas obras notables fueran compradas por [coleccionistas] privados que se establecen como protectores de las artes sólo para dirigir un reproche al gobierno, tan banal como injusto, y no para alentarlos." [Trad. prop.] Citado en: *Ibid*, 203. En general, sobre el proceso de compra de la obra véase el capítulo *Contesting Paternal Authority: Delacroix, the Private Collector, and the Public*, encontrado en el mismo libro.

⁵⁹ "Desde al menos de la década de 1760, el Salón se utilizó como punto de venta y actuó a veces como garantía de calidad." [Trad. prop.]: Sarah Bakkali, "Le Salon et le marché de l'art moderne à Paris (1791-1799)" en *The Fine Art Salon: Le Salon, 1791-1881*, ed. James Kearns y Alister Mill (Berna: Peter Lang, 2015), 40.

⁶⁰ A propósito, se puede observar en los *livrets* de cada Salón la tendencia creciente de indicar el nombre de los propietarios de las obras expuestas: "La presencia de pintores comerciantes no es el único síntoma de la ruptura de 1791. El conteo de los *livrets* hace aparecer, en efecto, otro tipo de información muy significativa: las menciones de propietarios de las pinturas." [Trad. prop.]: *Ibid.*, 36.

arte. Bajo el pretexto de organizar una recaudación de fondos destinados al apoyo de Grecia en su conflicto contra los turcos, en 1826 la galería Lebrun organizó la exposición *Sur la cause des Grecs*, donde por cierto Delacroix expuso *La Grecia sobre las ruinas de Mesolongi*. Tras dicha exposición Forbin escribe una carta al vizconde de La Rochefoucauld que señala lo siguiente:

Muchos artistas se reúnen en este momento para formar una asociación como [en] Inglaterra, y como la de nuestros vecinos, completamente independiente del gobierno. [...] Su plan es cobrar a la entrada una ligera retribución, de la cual una porción pagará los costos del local, y el resto se ocupará, así como en Inglaterra, para ayudar a los artistas desafortunados. Si la moda confirma esta novedad, ¿ella no dañará las exposiciones del Louvre, esperadas por tanto tiempo?⁶¹

Curiosamente, al menos en Francia, si bien la iniciativa privada dedicada al arte se podía desarrollar al margen del Estado, su crecimiento se potenció gracias al Estado y a la consolidación del Salón como institución oficial. Según M.C. Chaudonneret el Salón mantuvo una función educativa y apologética que, desde la primera exposición republicana en 1791, exaltaba el arte contemporáneo de cada época como resultado y triunfo de una escuela francesa de impronta internacional. Sin embargo, tal función pedagógica fue rebasada por la práctica mercantil que progresivamente dominaba entre los muros de esta institución convertida posteriormente en un bazar.⁶²

El estilo romántico se consolida en Francia durante un periodo con gran inestabilidad política. Después de la República y el Imperio, el gobierno borbón recuerda vivamente la revolución de masas que acabó con el Antiguo Régimen, decapitando a María Antonieta y derrocando a Luis XVII. La corona restaurada, principalmente bajo el gobierno de Carlos X,

⁶¹ Carta de Forbin a La Rochefoucauld con fecha de 3 de febrero de 1826. N O3 1422 dossier 267 bis. Citado en: Eva Bouillo, "Le Salon des Refusés ne date pas de 1863! Les enjeux d'un face à face entre le Salon de l'opposition et le Salon officiel en 1827" en *The fine Art Salon*, 99. En este mismo artículo se aborda el tema de la exposición *Sur la cause des Grecs*.

⁶² "Pero, un aspecto de la exposición oficial ha sido muy ignorado: su función educativa y apologética. [...] [Pues], en este contexto, no es sorprendente que el término *Bazar*, usado por algunos en el Salón de 1822, regresara cada vez más bajo la pluma de los críticos. Las pinturas <<a la venta>> integraban la inmensa mayoría de las obras expuestas y suplantaban a las pinturas <<para ver>>. La idea de que el Salón se convirtiera en una tienda estaba germinando en 1814: La advertencia del catálogo [*livret*] señalaba que el asterisco colocado delante de los avisos de las obras significaba que <<los objetos pertenecen a los artistas>> y que estaban, por lo tanto, a la venta." Chaudonneret, *Le Salon*, 10.

enfrenta una creciente oposición política heterogénea y dividida; integrada por obreros, campesinos, burgueses y en general todos los representantes del Tercer Estado que, sin embargo, bajo una comprensión romántica del pueblo sumarán fuerzas para llevar a cabo la Revolución de 1830 que llevó al poder a Luis Felipe I. Conscientes del poder del pueblo, tanto la monarquía borbónica como la creciente burguesía buscan legitimación política y recurren a la obra de arte; porque al margen del tema representado, el estilo también funge como idioma familiar que reconoce, moldea y transmite los valores sociales necesarios para el orden o desarrollo de la cultura y el bienestar de los integrantes del pueblo.

En conclusión, como se puede observar mediante el análisis de la crítica literaria, el estilo romántico se alimenta por un lenguaje estético relacionado con las reflexiones políticas de su momento. Durante la Restauración, el estilo oficial exhibe la belleza de una topografía social que regula armónicamente las relaciones entre los ciudadanos conformes y plácidos ante el Estado. El arte romántico, en cambio, se define mediante conceptos como exceso, exageración, caos y una pasión que, bajo interpretación política, se comprende como poder enemigo del orden. No obstante, aunque el estilo romántico se asocia con el libertinaje de la burguesía, también fue objeto de una asimilación cultural oficial por su capacidad retórica frente a la masa que asiste entre las galerías del Salón. A diferencia del estilo tradicional, que suscita un placer dominado por un logos clásico, el arte romántico transmite el mismo sentimiento indomable o pathos que cataliza al pueblo como organismo estético y masa política que busca su libertad, donde los ciudadanos desconocen las relaciones lógicas y los órdenes sociales precedentes guardados por el Estado.

III. Estética de la guerra

El alto contenido de temas políticos en la pintura romántica francesa sugiere el concepto de *estética de la guerra* que concibe al individuo como integrante de un cuerpo político mayor, es decir, el pueblo, que análogamente al concepto de naturaleza en la teoría alemana, se concibe mediante el concepto de guerra como una fuerza o poder indeterminado y libre, cuya representación artística bajo la forma de la alegoría adquiere una importante función social en cuanto comunica ciertas ideologías y refuerza el imaginario colectivo de su tiempo.

1. Pathos ilustrado: Razón, deber, libertad, guerra y Estado

Entre un álgido contexto de agitación política, Jacques-Louis David presentó por comisión real *El juramento de los Horacios* [Imagen 13] en el Salón de 1784. Avalada oficialmente, esta alegoría sobre el deber y la lealtad frente al Estado, y por lo tanto al rey, fue aclamada en general por el público y posteriormente exhibida con ganancias exitosas en el taller de su propio autor.⁶³ Sin embargo difícilmente se puede negar la ideología política del artista, quien probablemente pensaba exaltar con su obra los valores republicanos de carácter democrático que crecían rápidamente en Francia. Pues, al margen de su intención en este momento, David posteriormente demostró una gran vocación republicana como agente de Estado que en su momento ofreció apoyo incondicional a Robespierre y desarrolló un papel político al servicio del nuevo régimen, ya sea como diputado o como funcionario que intentó reformar la Real Academia de Pintura.

Jacques-Louis David fue un pintor que abrazó ciertos ideales ilustrados que entendían el Estado como una asociación natural, lógica y racional entre individuos que integran un solo cuerpo social, cuya voluntad general reviste la forma del republicanismo defendido por autores como Rousseau. David fue un artista que en su obra expresaba los ideales de la

⁶³ Véase: Jorge Romero Brest, *Jacques-Louis David* (Buenos Aires: Poseidón, 1943), 15-20.

revolución y algunas reflexiones teóricas sobre las cuales se ocupaba la filosofía política de su tiempo.⁶⁴

A partir del siglo XVII, el paradigma racionalista –alimentado por pensadores como Descartes, Spinoza o Leibniz– construye progresivamente en Europa una filosofía moderna que desemboca cien años más tarde en la Ilustración. Concretamente hablando, intelectuales como Thomas Hobbes, John Locke, Rousseau, Voltaire y Kant, entre otros, crearon una filosofía política de carácter racionalista que es fundamental para comprender la revolución ilustrada y el desarrollo de las ciencias sociales. Pues cabe señalar que semejante rama de la filosofía influye contundentemente sobre diversas disciplinas del conocimiento y las humanidades, por ejemplo, en el derecho o en la estética de su tiempo.⁶⁵

En general esta filosofía política erigió una doctrina del derecho natural donde el concepto de razón opera como fundamento teórico para la concepción jurídica y social del hombre en relación con el Estado. Es decir, históricamente el iusnaturalismo teológico evolucionó a un iusnaturalismo racional. Para el derecho natural teológico, la ley humana que regula toda sociedad se entiende como reflejo de la *lex aeterna* producida por la voluntad divina, en cambio, según el derecho natural racional, el pacto social es un resultado lógico que encuentra un mecanismo de sobrevivencia individual en la cohesión social de un organismo soberano. Es decir, el Estado es una consecuencia natural producida por el interés racional de los sujetos que lo integran.

⁶⁴ Según D. Johnson, d'Angers esculpe a su maestro y amigo David, en el *Pantheon Pediment*, junto a Rousseau y Voltaire para demostrar la inclinación republicana y revolucionaria que caracterizaba al pintor, misma que bebía de los ideales filosóficos de la Ilustración: "D'Angers ha hecho más que producir un tributo al republicanismo del pintor. El escultor ha revelado gran percepción colocando a David, paleta en mano, directamente detrás de grandes intelectos filosóficos, Rousseau y Voltaire, los <<padres>> de la Revolución. David, quien, como hemos notado, siempre se consideró él mismo como un <<pintor-filósofo>>, quien hubiera estado complacido por su propensión a estos grandes pensadores ilustrados." [Trad. prop.]: Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis* (New Jersey: Princeton University Press, 1993), 71.

⁶⁵ Según el jurista Imer B. Flores, la teoría del derecho contemporáneo se divide según dos ramas principales: el iusformalismo y el iusrealismo. Ambos derivan de un positivismo jurídico de Kelsen que surge como respuesta a los presupuestos filosóficos del iusnaturalismo que dominó hasta principios del siglo XX. A propósito, véase: Imer Benjamín Flores Mendoza, "La concepción del derecho en las corrientes de la filosofía jurídica," *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, (septiembre-diciembre 1997).

Según Hobbes, el Estado de naturaleza se define como una condición salvaje de guerra constante entre individuos que por ley natural tienen derechos sobre cualquier medio posible –obtenido por la fuerza o la astucia– para garantizar una subsistencia que, sin embargo, siempre resulta amenazada por los intereses egoístas del prójimo. Pero todo individuo naturalmente también es racional y por ende encuentra en el contrato social la ventaja de un Estado civil que otorga paz y cancela el constante riesgo de muerte.⁶⁶

Rousseau define el Estado civil como un organismo social, es decir, como un cuerpo moral indivisible regulado por la voluntad general que emana de esta asociación y persigue la común conservación y bienestar general de sus integrantes mediante la redacción de sus leyes. Mediante el pacto social, cada sujeto renuncia al peligro de la libertad natural –subordinada a la fuerza individual y el apetito egoísta– para integrar el Estado civil. Así, el deber civil se comprende como un acto lógico, conveniente, deseable y por lo tanto como acción libre que significa obediencia voluntaria (racional) a la ley, misma que permite la permanencia del Estado.⁶⁷

Kant llega a una conclusión similar, cuando, en *La Crítica de la Razón Práctica*, busca un fundamento trascendental para su ética, y encuentra en la libertad un ideal de la razón que puede conjugar y transformar toda inclinación o impulso particular del hombre egoísta en la voluntad del hombre civil que persigue con ahínco el cumplimiento por la ley del Estado. Pues, en este caso, el deber significa compulsión objetiva por la acción moral, la cual se define como cumplimiento por la ley.⁶⁸

⁶⁶ Véase párrafos 14-15 de: Thomas Hobbes, *Leviatán: O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. Manuel Sánchez Sarto (Ciudad de México: FCE, 1980).

⁶⁷ En relación con Hobbes, según Rousseau, la libertad natural es un derecho ilimitado sobre los objetos que tiene como principio la capacidad o fortaleza individual para gozar de los mismos. En cambio, la libertad civil tiene como límite la propiedad privada, del mismo modo, la libertad moral se define como una facultad de autocontrol y dominio para el cumplimiento de la ley, “pues el impulso del simple apetito es esclavitud, y la obediencia a la ley que uno se ha prescrito es libertad.” Rousseau, “El contrato social” en *Rousseau I*, intr. Sergio Sevilla (Madrid: Gredos, 2011), 274. Sobre la definición de voluntad general, véase: *Ibid.*, 270,341.

⁶⁸ “Esta regla, empero, para un ser en el cual la razón no es el único fundamento de determinación de la voluntad, es un *imperativo*, es decir, una regla que es designada por un deber ser (*ein Sollen*) que expresa la compulsión (*Nötigung*) objetiva de la acción.” Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, trad. Emilio Miñana y Manuel García Morente (Salamanca: Sígueme, 2006), 36.

En general, la filosofía francesa del periodo –bajo el influjo del moralismo como corriente– desarrolla una crítica en contra de la guerra en cuanto fenómeno social moderno. En todo caso, cualquier defensa teórica o apología del fenómeno incluye su justificación como dispositivo racional y estrictamente necesario. Según Rousseau, “todo pueblo que, por su posición, no tiene más alternativa que el comercio y la guerra es débil en sí mismo.”⁶⁹ El filósofo atribuye una lógica que regula la función de la guerra como mecanismo para la permanencia del Estado, ya sea mediante su defensa o su expansión necesaria para la subsistencia.

La guerra no es, pues, una relación de hombre a hombre, sino una relación de Estado a Estado, en la cual los particulares son sólo enemigos accidentalmente, no como hombres, ni siquiera como ciudadanos, sino como soldados; no como miembros de la patria, sino como defensores de la misma. [...] Siendo la finalidad de la guerra la destrucción del Estado enemigo, se tiene derecho de matar a los defensores del mismo mientras están con las armas en la mano; pero, dado que desde el momento en que las deponen y se rinden dejan de ser enemigos o instrumentos del enemigo, vuelven a ser simplemente hombres y ya no se tiene derecho sobre sus vidas. A veces se puede matar al Estado sin matar a uno solo de sus miembros.⁷⁰

En su *Diccionario Filosófico* Voltaire lamenta los prejuicios y la ignorancia que alimentan a las multitudes, las cuales obedecen y siguen a sus respectivos soberanos entre conflictos bélicos cuyas causas aquéllas desconocen. Voltaire critica la guerra como recurso moderno, cuyo uso griego o romano, en cambio, estaba justificado por la conciencia guerrera general de estos pueblos antiguos.⁷¹ Existe, pues, una loa ilustrada que celebra la moral guerrera orientada por la razón y el deber entendido como un interés general dirigida voluntaria y libremente hacia la patria.

⁶⁹ Ibid., 296.

⁷⁰ Ibid., 266-267. Sobre la guerra con fines defensivos o expansivos, véase: Ibid., 296.

⁷¹ “El pueblo romano, reunido en asamblea, consideraba que era de su interés ir a pelear antes de la cosecha contra el pueblo de Veyes o contra los Vosgos. Y algunos años más tarde, como todos los romanos estaban encolerizados contra los cartagineses, lucharon indefinidamente por mar y por tierra. No ocurre igual hoy en día. [...] Esas multitudes [actuales] se encarnizan una contra otra, no sólo sin tener ningún interés en el proceso, sino, incluso, sin saber de lo que se trata. Se encuentran a la vez cinco o seis potencias beligerantes [...] matándose y atacándose una y otra vez, de acuerdo todas en un solo punto: hacer el mayor mal posible.” Voltaire, “Diccionario filosófico” en *Voltaire I*, intr. Martí Domínguez (Madrid: Gredos, 2010), 244,245.

Igualmente, Kant elogia el ánimo guerrero del mariscal, cuyo temperamento indomable exhibe, frente a cualquier peligro, todo su valor y una completa fortaleza moral que además se desarrolla siempre con respeto por los derechos civiles que considera sagrados. Por lo tanto, en este sentido la guerra propicia la valentía y el carácter sublime de los pueblos que la ejercitan con virtud.⁷²

Las reflexiones de Delacroix también reflejan un interés teórico por la guerra. En el fragmento *Sobre el arte de la guerra* de 1850 aproximadamente, el artista critica la práctica bélica moderna y elogia su sentido antiguo, según el cual todo ciudadano de Atenas se concebía como soldado y por lo tanto como individuo libre, dispuesto siempre a sacrificarse impulsado por verdaderas pasiones y sentimientos, pero sobre todo por un amor a la patria que en última instancia significa respeto por uno mismo. De este modo, Delacroix se refiere también a tiempos modernos hablando del ideal de este soldado encarnado por el hombre griego que se inmola frente a los turcos.⁷³

El deber patriótico se vuelve tema principal en la obra de *Horacio* que, estrenada por Pierre Corneille en 1640, revivió en Francia el interés por la antigua narración de Tito Livio que aparece en su *Historia de Roma*. A propósito, es necesario recordar que distintas fuentes grecolatinas de este mito, al margen de sutiles diferencias, establecen que el Estado de Roma desciende de Albalonga. Es decir, el drama de Corneille relata el conflicto que comienza cuando ambas naciones llevan sus ejércitos, el uno frente al otro, al punto de la

⁷² “Incluso en los estados más civilizados sigue vigente esta superior consideración del guerrero. Sólo que a lo anterior hay que añadir que demuestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, benevolencia, compasión, e incluso un cuidado conveniente para con su propia persona: precisamente porque en todo ello se reconoce, con el peligro a modo de piedra de toque, el carácter indomeñable de su ánimo. [...] En la comparación del político con el general [mariscal] [...] el juicio estético se decide por el último. Incluso cuando la guerra se lleva a cabo con orden y respeto sagrado por los derechos civiles, tiene algo de sublime en sí y convierte a la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto a más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente.” Kant, *Crítica del discernimiento*, 222.

⁷³ “Sobre el arte de la guerra. - ¿De dónde proviene el hecho de que el estado militar no obtiene esa consideración a la que según parece debieran aspirar hombres que se inmolan por su patria? En lugar de haber progresado, el estado militar es destruido en su esencia. Se pretende hacer mediante máquinas vivientes, que no son impulsadas por ningún sentimiento, aquello que los antiguos hacían a través de hombres movidos por verdaderas pasiones: el respeto por sí mismo, el amor a la patria. El ideal del soldado es el soldado monje. Hemos visto cantidades de esos hombres resistir a miles de turcos. Un ciudadano de Atenas era un soldado. [...] Lo que busco son los auténticos hombres libres, libres de temor cuando piensan en la patria.” Delacroix, “Fragmentos metafísicos” en *Metafísica y belleza*, 150-151.

guerra que –según Sabina, esposa de Horacio– es necesaria para el crecimiento natural que exige la conservación de toda gran nación.⁷⁴ No obstante, los soberanos han llegado a un acuerdo para evitar tanta sangre derramada entre soldados hermanados cuyas familias se encuentran repartidas por igual en ambas tierras. Así, se ha decidido que una triada de los mejores guerreros representará en un duelo a muerte a cada bando y entonces el perdedor adoptará las leyes y designios del ganador; los romanos eligieron a los hermanos Horacios, los albanos escogieron a los hermanos Curiacios.

La tragedia contrapone el interés general del Estado frente a la pasión individual, pues Horacio, alegoría del deber patriótico, jamás vacila y desempeña su tarea frente a los arrebatos de su esposa Sabina y su hermana Camila, ambas relacionadas con los Curiacios; la primera como hermana de los mismos, la segunda como prometida y amante de uno de ellos. Evidentemente, la amistad pasa a segundo grado cuando incluso Horacio tampoco se conmueve ante la presencia y despedida, previa al combate, de su viejo amigo y cuñado Curiacio.

La pintura de Jacques-Louis David muestra el momento previo al enfrentamiento, cuando Horacio padre recibe los votos de sus hijos. Posteriormente, una vez muertos sus hermanos en batalla, Horacio joven vence por sí mismo a los tres contrincantes, regresa con vida y es alabado por su pueblo pero ultrajado por Camila quien, además, ofende y niega la propia patria romana. El resultado es conocido, el héroe desenfunda la espada y mata a su propia hermana. Finalmente, mediante juicio presidido por el monarca, Horacio es absuelto por la ley.

La alegoría de Horacio, escrita por Corneille, representa el deber patriótico que concretamente la cultura ilustrada interpreta como deber civil, cuyo análisis filosófico demuestra un *pathos ilustrado*. Pues la pasión de Horacio por una nación que lo absuelve del fratricidio significa mutación del interés particular por la vocación radical del deber hacia

⁷⁴ “Sé que tu Estado, todavía en su nacimiento, no sabría afirmar su poderío sin la guerra; sé que debe crecer y que sus grandes conquistas no lo limitarán a quedar entre los pueblos latinos; que los dioses te han prometido el imperio de la tierra y que sólo por la guerra podrás conseguirlo.” Pierre Corneille, “Horacio” en *Tragedias*, trad. Ignacio Gallego (Ciudad de México: Porrúa, 1999), 87-88.

el Estado. Se debe recordar la importancia teórica que la estética ilustrada atribuye al concepto de pasión o emoción cuando, entendida como potencia y fuerza ciega, está al servicio de la razón. Voltaire define el entusiasmo como emoción y agitación interior análoga a la embriaguez que, no obstante, en cuanto está regulada por la razón, y por lo tanto es definida como entusiasmo razonable, se transforma en una capacidad creativa entendida también como arrebatos artístico o, anteriormente, como inspiración divina entre los poetas antiguos.⁷⁵

En conclusión, la obra de David surge en un contexto histórico cuya teoría ilustrada genera una estética de la guerra con alto valor moral y político. Semejante estética establece una relación teórica entre los conceptos de razón, deber, libertad, guerra y Estado. De esta manera, el Estado se comprende como una asociación natural, lógica, racional y deseable, cuya obediencia civil –entendida como deber– es libre y voluntaria. Así, el sacrificio del sujeto civil encuentra su mayor expresión en la guerra, cuyos soldados –como afirma Rousseau– exponen su vida para la protección general del Estado.

2. Pathos romántico: Entusiasmo, éxtasis, libertad, guerra y pueblo.

Como se mencionó, la teoría ilustrada del contrato social establece una identidad, a partir del concepto de razón, entre los términos de libertad y necesidad. Pues todo individuo racional se asocia voluntaria y libremente en el Estado civil entendido como garantía necesaria para la conservación y bienestar de sus integrantes. El concepto acuñado como pathos ilustrado refiere a la transformación del deseo egoísta y salvaje del individuo natural en la vocación o compulsión moral –también definida como deber– del sujeto civil. Sin

⁷⁵ “Esta palabra griega significa *emoción de las entrañas, agitación interior*. [...] Lo raro es unir la razón con el entusiasmo; la razón consiste en ver siempre las cosas como son. El que ve objetos dobles en la embriaguez, es porque está privado de razón. El entusiasmo es justamente como el vino, puede causar tantas perturbaciones en los vasos sanguíneos, y tan violentas vibraciones en los nervios, que la razón llega a destruirse completamente. Es posible que sólo cause pequeñas sacudidas que únicamente proporcionan al cerebro un poco más de actividad. Es lo que ocurre en los grandes arrebatos de elocuencia, y sobre todo en la poesía sublime. El entusiasmo razonable es patrimonio de los grandes poetas. Ese entusiasmo razonable es la perfección de su arte; es lo que hizo creer en otro tiempo que estaban inspirados por los dioses.” Voltaire, “Diccionario filosófico” en *Voltaire I*, 229,230.

embargo, la teoría francesa desarrollará un *pathos romántico* que suprime la función lógica de la asociación civil para estudiar el valor irracional y pasional de la cohesión social como principio político.

En la *Crítica del Juicio*, Kant define el concepto de *entusiasmo* como un *afecto* –es decir, un sentimiento– acompañado con la idea de lo bueno y, en este sentido, lo expresa también como un estado de ánimo sublime.⁷⁶ Kant describe el afecto como una experiencia análoga a la embriaguez o “el estado antinatural de incapacidad para ordenar las representaciones sensibles según las leyes de la experiencia, cuando es efecto de haber tomado con exceso algún estimulante.”⁷⁷ En otras palabras, el afecto es un sentimiento intenso y súbito –por ejemplo, de ira o alegría– que produce la confusión y el desorden de las representaciones sensibles. De este modo, el afecto como caos o ruptura del orden habitual y natural de la experiencia sensible produce un *éxtasis* que el individuo experimenta como pérdida o abandono de sí mismo.⁷⁸

Según Kant, la idea de lo bueno refiere a la acción moral definida como cumplimiento de la ley que, para Rousseau, se considera civil cuando emana de la voluntad general del pueblo. Es decir, según Rousseau, el concepto de pueblo refiere al colectivo de asociados que integran una República, misma que, en cuanto cuerpo moral único, se llama Estado cuando es pasivo y Soberano cuando es activo.⁷⁹ Aplicado en este sentido, el término de entusiasmo significa afecto (confusión sensible) y éxtasis (pérdida de la conciencia individual) por la acción moral como ejercicio legal que garantiza la conservación y bienestar del propio pueblo. Es decir, en este caso, la idea de pueblo se vuelve objeto del entusiasmo. Pues el entusiasmo como experiencia sublime social asocia la imagen concreta del colectivo

⁷⁶ “La idea de lo bueno con afecto se llama *entusiasmo*. [...] Desde un punto de vista estético, el entusiasmo es sublime, porque es una extensión de las capacidades por medio de ideas que dan un impulso al ánimo que actúa más poderosa y duraderamente que el empuje por medio de las representaciones de los sentidos.” Kant, *Crítica del discernimiento*, 233,234.

⁷⁷ Immanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*, trad. dulce María Granja y otros (Ciudad de México: F.C.E., UNAM y UAM, 2014), 55.

⁷⁸ *Ibid.*, 56.

⁷⁹ “Esta persona pública que se forma así, por la unión de todas las demás, tomaba en otro tiempo el nombre de *Ciudad* y toma ahora el de *República* o el de *cuerpo político*, al cual llaman sus miembros *Estado* cuando es pasivo, Soberano cuando es activo, Poder cuando lo comparan con otros de su especie. Por lo que se refiere a los asociados, toman colectivamente el nombre de Pueblo.” Rousseau, *El contrato social*, 271.

con un organismo abstracto, el pueblo, cuya fuerza o poder ilimitado, definido como libertad, rebasa y suprime la individualidad o desigualdad que la teoría política interpreta como clase social.

Tras su exilio en Alemania, ordenado por Napoleón, Madame de Staël regresa a Francia donde difunde el pensamiento germano reinterpretado a sazón del contexto político y la historia reciente de su propia nación; generando con ello un sincretismo filosófico que incluye el espíritu de ambas naciones, representadas por ejemplo bajo las personas de Rousseau o Kant y sus sucesores románticos. Como lo expresa en la obra *De l'Allemagne*, la autora desea integrar los principios metafísicos o religiosos de la filosofía alemana bajo una visión política. Staël estudia y define el concepto de entusiasmo como una experiencia sublime, irracional y emocional, que sacrifica al individuo y suprime el egoísmo de cualquier interés singular, pues genera la unidad divina entre el sujeto y una deidad cuya imagen corporal es la naturaleza. Sin embargo, como se ve más adelante, dicho concepto adquiere un sentido eminentemente político.⁸⁰

La filosofía romántica de Chateaubriand también exhibe un interés político que omite el valor iusnaturalista del Estado como producto lógico y postula un principio pasional como causa de toda sociedad. El retorno de un sentimiento religioso –principalmente cristiano en Francia– representa una expresión teórica alternativa a la Ilustración racionalista, pues según Chateaubriand, la religión cristiana es una especie de pasión. *El genio del cristianismo* define el amor por la patria como un instinto divino, es decir, como fuerza irracional dispuesta por una voluntad suprema que liga a todo individuo con su lugar de origen.⁸¹

⁸⁰ “Como la religión y el entusiasmo tienen una gran parte dentro de la contemplación del universo, indicaré de una manera general las concepciones políticas y religiosas que se puede recoger a este respecto dentro de las obras alemanas.” [Trad. prop.]: Madame de Staël, *De l'Allemagne* (París: Firmin Didot Frères, 1852), 565. En general, a partir del capítulo IX de la cuarta y última parte de esta obra, Staël estudia el concepto de entusiasmo –previamente resumido– en relación con la naturaleza y ciertas consideraciones políticas.

⁸¹ “Este instinto peculiar del hombre, el más hermoso, el más moral de los instintos, es el amor a la patria. Si esta ley no estuviese sostenida por un milagro permanente, en el cual, como en tantos otros, no paramos mientes, los hombres se precipitarían en las zonas templadas, dejando desierto el resto del globo. [...] A fin de evitar estas desgracias, la providencia ha fijado, por decirlo así, los pies de cada hombre a su suelo natal, mediante la atracción invencible. [...] Pero estos pequeños medios demuestran con tanta mayor certidumbre

Según el autor, el caballero medieval o héroe cristiano surge en tiempos de barbarie, donde el bajo nivel civil de los pueblos exige la protección de soldados que, no obstante, han alcanzado un completo progreso moral inspirado por la religión. El caballero medieval significa la fortaleza anímica del guerrero que físicamente puede perecer, pero que moralmente se mantiene incólume frente a los peligros de un Estado en construcción, cuyas fronteras constantemente se desvanecen entre las fuerzas de la naturaleza salvaje. La preferencia por el caballero y la guerra exhibe la edificación romántica de un ideal humano cuya representación bella recurre al escenario medieval. Sólo este escenario propicia las puestas más bellas, pues la pobreza de sus relaciones civiles –ya maduras en el Estado moderno– permite la práctica y, por ende, la exaltación –mediante la ficción o el relato verídico– de virtudes cristianas tales como el desinterés, el amor por el prójimo y el sacrificio personal en el combate.⁸²

A diferencia de cierta preferencia y justificación por el tema de la guerra en la práctica artística, pictórica y literaria, la filosofía del periodo también llega a desarrollar una crítica de este fenómeno social. Según Saint-Simon, la guerra como instrumento de control y dominio físico representa la ambición y egoísmo de cualquier poder temporal y, por lo tanto, se opone a los principios morales cristianos que regulan el desarrollo y crecimiento ideal de cualquier sociedad.

En el *Nuevo Cristianismo*, Saint-Simon desarrolla una teología que entiende la hermandad o fraternidad como fundamento de la moral divina que debe regular las relaciones sociales. El concepto remite a un principio tanto metafísico como sociológico, y

la realidad de una providencia, cuanto que no podían ser el origen del amor a la patria y de las grandes virtudes que brotan de este amor, si una voluntad suprema no lo hubiese dispuesto así." F. R. de Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, trad. Manuel M. Flamant (Madrid: EDAF, 1968), 139, 144. Sobre el cristianismo como pasión, véase: *Ibid.*, 244.

⁸² "Mientras nuestros padres eran bárbaros en todo lo demás, la moral se había elevado merced al evangelio a su más alto punto de perfección; de modo que se vieron hombres salvajes, si así puede decirse, por el cuerpo, y civilizados por el alma. Esto es lo que constituye la hermosura de los tiempos caballerescos, y lo que les da superioridad, así sobre los tiempos heroicos [homéricos] como sobre nuestros siglos. [...] La verdadera religión nos enseña que no se debe medir al hombre por la fuerza corporal, sino por la grandeza del alma. De aquí procedía que el más débil de los caballeros nunca temblaba delante de un enemigo, y aunque tuviese la certidumbre de su muerte, ni aún le asaltaba la idea de la fuga. [...] Suena de improviso la entusiasmadora trompeta: los soldados cristianos se levantan, y animados por el furor del dios de los ejércitos, caen como una nube mensajera de muerte sobre los batallones enemigos." *Ibid.*, 220,221,223.

por ende político. Saint-Simon lo define –con base en la sentencia cristiana– como un amor natural por el prójimo, mismo que garantiza la evolución de toda sociedad a partir del impulso por el bienestar físico y moral de la mayoría, es decir, la clase más pobre; pues, según el autor, el caos y la violencia social proceden de la miseria que devasta a las masas. La hermandad o fraternidad se vuelve un principio político que permite la integración del pueblo, su desarrollo y su equilibrio, tanto material (económico) como moral.⁸³

La doctrina de Saint-Simon sólo adquiere su mayor difusión a partir de 1825 –año de su muerte y publicación del *Nuevo Cristianismo*– gracias a la propagación y rápido crecimiento de los grupos fundados por sus discípulos, entre los cuales sobresale Pierre Leroux, quien en 1824 fundó *Le Globe* y años más tarde comenzaría un estudio pionero sobre la teoría socialista.⁸⁴ Como otro ejemplo, también se puede citar la teoría socialista de Charles Fourier, quien construye una arquitectónica de las pasiones como fundamento de Armonía que es un estado de equilibrio pacífico, opuesto a la Civilización, y que permite el libre ejercicio de las pasiones o inclinaciones individuales a partir del trabajo y la cooperación voluntaria. De este modo, Armonía se divide en falansterios, es decir, comunidades familiares que reparten justamente las riquezas entre los sujetos que las integran.⁸⁵

A diferencia de estos autores, Madame de Staël demuestra una postura elitista que desconfía de las clases pobres ineptas para gobernar, pues sólo los ciudadanos que poseen propiedad privada deben ejercer funciones de gobierno. Además, Staël teme la violencia

⁸³ “La mejora de la existencia de la última clase entraña necesariamente el acrecentamiento del bienestar real y positivo de las clases superiores. Pues Dios mira a todos los hombres, incluso a los ricos, como sus hijos. [...] Pero [los pobres] son aún más desgraciados en el aspecto moral, pues viven en la ociosidad, que es la madre de todos los vicios y de todo el bandolerismo del que está infestado ese país.” Henri de Saint-Simon, *Nuevo cristianismo*, trad. Hernán Díaz (Buenos Aires: Biblos, 2004), 37,41. Con respecto al principio de fraternidad: “Dios ha dicho: Los hombres deben tratarse como hermanos unos a otros. Este principio sublime encierra todo lo que hay de divino en la religión cristiana.” *Ibid.*, 29. El principio, citado desde la portada y enunciado en distintas ocasiones durante el escrito, remite al fragmento de San Pablo en su *Epístola a los romanos*.

⁸⁴ A propósito, cabe recordar que en un principio *Le Globe* fue comprendido como un periódico de carácter liberal que apoyaba la imagen de la oposición política contra los borbones, principalmente representada por el futuro monarca Luis Felipe I de Francia.

⁸⁵ Véase: Charles Fourier, *El nuevo mundo amoroso*, trad. Daniel de la Iglesia (Madrid: Fundamentos, 1975).

mortal que el poder del populacho, o masa popular, puede desencadenar.⁸⁶ En su obra *Boissy d'Anglas à la Convention* [Imagen 14], Delacroix muestra gran interés por la potencia política de las masas. La pieza refiere a la narración popular, según la cual, una turba descontrolada de simpatizantes jacobinos irrumpió en la *Convention Nationale*, degolló al joven diputado Jean Féraud y hondeó la cabeza arrancada frente al presidente de la asamblea, Boissy d'Anglas. Entonces, d'Anglas saludó a su compañero caído con un gesto magnánimo de respeto, acción que fue suficiente para ganar la admiración de los jacobinos que rápidamente se compusieron y tranquilizaron. A diferencia de otras representaciones del suceso [Imagen 15] que muestran a d'Anglas en pleno saludo, quitando su sombrero y dominando a la turba, Delacroix exhibe un presidente con sombrero puesto, asustado y dudando frente a una masa violenta, incontrolable y poderosa que en pleno movimiento difumina y funde a sus propios integrantes, entre la violencia del pincel y la oscuridad del salón.⁸⁷

Pero a pesar de su constante crítica a la masa popular, Staël –comentando el inicio de la Revolución Francesa– también admite que la grandeza de una nación proviene de la unidad de todos sus integrantes, incluidas todas las clases sociales, bajo el pueblo como organismo indiviso; sin facciones, cuya voluntad universal comparte una emoción verdadera y natural que suscita el entusiasmo de cualquier individuo:

Jamás la libertad puede establecerse por la falsa situación del monarca o del pueblo. [...] Sin embargo, aunque los asesinatos sanguinarios habían sido cometidos por la masa [o el populacho], el día del 14 de julio tuvo grandeza: el movimiento era nacional; ninguna facción interior ni extranjera podría excitar tal entusiasmo. Francia entera lo compartió, pues la emoción de todo un pueblo siempre tiene sentimientos verdaderos y naturales.⁸⁸

⁸⁶ “El gobierno horrible, el gobierno del crimen, es el poder de los hombres sin propiedad; aquí, el reino de Robespierre es la consecuencia inmediata; y el solo resorte de una demagogia, es la muerte.” [Trad. prop.]: Madame de Staël, “Réflexions sur la paix intérieure” en *Oeuvres Complètes vol. I* (Ginebra: Skaktine, 1967), 52.

⁸⁷ Sobre este análisis de la obra véase: Frank Anderson Trapp, *The Attainment of Delacroix* (Baltimore & London: John Hopkins Press, 1971), 104-106.

⁸⁸ [Trad. Prop.]: Madame de Staël, *Considérations sur le principaux événements de la Révolution Française Tome I* (París: Delaunay, 1818), 240, 241. En relación con “los asesinatos cometidos” el texto original ocupa el término de *populace*, mismo que traduje como masa (turba) y entre corchetes como populacho, debido a que ambos términos son adecuados según el contexto.

Para Staël, el comienzo de la Revolución Francesa significó la unidad de un pueblo que, mediante la guerra, aseguró la libertad de su nación. La guerra genera entusiasmo porque omite y unifica las inclinaciones singulares bajo un mismo deseo, la libertad a cualquier precio, pues cada integrante del pueblo se expone gustoso a la muerte formando un cuerpo social que elimina temporalmente el interés racional de las clases, sus comodidades, toda riqueza, los bienes y cualquier poder individual. La libertad de la nación se vuelve un poder independiente y general que garantiza el desarrollo del pueblo entendido como organismo o principio social abstracto, al margen del interés egoísta de sus partes.⁸⁹

En conclusión, la filosofía romántica francesa estudia la política a partir de principios irracionales, tales como el concepto de fraternidad, entendido en cuanto principio pasional o fuerza de cohesión social que supera el valor lógico del Estado como asociación civil. Asimismo, los conceptos de éxtasis y entusiasmo político, relacionados con los términos de guerra y libertad, postulan la noción de pueblo como organismo social abstracto que, mediante una experiencia sublime social de fraternidad, exige el sacrificio y desinterés de sus integrantes. A partir del análisis de la *Libertad guiando al pueblo*, se examinará la relación que la filosofía y la estética guardan con la práctica artística de su tiempo, tanto en su producción como en su recepción.

3. El pueblo como alegoría del poder

“Acabo de emprender un tema moderno, una barricada, y si yo no vencí por la patria, al menos pintaré por ella. Esto me ha puesto de buen humor,”⁹⁰ escribió Eugène Delacroix en

⁸⁹ “Todo eso que nos lleva a sacrificar nuestro propio bienestar, o nuestra propia vida, es casi siempre entusiasmo; puesto que el recto camino de la razón egoísta debe ser tomarse ella misma como objetivo de todos sus esfuerzos, y sólo estimar dentro de este mundo la salud, el dinero y el poder. La guerra [...] siempre ofrece alguno de los placeres del entusiasmo; la embriaguez de un día de batalla, el placer singular de exponerse a la muerte –cuando toda nuestra naturaleza nos ordena amar la vida– sólo puede ser atribuido al entusiasmo. La música militar, el relincho de los corceles, la explosión de la pólvora, la multitud de soldados vestidos con los mismos colores, motivados por el mismo deseo, reunidos en torno a la misma bandera, inspira una emoción capaz de triunfar sobre el instinto preservador de la existencia; y este regocijo es tan fuerte, que ni las fatigas, ni los sufrimientos, ni los peligros, pueden arrebatarlo del alma. [...] En efecto, yo no hubiera podido hablar de la guerra con entusiasmo, sin representármela como propia de una nación libre combatiente por su independencia.” [Trad. Prop.]: Staël, *De l’Allemagne*, 575-576,583.

⁹⁰ [Trad. prop.] Citado desde: Arlette Sérullaz y Vincent Pomarède, *Eugène Delacroix: La Liberté guidant le peuple* (París: Louvre, 2004), 3.

una carta dirigida a su hermano y fechada con el 12 de octubre de 1830. Dos meses después, el 6 de diciembre del mismo año, el pintor comunicó que había terminado su gran obra a su amigo Félix Guillemardet. De este modo, *La Libertad guiando al pueblo* [Imagen 16] fue elaborada entre dos o tres meses aproximadamente, es decir, durante un periodo corto de tiempo considerando las magnitudes de la pieza.

La obra remite a los eventos ocurridos durante la Revolución de 1830 o las *Trois Glorieuses*. Frente a una creciente oposición liberal en la Cámara de Diputados y el aumento de la tensión política, el gobierno borbónico de Carlos X emprendió acciones que alarmaron a distintos grupos sociales, entre las cuales se puede citar la disolución de la *Chambre des Députés* y la supresión de libertad de prensa. Como resultado, ciudadanos de diversas clases tomaron las armas y rápidamente levantaron barricadas en París para pelear contra el ejército real. Finalmente, Carlos X es derrocado y la Cámara reorganizada elige a Luis Felipe I como nuevo rey de Francia, quien gobernó hasta 1848.

La pieza maneja una construcción piramidal, cuya parte superior y centro los ocupa la Libertad representada como una mujer con gorro frigio, un fusil con bayoneta en mano izquierda, la bandera tricolor en mano derecha y el pecho descubierto por una vestimenta sucia y maltratada. Sobre la base triangular, en el lado derecho del espectador, se encuentran sobre el suelo dos soldados muertos de la guardia real y, del lado izquierdo, yace otro hombre semidesnudo, también fallecido, cuyo aspecto sugiere una baja condición social. Del centro de la composición hacia la izquierda se encuentran dos varones más; el primero sujeta también un fusil, sombrero de copa y la ropa elegante propia de un burgués; el segundo es un obrero que porta boina, un sable y un delantal para el trabajo de fábrica. A la misma altura, hacia la derecha de la escena, aparece un joven de l'École Polytechnique que aún carga su mochila, además, empuña dos pistolas y viste una boina de terciopelo negro o faluche como prenda distintiva del estudiante rebelde. Finalmente, en el centro inferior del tema, un hombre a gatas –que parece recobrar el ánimo frente a la visión de la Libertad– viste probablemente ropa de campo, tal como los hombres de la periferia que se empleaban por día eventualmente en París. En suma, la obra muestra los distintos

integrantes de la población francesa de su tiempo bajo una misma imagen y un solo cuerpo social liderado por su deseo de libertad.⁹¹

La Liberté guidant le peuple es una obra alegórica. Delacroix, también fecundo escritor, siempre mostró un interés teórico por la poesía en cuanto medio de expresión artística, la cual, encuentra su correspondencia en la alegoría como género de la pintura. El interés por la alegoría, y su capacidad expresiva en relación con la poesía, se observa desde la preparación de *La Masacre de Quíos*:

¿Por qué no soy un poeta? Pero al menos, ¡déjenme sentir tan fuertemente como sea posible en todas mis pinturas la emoción que quiero transmitir a los demás! ¡La alegoría permite una gran variedad de temas! [...] Creo, y lo he dicho en otra parte, que sería una excelente manera de encender la imaginación de uno, escribiendo versos sobre un tema, rimados o de otro tipo, para ponerse de humor para pintar. Si pudiera una vez más adquirir el hábito de poner todas mis ideas en poesía, podría manejarlo muy fácilmente, al menos a mi manera. Debo tratar de escribir algunos versos en Quíos.⁹²

Como ya se mencionó, Delacroix repite el tema sobre el conflicto griego, sin embargo bajo una representación alegórica. *La Grecia sobre las ruinas de Mesolongi* [Imagen 17], presentada durante la exposición particular *Sur la cause des Grecs* celebrada en la Galería Lebrun, refiere al asedio y derrota de la ciudad griega, importante bastión político de la resistencia, donde, además –como es conocido– Lord Byron se instaló para apoyar la causa helena; aunque poco tiempo después de su llegada enfermó y falleció por complicaciones de salud. Noticias como la muerte del poeta y la amenaza expansiva turca en general despertaban una opinión pública de indignación en Europa, misma que aprovechó la iniciativa privada en Francia.

La alegoría muestra, a diferencia de la Libertad, una Grecia con vestido entero, limpio y tela fina de color blanco. Tanto el escote como la bata azul, con encajes dorados, sugieren la inocencia y elegancia de una joven que con los brazos abiertos exhibe un gesto

⁹¹ Sobre esta éfrasis véase: Emmanuel de Waresquiel, “<<Trois Glorieuses>>, les barricades et le drapeau tricolore” en *C’est la révolution qui continue!*, 391-412. También véase: T. J. Clark, “The Picture of the Barricade,” en *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851* (Londres: Thames and Hudson, 1999), 9-30.

⁹² Delacroix, *The journal*, 34.

de gran indignación que interroga sobre los escombros. A pesar de las diferencias entre la Grecia y la Libertad, ciertos esbozos demuestran que ambos temas parten de un mismo repertorio gráfico donde figura una imagen alegórica de la Libertad. Por ejemplo, los *Tres estudios para la Grecia sobre las ruinas de Missolonghi* [Imagen 18] y la *Hoja de estudios para la Grecia y la Libertad* [Imagen 19] presentan una Grecia con los pechos descubiertos y la postura que adquiere posteriormente la Libertad; con los brazos abiertos, uno levantado hacia el cielo, otro apuntando hacia abajo. En suma, *La Libertad guiando al pueblo* fue realizada en un par de meses, sin embargo, es resultado de un largo estudio que demuestra –al margen del contenido histórico de las obras– la constante preocupación artística en Delacroix por el tema de la libertad o, precisamente hablando, por su concepto expresado como alegoría.

Según Benjamin, la teología europea del siglo XVII promovió el desarrollo artístico de una emblemática culta relacionada con el estudio de la tradición antigua, integrada tanto por la cultura egipcia como la griega y el cristianismo primitivo. De este modo, la emblemática se vuelve un antecedente directo de la alegoría barroca.⁹³

El emblema fue popularizado a partir del siglo XVI en Europa cuando Andrea Alciato compuso una serie de epigramas, o preceptos morales, acompañados de ciertas representaciones que ilustraban el valor ético comunicado. *Grosso modo*, posteriormente el emblema se generaliza como construcción integrada por un título o lema culto -clásico o inventado- seguido por su ilustración y un texto explicativo. Por lo tanto, según Fernando R. de la Flor, el emblema barroco guarda una función pedagógica al servicio de la moral cristiana transmitida por los intereses y el plan político de cada corona europea.⁹⁴

Sin embargo, la tradición emblemática se desarrolla bajo una contradicción histórica. Es decir, por un lado surge con una intención moralista o pedagógica y, por lo

⁹³ Walter Benjamin, "El origen del *Trauerspiel* alemán," en *Obras, Libro I, Vol. I Trauerspiel alemán*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2006), 387-392.

⁹⁴ R. de la Flor parte de un estudio de la emblemática española, sin embargo extrapola esta condición de la emblemática española como una condición universal: "La literatura emblemática hispana suministra, en efecto, una <<simbólica del poder>>, legitimando con sus <<figuras morales>> el uso de ese poder, de cualquier poder, incluido, naturalmente, el que se genera en el conocimiento y en el uso agudo del intelecto." R. de la Flor, *Imago: La cultura visual y figurativa del Barroco* (Madrid: Abada, 2009), 210.

tanto, se dirige al *vulgus* o masa. Por otro lado, finalmente se transforma en una expresión elitista gracias a la evolución de su práctica especializada que tiene como fundamento una lógica de la creatividad basada en la capacidad intelectual y competencia de sus autores. Por lo tanto, la emblemática se vuelve ilegible, relativa, anfibológica o hasta incoherente y contradictoria, perdiendo con ello su claridad conceptual y comprometiendo su función pedagógica y política.⁹⁵

El emblema es antecedente de la alegoría porque comunica sentencias y juicios morales, es decir, relaciones lógicas entre conceptos de dicho tipo. De este modo, según Benjamin, el romanticismo alemán menosprecia la alegoría barroca entendida como una mera construcción material de relaciones conceptuales (por ejemplo, la justicia usualmente se representa como mujer con ojos vendados, con espada en una mano y balanza en la otra; ligando con esto los términos de imparcialidad, fuerza y equidad bajo el primer concepto). Por el contrario, semejante tradición –a partir de pensadores como Schopenhauer o Goethe– concibe el símbolo como forma completa o idea, cuya aprehensión permite una experiencia estética abierta que abarca la totalidad de la naturaleza bajo sus múltiples expresiones. Para Benjamin, autores como Yeats sólo valoran la cualidad denotativa o referencial de la alegoría entendida como concepto; Creuzer, por ejemplo, la define como un signo o como escritura cuya lectura o comprensión se asocia con la calma contemplativa propia del ejercicio intelectual y racional.⁹⁶ Sin embargo, según Benjamin, la filosofía romántica alemana no comprende el sentido original del lenguaje barroco, mismo que dignifica la condición divina de la palabra y la escritura como expresión o reflejo de una verdad primigenia y sagrada, la cual mantiene en esencia una condición enigmática, oculta

⁹⁵ Ibid., 213-214.

⁹⁶ Según Schopenhauer la alegoría como expresión de un concepto es producto del ejercicio racional que se opone a la comprensión artística del mundo expresada solamente por la idea. El concepto es frío y no posee valor estético: “Si un cuadro alegórico posee también valor artístico, éste siempre está totalmente separado y es enteramente independiente del que logra como alegoría; una obra de arte tal sirve simultáneamente a dos fines, a saber, a la expresión de un concepto y a la expresión de una idea; sólo éste último puede ser un fin artístico.” A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación vol. I*, trad. Roberto R. Aramayo (Madrid: FCE, 2003), 330.

y por lo tanto inestable y ambigua para su receptor. Así, el lenguaje barroco se expresa como una escritura profunda, abierta y emocionante.⁹⁷

La estética romántica francesa asigna una cualidad retórica a la alegoría por su capacidad emotiva. Según Chateaubriand la alegoría sólo personifica conceptos cuando refieren a virtudes y pasiones humanas, mas no características físicas y materiales.⁹⁸ Del mismo modo, para Delacroix la emoción ciega encuentra su mejor expresión bajo la construcción alegórica que, análoga a la poesía, finalmente se convierte en un juego más amplio de relaciones conceptuales y conexiones pasionales que mantienen viva a la obra. Es decir la pintura alegórica para Delacroix es un lienzo donde confluyen relaciones entre conceptos y emociones retóricas.

Según Benjamin, el carácter conceptual de la alegoría no está cerrado o inmerso en la frialdad del ejercicio racional y la certeza contemplativa. Por el contrario, basado en la polivalencia semántica, su carácter permite el desorden lógico y la pluralidad discursiva, manifestada en este caso como sobreabundancia de formas artísticas, es decir, como saturación de recursos visuales –en el caso de la pintura o la arquitectura– y como exceso de tropos retóricos –en el caso de la literatura–. Por lo tanto, es justo la ambigüedad lo que permite la interpretación y la atribución de diferentes valores políticos a la alegoría: “Esta escritura enigmática, tan sólo accesible a los cultivados, para guardar las máximas de la alta política y de la auténtica sabiduría de la vida.”⁹⁹

Por sí misma, desde la revolución de 1789, el desarrollo de la Marianne como representación de la república francesa es un claro ejemplo que ilustra el valor político de la alegoría. La copia de *La figura alegórica de la República Francesa* [Imagen 20] realizada por Gros, retrata a una mujer que, con el pecho descubierto, lleva un vestido blanco con

⁹⁷ “Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra. [...] La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión por tanto de la autoridad, secreta por la dignidad misma de su origen y pública por el ámbito de su validez. [...] Mientras que, en nombre de la infinitud, así como de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente la forma completa, la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante.” Benjamin, *Trauerspiel alemán*, 393-94.

⁹⁸ Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, 287.

⁹⁹ Benjamin, *Trauerspiel alemán*, 390.

frangas rojas y se cubre con una manta azul. Además de los colores republicanos, la mujer porta un casco romano de combate, un nivel en la mano izquierda como signo de igualdad y una lanza coronada por un gorro frigio, símbolo de la manumisión. La obra original, perdida actualmente, fue realizada durante la Primera República en 1794 para adornar el escudo de la Legación de Francia en Génova. Cabe señalar que, según palabras del propio Gros, la alegoría representa tanto a la Libertad como a la República Francesa, lo cual sugiere por parte del artista una comprensión de ambos conceptos como sinónimos. La pintura de Gros es una de las primeras comisiones oficiales que demuestran un continuo interés republicano por exaltar y transmitir ciertos valores políticos mediante la obra de arte, en este caso la alegoría. Así, la consagración de esta tradición alegórica como encarnación material de la república democrática se puede observar con la popularización del busto de la Marianne [Imagen 21] realizada por Georges Laurent Saupique en 1944.¹⁰⁰

Por otra parte, durante la Restauración también se desarrolló un arte alegórico regulado por un plan político con intereses de propaganda apologética. Por ejemplo, *El voto de Luis XIII* [Imagen 22] de Ingres, presentada en el Salón de 1824, es resultado de una comisión hecha por el Ministerio de lo Interior para decorar la catedral de Montauban dedicada a la asunción de la Virgen. La obra muestra los votos del monarca que viste un manto con flores de lis –símbolo de la monarquía– y que ofrece arrodillado tanto su corona como el cetro a la Virgen en ascenso. En pocas palabras, esta alegoría representa a la corona francesa cuya legitimación política proviene de su derecho divino.

Después del Salón de 1831, Luis Felipe compró *La libertad guiando al pueblo* por 3000 francos y la exhibió por un breve tiempo en el *Musée Royal*, donde causó desde el principio gran polémica por su ambigüedad. El joven de 27 años Victor Schoelcher, demócrata y futura celebridad política, expresa en *L'Artiste* una gran incertidumbre, acompañada con cierto elogio, sobre el significado de la obra como composición inteligente

¹⁰⁰ Sobre un análisis de la obra de Gros véase: Robert Fohr y Pascal Torrès, “Un symbole pour la Première République,” en *Histoire par l'image* (en línea). Consultado 20 diciembre, 2018 en: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/symbole-premiere-republique>

pero contradictoria.¹⁰¹ Finalmente la pieza fue retirada del museo porque naturalmente evocaba la revuelta popular. Por ejemplo, Gustave Planche establece una identidad entre los conceptos de belleza, guerra y nobleza bajo la figura de la Libertad,¹⁰² la cual, Charles Lenormant define como alegoría poética del pueblo, que encuentra en un estilo descuidado y en un dibujo poco correcto un profundo sentimiento, emoción y vigor expresivo.¹⁰³

Pero, aunque Delacroix mostraba cierta duda en su postura política, probablemente cuando retrató las barricadas no pensaba exaltar los valores democráticos de la república, mismos que progresivamente se asociaron con la alegoría de la Libertad en Francia. Como señalan los estudios biográficos, en diciembre de 1830 el artista se enlistó por un breve tiempo en la Guardia Nacional, aunque rápidamente perdió su interés por el puesto y desistió. Por otra parte, poco antes de la revolución de julio, Delacroix expresaba comentarios despectivos contra la facción republicana.¹⁰⁴ Además, aunque su posición política no impidió una intensa relación afectiva con partidarios de dicha facción –como lo demuestra, por ejemplo, su amistad con George Sand–, con el tiempo el artista acentuó su postura conservadora y a los cincuenta años frecuentemente se le veía rondar entre los círculos de la élite del nuevo imperio.

Pero entonces, si al parecer Delacroix rechazaba ciertos ideales democráticos y republicanos, ¿por qué parece defender a los mismos con su obra? En general, el ambiente

¹⁰¹ “Ésta es una ejecución más laboriosa y más erudita, y al mismo tiempo una composición más buscada, más lógica en los detalles, menos naif y menos simple dentro del conjunto. [...] [Sin embargo], ¿Ésta es una oda? ¿Es una sátira? [...] Yo diré que percibo en la obra los trazos incontestables de esos dos sentimientos opuestos: oda y sátira, entusiasmo y desprecio, admiración y disgusto, aspiración hacia un mejor futuro, y, al mismo tiempo, recuerdo amargo y doloroso del pasado.” Victor Schoelcher, *L'artiste*, 1831, 179-80.

¹⁰² “Sa Liberté est si belle, si hardie, si guerrière, si noble.” Gustave Planche, *Salon de 1831*, (París: Fonderie Pinard, 1831), 110.

¹⁰³ “Esta mujer no es otra que la Libertad popular. Sin duda escribiremos ante la aparición de esta alegoría; en cuanto a mí, la encontré tan viva, tan verdadera, tan relacionada con el tema que ella resume poéticamente, que no pude evitar el éxito de M. Delacroix. [...] Sin duda no se espera de parte de Delacroix una gran corrección del dibujo, una ejecución igual y sostenida en todas partes; pero eso que los amantes encontrarán con placer, es el sentimiento profundo, la emoción, el vigor de la expresión.” Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains*, (París: Alexandre Mesnier, 1833), 195-197.

¹⁰⁴ Delacroix expresaba un par de meses antes de las barricadas de Julio -en una carta dirigida a Charles de Verninac, con fecha del 17 de abril de 1830- su opinión contra los republicanos: “Cualquiera con sentido común espera que los negociadores republicanos estén dispuestos a guardar silencio.” [Trad. prop.]: Delacroix, *Further Correspondance*, 11.

político durante la Restauración encontró una oposición ideológicamente ambigua. Delacroix, quien en este contexto mostraba una nostalgia por el Imperio,¹⁰⁵ creció bajo una generación académica de París que desarrolló su vida intelectual entre una red social políticamente crítica pero reducida y que, por ende, amparaba jóvenes que posteriormente arraigaron distintas ideologías, como por ejemplo, Victor Hugo, Godefroy Cavaignac o los hermanos Scheffer. Sin embargo, con el paso del tiempo y a pesar de las diferencias latentes, esta generación fue considerada, bajo el título de Romanticismo, como un grupo homogéneo de oposición política liberal contra el régimen borbónico.¹⁰⁶

Es decir, esta coalición de oposición fue integrada tanto por republicanos como fieles seguidores del antiguo imperio o, incluso, por los primeros grupos y sectas de obreros que emergían bajo la teoría socialista de Saint-Simon. Pues, como señala Spitzer, durante la Restauración el bonapartismo republicano no era más un oxímoron y entonces: “Cuando el apoyo público de cualquier alternativa ante la monarquía fue perseguido como crimen, las diferencias políticas latentes podían ser eclipsadas bajo una coalición de oposición incipiente que asimilaba la nostalgia por las glorias imperiales con la promesa de un futuro libertario.”¹⁰⁷

En realidad, la revolución de julio fue básicamente una guerra obrera con menor participación burguesa.¹⁰⁸ Sin embargo, en este contexto se fragua una visión romántica del pueblo. En general, las barricadas como símbolo bélico significaron culturalmente la alianza temporal de un Tercer Estado fracturado, tanto en clases sociales como en ideología. La burguesía, por ejemplo, buscaba igualdad política mediante la recuperación del sufragio;

¹⁰⁵ “I should like to do some subjects from the Revolution; ‘Bonaparte’s arrival with the army in Egypt’ for instance, or the ‘Farewellat Fontainbleau.” Delacroix, *The Journal*, 33.

¹⁰⁶ “El romanticismo de los 20’s también adquirió connotaciones políticas liberales. De hecho, en Francia, era entendido como una respuesta artística al regimen reaccionario de la Restauración borbónica (1815-30), que había reestablecido la monarquía en la persona de Luis XVIII seguida de la derrota de Napoleón en Waterloo.” [Trad. prop.]: James H. Rubin, “Delacroix and Romanticism,” en *The Cambridge Companion to Delacroix*, ed. Beth S. Wright (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 27.

¹⁰⁷ [Trad. prop.]: Spitzer, “Delacroix in his Generation,” en *The Cambridge Companion to Delacroix*, 12.

¹⁰⁸ “En todo caso son los artesanos y otros obreros calificados los que forman el grueso de las tropas insurgentes. [...] La revolución de 1830 no es una revolución estudiante, pero la pequeña decena de aquéllos que fueron asesinados durante el curso de esas jornadas dará lugar a continuación a una puesta en escena particularmente cuidada por pintores y poetas.” E. de Waresquiel, *C’est la révolution qui continue!*, 404.

los obreros, en cambio, mejores condiciones de vida. Según T.J. Clark, tanto la revolución de 1830 como la revolución en febrero de 1848 crearon –mediante la imagen bélica de la barricada– un concepto de pueblo que unido bajo sus distintos sectores sociales no distinguía intereses particulares, pues velaba por un bienestar general cancelado por la injusticia encarnada en cada caso bajo la figura del monarca.¹⁰⁹

Las crónicas de la revolución detallan la espontaneidad de la insurrección, misma que genera una masa cuyo poder subsume y rebasa las singularidades presas de un entusiasmo político que, sin embargo, carece de una estructura o ideología precisa. Es decir, Delacroix como integrante de una oposición políticamente indefinida realmente reforzó la imagen romántica del pueblo como organismo unido, donde cada sector social encuentra su representante. Tanto el burgués, como el obrero, el estudiante, el campesino, o incluso el soldado veterano del antiguo imperio [Detalle de imagen 14], integran un solo cuerpo que –al margen de cada convicción política– encarna la voluntad general sin leyes ni objetivos concretos. De esta manera, el pueblo representa una fuerza libre que encuentra en la guerra un mecanismo para imponer su justicia entendida abstractamente como bienestar general, sin otro contenido ni término concreto. Sin embargo, por esto mismo, su representación artística como alegoría se vuelve una compleja y viva relación interior entre conceptos y pasiones políticas emergentes (fluctuantes) que mantienen viva a la obra. El pueblo como segunda naturaleza produce una experiencia sublime social, dominada por una sensibilidad o energía que, comprendida como fraternidad, vincula cual piel los nervios afectivos entre los integrantes del organismo; cuyo éxtasis colectivo aniquila temporalmente el interés particular o egoísta de las clases.¹¹⁰

¹⁰⁹ “El pueblo eran todos excepto el rey y la aristocracia; era el Tercer Estado al que pertenecía el mismo burgués. Pero el pueblo era también algo más diferente de esto; era la masa de hombres que la pobreza había privado de un estatus humano verdadero. [...] Hubo un periodo de éxtasis, ilusión lírica, una comedia de elevados ideales. Hubo una infinita esperanza en el futuro de la unión y la hermandad.” T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois*, 11.

¹¹⁰ “Lo que más impresiona a la mayoría de nuestros observadores, es la espontaneidad de la insurrección. Sin <<distribución de dinero, sin concierto premeditado, sin eslogan, sin rastros de reunión>>, asegura Poumiès. Y Rémusat se asombraba de la manera en que la ciudad se cubrió de golpe de barricadas. [...] La mayoría de entre ellas, y sobre todo aquellas del centro de París fueron construidas entre la noche del 28 al 29 de julio. [...] Las barricadas de esos días hablan sobre la existencia de un poder, pero de un poder sin autoridad. Ellas

En relación con el contexto francés, Marx desarrolla la noción de pueblo como masa social que no distingue clases sociales y emerge como fuerza de emancipación, bajo la revolución, cuando una clase o poder dominante arriesga la libertad social del conjunto de individuos. Sin embargo tras la revolución el pueblo se impone de nuevo un orden o forma de gobierno, cuyo poder regula las nuevas relaciones sociales ganadas y entonces el pueblo como fuerza revolucionaria permanece latente.¹¹¹

Toda experiencia sublime es temporal. Así, Luis Felipe, apoyado por la burguesía, eventualmente asumió el gobierno y poco tiempo después activó la Guardia Nacional contra los grupos rebeldes que continuaban activos; terminando con ello la breve alianza que le dio el poder. De este modo la representación del pueblo, idealizada por Delacroix, rápidamente se convirtió en la imagen de un populacho sucio y grosero de valores vulgares: “Los partidarios de la burguesía gobernante en 1831 estimaron que Delacroix no había mostrado al pueblo, sino al populacho, impulsando en el centro de su composición a una mujer fea, sucia y de aspecto grosero.”¹¹² Por ejemplo, Louis Peisse, funcionario de Luis Felipe,¹¹³ critica la obra y la hipocresía de “la nueva escuela”, misma que renuncia al ideal de lo bello para idealizar, valga la redundancia, lo feo de la naturaleza. Así, este sutil ataque contra la idealización del pueblo describía su libertad como una ebria cortesana de bajo tribunal.¹¹⁴

son la revolución, pero, a su imagen, ellas testimonian una revolución inacabada. Desde el 1ero. de agosto se comienza a dismantelarlas.” E. de Waresquiel, *C'est la révolution qui continue!*, 406-07,409, 410.

¹¹¹ “En Francia cada clase del pueblo es idealista política y no se siente como una clase particular, sino como representante de necesidades sociales, sobre todo. La parte del emancipador pasa, por lo tanto, ordenadamente, con un movimiento dramático por las diversas clases del pueblo francés, hasta que llega a la clase que realiza la libertad social, no ya bajo la presuposición de ciertas condiciones intrínsecas al hombre y, sin embargo, creadas por la sociedad humana, sino más bien en cuanto que organiza todas las condiciones de la existencia humana bajo la presuposición de la libertad social.” K. Marx, “Prólogo” en G.W.F. Hegel, *Filosofía del Derecho*, trad. Angélica Mendoza de Montero (Buenos Aires: Claridad, 1968), 20.

¹¹² A. Sérullaz, *Eugène Delacroix: La Liberté guidant le peuple*, 54.

¹¹³ Louis Peisse (1803-1880) estudió Medicina en Montpellier y en 1835 fue nombrado Secretario Particular del Presidente del Consejo Francés. Posteriormente fue designado *Conservateur* de la *École des Beaux-Arts*. Esto demuestra su preferencia a favor del gobierno de Luis Felipe.

¹¹⁴ “Un artista capaz hará de la Libertad una bella y grande mujer; él le dará proporciones fuertes, un rostro austero, una mirada terrible o inspirada. Delacroix vio todo esto de otro modo, y buscó otra especie de verdad. Su libertad no es una virgen; ella tiene el aspecto de otra cosa, y, en lugar de bajar del cielo, uno podría pensar que está saliendo de la tienda de vinos. Delacroix podía impartirle un carácter de grandeza, majestad y santidad; él prefirió transformarla en una cortesana de bajo tribunal, porque es más natural. Es el mismo

Una vez sacada del museo, Hyppolyte Royer-Collard, director de Bellas Artes, puso en resguardo la obra durante algunos años, hasta que su sucesor François Cavé la devolvió al autor en 1839. Después de diez años (en 1849), tras la petición de Delacroix -que temía el deterioro de su obra-, el Museo de Luxemburgo aceptó de nuevo en resguardo la pieza y posteriormente, ante la reticencia de Napoleón III, el pintor pidió insistentemente que fuera expuesta como una de las 35 obras maestras que se presentaron en su Exposición Universal de 1855. La obra fue transportada al Louvre y fue expuesta permanentemente hasta 1874, tres años después de la caída del Segundo Impero y la llegada de la Tercera República. De este modo *La Libertad guiando al pueblo* se convirtió en una de las principales obras republicanas y democráticas en la historia del arte.¹¹⁵

sistema en todo el resto de la obra. Los héroes de M. Delacroix son falsos y feos. [...] El amor por lo horrible lo ha engañado. Esta tendencia de la nueva escuela a idealizar lo feo, después de renunciar a idealizar lo bello, es notable. [Esta escuela] ante todo se estableció bajo un principio: el arte debe imitar la naturaleza tal como es." Louis Peisse, *Le National: Feuille politique et littéraire*, 30 de mayo de 1831.

¹¹⁵ Sobre la historia del cuadro véase: A. Sérullaz, *Eugène Delacroix: La Liberté guidant le peuple*, 56-60.

Conclusiones

El arte siempre influye sobre la vida de sus pueblos. Por otra parte, en muchos sentidos el lenguaje filosófico regula el desarrollo artístico de su tiempo y, a su vez, en cuanto objeto de estudio, la obra de arte condiciona la reflexión teórica del momento; generando con ello una tensión análoga a una espiral que avanza en el tiempo como relación viva entre filosofía, arte y pueblo. Por lo tanto, el estudio histórico de la estética analiza semejante relación en un punto pasado y permite comprenderla como antecedente que explica el presente. En concreto el arte romántico, particularmente en Francia, adquiere relevancia teórica como fenómeno social que demuestra la influencia del lenguaje filosófico sobre una función política del arte. El presente estudio estético aplicado a la historia puede concluir lo siguiente:

La estética romántica de Alemania sirve como antecedente para la estética francesa del mismo periodo. Para la filosofía romántica alemana el arte adquiere una función ontológica que recuerda el vínculo necesario entre hombre y naturaleza, entendida ésta como principio metafísico. En este sentido, naturaleza significa poder indeterminado y magnitud infinita que incluye la totalidad de la vida y la existencia, incluido el individuo moderno que desatiende dicha relación. Según la estética romántica, el genio, mediante la obra de arte, suscita una experiencia estética o sentimiento que corresponde con la naturaleza. La naturaleza como totalidad de la existencia se configura bajo las formas y las imágenes de las obras de arte. Es decir, la estética de la naturaleza comprende el éxtasis romántico como una experiencia metafísica sublime que, facilitada por la representación artística, permite la aniquilación temporal de individuo que participa y forma parte indivisa con la totalidad del mundo.

Con base en el pensamiento alemán, la filosofía francesa desarrolla progresivamente una visión romántica del pueblo entendido como principio ontológico y político que regula la realidad social de la nación. Bajo un orden oficial, el pueblo como potencia social permanece latente hasta que emerge, mediante la revolución, cuando un gobierno o logos político amenaza y/o suprime la conservación y el bienestar general de

todos sus integrantes. Entonces el pueblo, bajo una comprensión de lo sublime social, significa –cual segunda naturaleza– magnitud infinita de individuos y poder indeterminado, cuya única voluntad omite la diferencia de clases sociales, rebasa cualquier orden injusto y promete una libertad general, es decir, la soberanía absoluta y el ejercicio sin coacción del poder colectivo.

La cosmovisión romántica emerge entre un ambiente de inestabilidad que, con base en la necesidad de un orden social, genera una cultura política con valores opuestos y ambiguos, donde existe una delgada línea entre el gobierno que garantiza la libertad civil del pueblo y el que la aniquila; es decir, entre un Estado fuerte que regula con justicia las relaciones civiles y un régimen autoritario; entre un gran Imperio que potencia el bienestar de sus integrantes conquistando los recursos ajenos y una población bárbara; o entre una monarquía tanto estable como libre y una nación libertina que perece, ya sea por la invasión extranjera, o ya sea por la corrupción interna que desobedece a la ley y degenera en un Estado salvaje que emula a la naturaleza. Es decir, bajo su sentido romántico, el análisis de la libertad, en cuanto valor de todo un pueblo, demuestra que es un concepto universal y abstracto que, por lo tanto, recibe distintos contenidos concretos –incluso opuestos– según los ideales políticos de los grupos y clases que la estudian. Naturalmente, la interpretación alegórica de la libertad se desarrolla como viva y constante relación entre más conceptos que encarnan pasiones políticas.

Frente a la teoría ilustrada, la filosofía romántica rebasa el valor lógico del contrato social y, bajo un concepto de sentimiento o pathos revestido como fraternidad, estudia la cualidad estética –no racional– del pueblo como principio de cohesión social y por ende analiza la función del arte cual medio básico de expresión. En este contexto, la cosmovisión romántica descubre al pueblo como masa estético-política, cuyo poder puede ser liberado por los distintos valores sociales que presenta el juego discursivo (retórico) dado entre los grupos de poder con sus respectivos medios, por ejemplo, el arte.

Es decir, con base en la noción de pueblo, la teoría romántica condiciona una relación entre estética y política que es fundamental para la historia de la filosofía y para

una comprensión de la cultura política, desarrollada tanto en su siglo como en el siglo XX. Así, esta herencia teórica de la estética romántica se puede encontrar en distintos autores. Breton, por ejemplo, expone una visión romántica del arte, misma que define a la poesía surrealista como medio psíquico de liberación individual que en el plano social necesariamente adquiere una función política; pues el surrealismo culmina como catalizador de la masa que mediante la revolución social se define como fuerza liberadora.¹¹⁶ Según Benjamin, el surrealismo permite la politización del arte, cuyas fuerzas creativas se orientan hacia un orden social que las potencia y las libera; a diferencia del fascismo que estetiza a la política porque, expresado como futurismo, conserva y retiene un mismo orden social que somete al individuo y bajo un discurso estético de la guerra lo enajena entre las fuerzas de una embriaguez romántica.¹¹⁷ Pues una cosmovisión romántica de la política se manifiesta también entre las sociedades modernas cuando las masas experimentan un goce estético frente al líder carismático o algún presidente demagogo que, bajo la idolatría y el culto a su imagen, promete ridículamente todo el poder y la libertad al pueblo.

¹¹⁶ “Solamente de él [el hombre] depende llegar a pertenecerse por entero, o sea, mantener en estado anárquico las huestes cada vez más temibles de sus deseos. [Eso] se lo enseña la poesía [surrealista].” André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo,” en *Manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 35. En el segundo manifiesto Breton señala: “Por otra parte, mi simpatía está demasiado exclusivamente volcada a la masa de los que harán la Revolución social.” Breton, *Segundo manifiesto*, en *ibid.*, 105.

¹¹⁷ “Las masas tienen un *derecho* a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una *expresión* que consista en la conservación de esas relaciones. [...] La estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento [o sobreproducción] de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. [...] De esto se trata la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo.” Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia,” en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echevarría, 96,98-99. Consultado en la web: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>

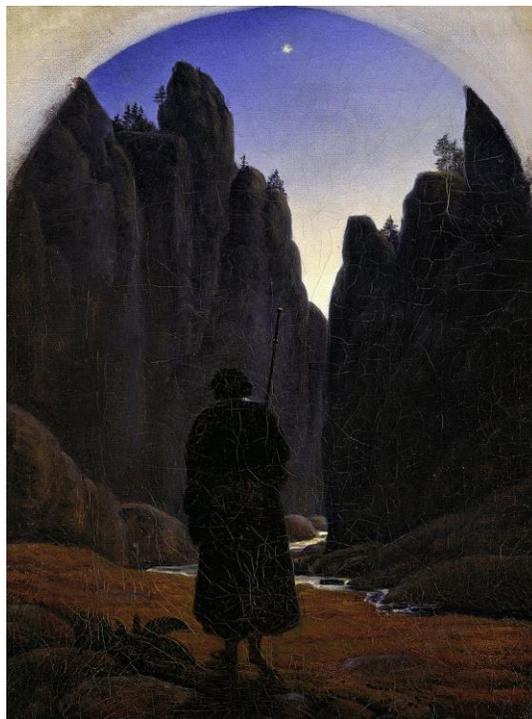
Lista de imágenes



1. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de niebla*, óleo sobre lienzo, circa 1817. Kunsthalle, Hamburgo.



2. Phillipp Otto Runge, *La mañana*, óleo sobre lienzo, 1808. Kunsthalle, Hamburgo.



3. Carl Gustav Carus, *Peregrino en un valle rocoso*, óleo sobre lienzo, circa 1820. Alte Nationalgalerie, Berlín.



4. Caspar David Friedrich, *El monje a la orilla del mar*, óleo sobre lienzo, 1808-1810. Alte Nationalgalerie, Berlín.



5. Jean-Antoine Gros, *Bonaparte visitando los apestados de Jaffa*, óleo sobre lienzo, 1804. Louvre, París.



6. Eugène Delacroix, *La masacre de Quíos*, óleo sobre lienzo, 1824. Louvre, París.



7. Eugène Delacroix, *Esbozos sobre la batalla entre griegos y turcos*, pluma y sepia, circa 1821. Louvre, París. Foto: © Réunion des Musées Nationaux.



Detalle de imagen 6



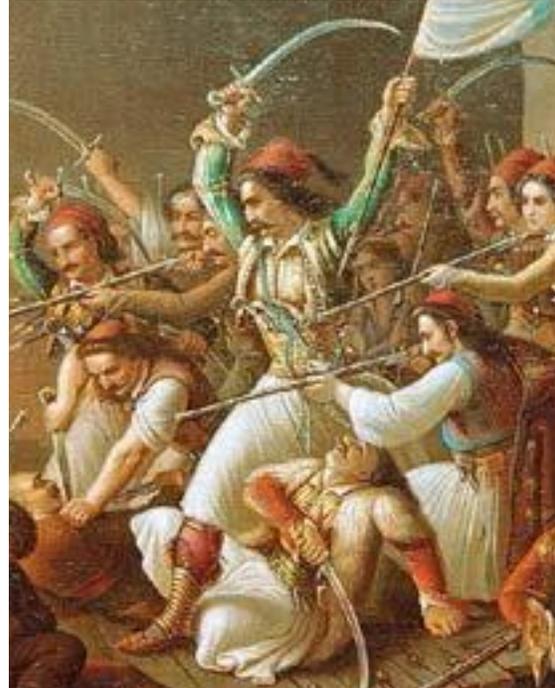
8. Anónimo, *Markos Botzaris*, óleo sobre lienzo, circa 1821.



9. Eugène Delacroix, *Dibujo sobre la muerte de Marcos Botzaris*, acuarela y lápiz sobre papel, 1823-24. Louvre, París. Foto: © Réunion des Musées Nationaux.



10. Theodoros Vryzakis, *La salida de Missolonghi*, circa 1830.



Detalle de imagen 10



11. Guillaume Descamps, *Retrato del Duque de Feltre*, óleo sobre lienzo, 1817. Museo de la Historia de Francia, Versalles.



12. François Gérard, *Retrato de Talleyrand*, óleo sobre lienzo, 1808. Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Detalle de Imagen 12, donde se muestra la medalla del Toisón de Oro



13. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, óleo sobre lienzo, 1784. Louvre, París.



14. Eugène Delacroix, *Boissy d'Anglas à la Convention*, óleo sobre lienzo, 1831. Musée de Beaux-Arts, Bourdeaux.



15. Charles Fournier des Ormes, *Boissy d'Anglas sauvant la tête du député Féraud*, óleo sobre lienzo, 1831. Musée de la Révolution Française, Vizille.



Detalle de imagen 16



16. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*, óleo sobre lienzo, 1830. Louvre, París.



17. Eugène Delacroix, *Grecia sobre las ruinas de Missolonghi*, óleo sobre lienzo, 1826. Museo de Bellas Artes, Burdeos.



18. Eugène Delacroix, *Tres estudios para la Grecia sobre las ruinas de Missolonghi*, grafito y acuarela, circa 1825. Louvre, París. Foto: © Louvre.



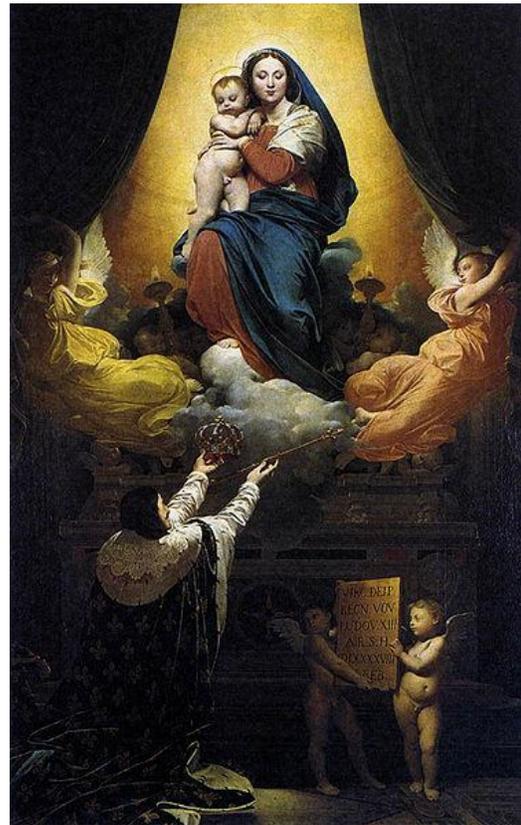
19. Eugène Delacroix, *Hoja de estudios para la Grecia y la Libertad*, pluma, tinta marrón y grafito, circa 1824. Museo Eugène Delacroix, París. Foto: © Louvre.



20. Antoine Jean Gros, *La figura alegórica de la República Francesa*, óleo sobre lienzo, 1795. Museo de la Historia de Francia, Versalles. Foto: © RMN-Grand Palais.



21. Georges Laurent Saupique, *Busto de Marianne*, escultura en yeso, 1944. Museo Carnavalet, París.



22. Jean Auguste Dominique Ingres, *El voto de Luis XIII*, óleo sobre lienzo y madera, 1824. Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Montauban.

Bibliografía y otras fuentes

- Anderson Trapp, Fank. *The Attainment of Delacroix*. Baltimore & London: John Hopkins Press, 1971.
- Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.
- _____. ed. *Fragments para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 2014.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducido por Carmen Santos. Madrid: A. Machado Libros. 2005.
- Baumgarten, A. G. *Estética (Prolegómenos)*. Traducido por Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- _____. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Traducido por José Antonio Míguez. Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- Benjamin, Walter. "El origen del Trauerspiel alemán." En *Obras, Libro I, Vol. I*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, 217-459. Madrid: Abada, 2006.
- _____. "El Surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea". En *Obras: Libro II: Vol. I*. Traducido por Alfredo Brotons, 301-316. Madrid: Abada, 2008.
- _____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echevarría. Ciudad de México: Versión web.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Carus, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992.
- Chateaubriand, F. R. *El genio del cristianismo*. Traducido por Manuel M. Flamant. Madrid: EDAF, 1968.
- Chaudonnerent, Marie-Claude. *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art?* En línea: HAL, 2007.
- Clark, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- Clark, Kenneth. *La rebelión romántica: El arte romántico frente al clásico*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza, 1990.
- Corneille, Pierre. "Horacio." En *Tragedias*. Traducido por Ignacio Gallego. Ciudad de México: Porrúa, 1999.

- Crow, Thomas E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Traducido por Luis Carlos Benito Cardenal. Madrid: Nerea, 1989.
- Delacroix, Eugène. *Lettres*. Paris: A. Quantin, 1878.
- _____. *Metafísica y belleza*. Traducido por Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2010.
- _____. *The Journal of Eugene Delacroix*. Traducido al inglés por Lucy Norton. Londres: Phaidon, 1995.
- Delécluze, E. J. "Beux-Arts, Exposition du Louvre 1824." En *Journal des débats politiques et littéraires*, 1ero septiembre, 1824.
- _____. *Le Lycée française, Tome I*. París: Tolbiac, 1819.
- Descartes, "Las pasiones del alma." En *Descartes I*. Introducción por Cirilo Flórez Miguel, 153-240. Madrid: Gredos, 2011.
- Epicteto. *Manual y Fragmentos*. Traducido por Paloma Ortiz García. Madrid: Gredos, 1995.
- Flocon, Ferdinand, Marie Aycard. *Salon de 1824*. París: A. Leroux, 1824.
- Flores Mendoza, Imer Benjamín. "La concepción del derecho en las corrientes de la filosofía jurídica." En *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, septiembre-diciembre 1997.
- Fourier, Charles. *El nuevo mundo amoroso*. Traducido por Daniel de la Iglesia. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Fraser, Elisabeth A. *Delacroix, Art and Patrimony in Post-Revolutionary France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Friedlaender, Walter. *De David a Delacroix*. Traducido por Dolores Franco. Madrid: Alianza, 1989.
- Fohr, Robert, Pascal Torrès, "Un symbole pour la Première République," en *Histoire par l'image* (en línea).
- Goethe, J. W. *Escritos de arte*. Editado y traducido por Miguel Salmerón. Madrid: Síntesis, 1999.
- Hegel, G.W.F. *Filosofía del Derecho*. Traducido por Angélica Mendoza de Montero. Buenos Aires: Claridad, 1968.
- _____. *La fenomenología del espíritu*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: ABADA, 2010.
- _____. *Lecciones sobre historia de la filosofía I*. Traducido por Wenceslao Roces. Ciudad de México: FCE, 1955.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Traducido por Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 2005.

- Herder, J. G. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Traducido por Elsa Tabernig. Sevilla: Espuela de Plata, 2007.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán: O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Traducido por Manuel Sánchez Sarto. Ciudad de México: FCE, 1980.
- Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución, 1789-1848*. Traducido por Félix Ximénez de Sandoval. Buenos Aires: Crítica, 2007.
- Johnson, Dorothy. *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Traducido por Roberto Aramayo y Salvador Mas. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- _____. *Antropología en sentido pragmático*. Traducido por Dulce María Granja y otros. Ciudad de México: F.C.E., UNAM y UAM, 2014.
- _____. *Crítica de la razón práctica*. Traducido por Emilio Miñana y Manuel G. Morente. Salamanca: Sígueme, 2002.
- _____. *Crítica de la razón pura*. Traducido por Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. *¿Qué es ser ilustrado?* Traducido por Dulce María Granja. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- Kearns, James, Alister Mill, editores. *The Fine Art Salon: Le Salon, 1791-1881*. Berna: Peter Lang, 2015.
- Lefebvre, Georges. *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*. Traducido por Ma. Teresa Silva de Salazar. Ciudad de México: FCE, 1960.
- Lenormant, Charles. *Les Artistes contemporains*. París: Alexandre Mesnier, 1833.
- Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Traducido por Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2000.
- _____. *Fragmentos póstumos (1885-1889): Volumen IV*. Traducido por Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008.
- Paredes Castro, Julio. *Eugène Delacroix: El artista de la libertad*. Bogotá: Panamericana, 2005.
- Pasquino y Scapin. *Critique raisonnée des tableaux du salon, dialogue entre Pasquino, voyageur romain, et Scapin*. París: Marchands de Nouveautés, 1804.

- Peisse, Louis. *Le National: Feuille politique et littéraire*, 30 de mayo de 1831.
- Planche, Gustave. *Salon de 1831*. París: Fonderie Pinard, 1831.
- R. de la Flor, Fernando. *Imago: La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009.
- Rancière, Jaques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Traducido por Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Rohde, Erwin. *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*. Traducido por Salvador Fernández Ramírez. Barcelona: Labor, 1973.
- Romero Brest, Jorge. *Jaques-Louis David*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- Rousseau, J. "El contrato social." *En Rousseau I*. Introducción por Sergio Sevilla, 255-370. Madrid: Gredos, 2011.
- Safransky, Rudiger. *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Saint-Simon, Henri. *Nuevo cristianismo*. Traducido por Hernán Díaz. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Sin autor, "Beaux-Arts, Salon de 1824 (Quatrième Article)." *En Gazette de France*, 27 septiembre, 1824.
- Sin autor, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 1.er jour complémentaire, an XII de la République française*. París: Imprimerie des sciences et des arts, 1804.
- Sin autor. "Nouvelles étrangères." *En Le Télégraphe*, 18 noviembre, 1821.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Jaime Feijóo. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos*. Traducido por Emilio Uranga. Ciudad de México: UNAM, 1958.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación vol. I-II*. Traducido por Roberto R. Aramayo. Madrid: FCE, 2003.
- Sérullaz, Arlette, Vincent Pomarède. *Eugène Delacroix: La Liberté guidant le peuple*. París: Louvre, 2004.
- De Staël, Madame. *Considérations sur le principaux événements de la Révolution Française Tome I*. París: Delaunay, 1818.

_____. *De l'Allemagne*. París: Firmin Didot Frères, 1852.

_____. *Oeuvres Complètes vol. I*. Ginebra: Skaktine, 1967.

Thoré, T. "Artistes contemporains, M. Eugène Delacroix (Première Article)." En *Le Siècle*, 24 febrero, 1837,

Victorin, M. L., *Appel aux chrétiens en faveur de la Grâce*. París: Ponthieu, 1826.

Voltaire, "Diccionario filosófico." En *Voltaire I*. Introducción por Martí Domínguez, 163-292. Madrid: Gredos, 2010.

Waresquiel, Emmanuel. *C'est la révolution qui continue! La Restauration 1814-1830*. París: Tallandier, 2015.

Wright, Beth S., ed. *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.