

La muerte ejemplar

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN *

RESUMEN

La muerte de Marat (1793) de David es una extraña ceremonia de muerte. Por un lado, recoge cada uno de los detalles del asesinato con la minuciosidad de un periodista; por otro, los modifica de manera impune, probablemente con la única finalidad de legar a la posteridad una lectura política del crimen, para así hacer de Marat un héroe y de su legado una de nuestras primeras victorias constitucionales.

ABSTRACT

«Marat's death» by David, is a singular ceremony of death. On the hand, the painter includes each and every detail of the murder with the extreme cure of journalists; on the other hand, he turns facts upside down, probably with the sale purpose of leaving to posterity a political reading of the crime, turning Marat into a hero and his legacy into one of our first constitutional victories.

Hubo un tiempo en que la muerte no sabía ser anónima porque *hubo un tiempo en el cual hacer política era apostar la vida (...)* No engañar, no mentir, no burlar todos los principios éticos; porque *hubo un tiempo en el cual los políticos no eran la fracción más inmundada de la condición humana* ¹. O al menos así necesitamos creerlo. Hubo un tiempo en que reinaba Marat, Marat y otros políticos (entre ellos, David) que mantenían la exigencia moral de que las cosas no sean como fueron. Hubo un tiempo saturado de fe en el futuro.

Pero fue un tiempo corto. En 1793 ya no hay rey, ha muerto guillotinado, y en apariencia todo está preparado para poder construir un mundo

* Departamento de Historia de Arte. UNED.

¹ ALBIAC, Gabriel, *La muerte*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 51.

nuevo. El joven Saint-Just, uno de los mejores amigos de David, interpela a la Convención Nacional: *Todas las piedras necesarias para el edificio de la libertad están talladas; con esas piedras podéis levantar un templo o una tumba*². Será una tumba, la suya propia. El 28 de julio de 1794 la cabeza de Louis-Antoine Saint-Just caía bajo la guillotina. Tenía veintisiete años, una inteligencia prodigiosa y la fascinación de quien consagra su vida a una pureza fría e intransigente. Su muerte marca la fecha del crepúsculo de la Revolución. Poco tiempo de fe y gloria, apenas un año, partido además por la muerte de un Marat que pudo conocer el momento de plenitud de sus ideas, el tiempo en que los políticos aún sabían que en la lucha por la razón, en la lucha por la libertad, se mata o bien se muere; no se negocia nunca.

Por encima de todos los muertos pintados reina él, Marat solo, completamente solo, porque su rito es distinto. Ya no es la muerte del cristiano, sumisa servidumbre a un Dios que promete una salvación imposible; pero tampoco puede ser una muerte pagana, una muerte inocente sin derecho a consuelo, aún no contaminada por anhelos de trascendencia, porque los plurales dioses griegos, en cuya presencia todavía sabían morir los hombres, ya no pueden volver. Y no volverán porque la piedad del crucificado perdonador de pecados los ha desterrado del firmamento del mundo que heredó, para ahora, en la conciencia moderna, desaparecer él mismo. El *Cristo entre los olivos* de Gerard de Nerval es uno de sus más lúcidos epitafios, encabezado con dos versos atribuidos a Jean Paul Richter de manera apócrifa porque el mismo Nerval quería borrar las pistas de su propia radicalidad, buscándose un falso precedente en el romántico alemán: *¡Dios ha muerto!, el cielo está vacío.../¡Llorad! ¡Hijos, ya no tenéis padre!*³.

Descreída, *La muerte de Marat*, el cuadro de David, construye una fe nueva y mezcla voluntariamente las dos tradiciones, la cristiana y la pagana, porque de las dos debe participar este héroe que supo morir, que arrastra una leyenda que nadie debe olvidar, una leyenda que todas las generaciones conocerán al mirar el cuadro. Marat es un héroe contemporáneo «a la antigua» que se ajusta sorprendentemente bien a lo que defendía Diderot en su comentario al Salón de 1767 cuando hablaba, refiriéndose a los antiguos romanos, de *héroes, grandes patriotas, jueces incorruptibles, filósofos íntegros hasta la muerte, todos estos sublimes locos hacen poesía de sus vidas, para su desgracia. Son ellos, una vez*

² Cita tomada de ALBIAC, G., op. cit., 1996, pág. 51.

³ NERVAL, Gerard de, *Le Christ aux oliviers, en Oeuvres Completes*, París, Bibliothèque de la Pleiade, 1993, Vol. III, págs. 648-649.

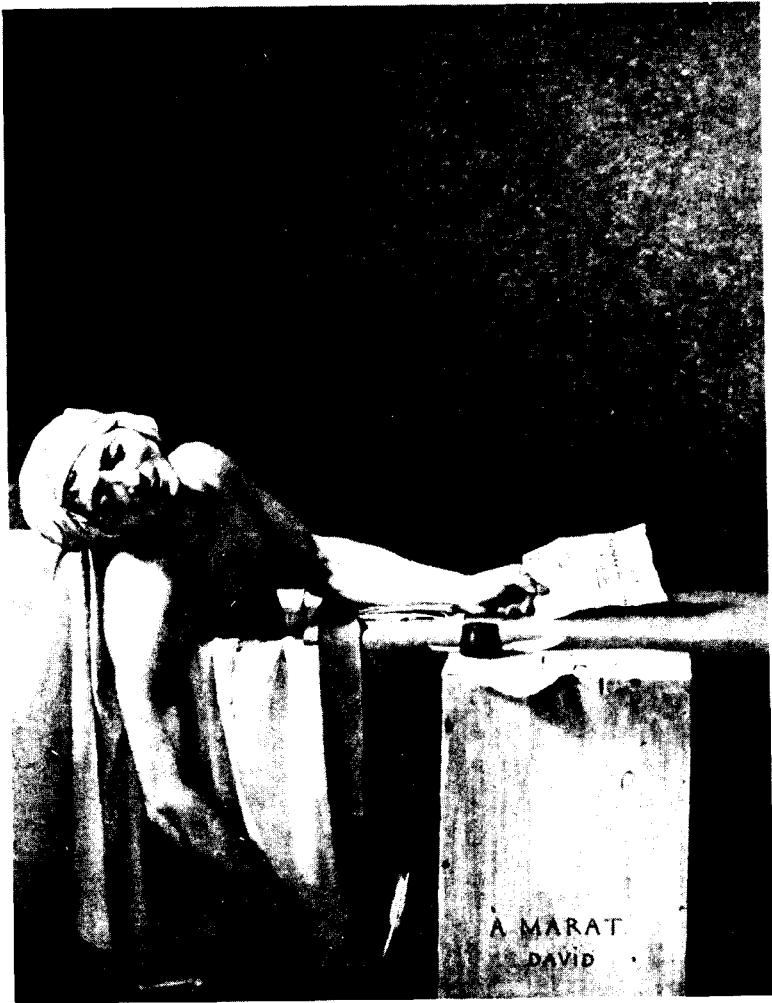


Figura 1. La muerte de Marat. Museo de Bruselas.

muertos, quienes nos ofrecen temas para grandes cuadros, excelentes asuntos pictóricos. Y el cuadro es lo mismo, contemporáneo y antiguo al mismo tiempo, aparentemente periodístico en la claridad con que se concentra en lo esencial de su relato, pero intemporal por su legitimación en el pasado y su inconfundible apelación a la memoria del futuro. *La muerte de Marat* tiene toda la aureola de sobriedad y moral con que el mundo revolucionario estaba empeñado en rodearse prácticamente desde *El juramento de los Horacios*, el cuadro de David que dio nacimiento a la versión

jacobina de la estética neoclásica. En él se planteaba, como ya ha señalado Rosario Assunto ⁴, que la felicidad del tiempo presente está en correlación con la recuperación de las formas propias de la grandeza antigua, pero también que la forma no debe imitar servilmente lo antiguo, sino que, reconociéndose en el espíritu de la Antigüedad (ese espíritu grande y sobre todo libre y democrático en el que Winckelmann había insistido tanto), debe proyectarlo ante sí como futuro. Y Marat muerto es el futuro.

Lo cierto es que esta idea de retornar al presente el pasado de la historia concebido como un valor a partir del cual construir el futuro, guiará toda la actividad revolucionaria de David cuando se convierta en el organizador de las fiestas y ceremonias revolucionarias. Comprometido hasta los huesos, el pintor será el miembro más influyente del Comité de Instrucción Pública y uno de los firmantes de la pena de muerte aplicada a Luis XVI, quizás emulando también en esto a los grandes tiranicidas de la Antigüedad. En realidad David hizo tres cuadros homenaje a lo que podríamos llamar mártires de la Revolución: Le Peletier, asesinado en 1793 por un soldado realista; Bara, el joven tambor que se había negado a vitorear al rey; y nuestro Marat. Las tablas de Le Peletier y de Bara ya no existen. De ellas sólo se conserva algún grabado en la Biblioteca Nacional de París y en el Museo Calvet de Avignon. Pero sí sigue existiendo la de Marat en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, como un cuadro absolutamente paradigmático de la Revolución.

Marat murió el 13 de julio de 1793, entre las siete y media y las ocho de la tarde. Lo que pasó ha sido meticulosamente reconstruido por Jorg Traeger ⁵ a partir de las declaraciones de los testigos y del informe de la policía. La víctima era Jean-Paul Marat, médico, investigador, periodista y diputado jacobino desde el 21 de septiembre de 1792, fecha en que ocupó su asiento en la Convención Nacional con los más radicales, el grupo de la Montaña, al lado de Robespierre, Danton y David. Por lo tanto, Marat no era sólo «el amigo del pueblo», como él llamó después a uno de sus periódicos más importantes, sino que como diputado, era también el «representante del pueblo» según el derecho constitucional. Cuando murió tenía alrededor de cincuenta años (había nacido el 24 de mayo de 1744) y los rasgos de su cara los podemos conocer gracias a una máscara mortuoria que se efectuó a petición del propio David. La asesina, Charlotte Corday, de veinticinco años de edad, había dejado su pueblo de Caen para ir a

⁴ ASSUNTO, Rosario, *La Antigüedad como futuro*, Madrid, 1990.

⁵ TRAEGER, Jörg, «*La Mort de Marat*» et la religion civile, en *David contre David*, Museo del Louvre, coloquio en el Museo del 6 al 10 de diciembre de 1989, París, 1993, págs. 401 y ss.

París con la única finalidad de cometer el atentado. El lugar del crimen fue el cuarto de baño del apartamento de Marat, en la 30 rue des Cordeliers de París, una casa que posteriormente fue destruida en 1876. El cuarto de baño de Marat era muy pequeño, tenía una sola ventana y estaba decorado con un papel pintado blanco adornado con un motivo barroco de columnas en el que estaban colgados un mapa de Francia y dos pistolas. Al diputado le gustaba trabajar en su pequeña bañera redonda, porque era el único lugar en el que encontraba alivio para su vieja enfermedad de la piel. De hecho, en el momento del atentado, Marat estaba escribiendo apoyado sobre una plancha, vestido con una bata y con un turbante blanco en la cabeza. Charlotte Corday había preparado una carta con la finalidad de conseguir más fácilmente audiencia, pero lo cierto es que no tuvo necesidad de entregarla. Esta carta no se encontró hasta después del arresto. La asesina utilizó como arma del crimen un cuchillo de cocina con el mango negro, de madera de ébano, que había comprado esa misma mañana bajo las arcadas del Palais-Royal. Marat no pudo defenderse, sólo pudo gritar pidiendo ayuda antes de morir. El cadáver, con una herida en el costado derecho, se depositó sobre la cama en una habitación contigua al salón. Charlotte Corday fue guillotizada sólo tres días después.

La muerte de Marat provocó una fuerte conmoción en el grupo de los jacobinos. Marat había consagrado su vida a su pueblo, a su gente, y había muerto asesinado. No podemos hacernos una idea de lo dramáticamente injusta que debió parecer esta muerte a sus compañeros, si no tenemos en cuenta, por ejemplo, que incluso filósofos como Diderot o Voltaire, favorables en principio al suicidio, sobre todo si es heroico, son tan respetuosos hacia la vida que siguen prefiriendo «consagrarla» antes que «sacrificarla»⁶. Arrancar la vida de alguien que generosamente la ha consagrado por la libertad es, decididamente, convertirlo en un mártir aun mayor que los orgullosos suicidas de la Antigüedad, aquellos que creían, como Séneca, que cada vena de nuestro cuerpo puede ser la vía que conduce a la libertad; tan dignos y tan defendidos por unos filósofos y unos revolucionarios ilustrados que hicieron grabar sobre las espadas de la Guardia Nacional la afirmación de Lucano: *las espadas están hechas para que nadie sea esclavo*. Recordad, se mata o bien se muere. El interés general es monolítico, no negociable.

El mismo día 14 de julio se le encargó el cuadro a David. Para Marat, como había sucedido con Le Peletier, se pidieron honores de funeral. Un

⁶ Ver capítulo *Du suicide au sacrifice héroïque* en FAURE, Robert, *La Mort au Siècle des Lumières*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pág. 469.

monumento funerario provisional en forma de obelisco, o más bien de pirámide truncada, se erigió a finales del mes de julio en la Plaza de la Reunión, ahora Plaza del Carrusel. Curiosamente era el mismo lugar en que había funcionado la guillotina desde el 21 de agosto de 1792 hasta el 3 de mayo de 1793, momento en que se instaló en la Plaza de la Revolución (actualmente de la Concordia). El propio Marat había pedido al principio seiscientas cabezas bajo la guillotina y llegó a exigir doscientas setenta mil. Pero es que este uso político de la muerte en serie durante el Terror se legitimaba no tanto por la evidente exigencia de eliminar físicamente a los enemigos internos de la Revolución, sino por consideraciones ideológicas más complejas: como ha señalado Remo Bodei ⁷, los jacobinos creían que la filosofía, para ser efectiva, debe pasar a través de la muerte, no de una meditación sobre la muerte, una vieja actividad atribuida a la filosofía, sino de una muerte activa, operativa. El cadáver de Marat se expuso allí solo sobre un pedestal, mientras que la bañera y el resto de los accesorios que aparecen en el cuadro, estaban emplazados, como si fueran los instrumentos de la Pasión, a su alrededor ⁸. Más tarde, un cortejo condujo sus restos al Pantheon. El 15 de noviembre David entregó su cuadro a la Convención Nacional. Se colocó inmediatamente en la sala de asambleas, haciendo pareja con el de Le Peletier, a uno y otro lado de la tribuna del presidente. Ambos se retiraron de la sala más tarde, el 9 de febrero de 1795 y se devolvieron al pintor.

Desde luego, el cuadro es una obra única en su género, y no sólo por representar a un muerto, algo ya extraño en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los sentimientos del hombre hacia la muerte cambian de una manera tan radical que hoy nosotros, sus herederos, hemos llegado a considerar esos sentimientos tan antiguos como el propio ser humano. Olvidamos, como se encargan de recordarnos Michel Vovelle ⁹ o Philippe Ariès ¹⁰, que la familiaridad con los muertos y con la muerte imperó durante toda la Edad Media y que sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII la muerte empezó a considerarse como una ruptura atractiva y terrible a la vez de lo cotidiano. Como ha señalado Vovelle y Robert Faure de un modo más completo, durante el siglo XVIII se extinguen muchas de las antiguas enfermedades que asolaban Europa, entre ellas la peste, y se

⁷ BODEI, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 400.

⁸ Ver HUET, M.H., *Rehearsing the Revolution the staging of Marat's death*, Berkeley, 1982.

⁹ VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 a nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁰ ARIÈS, Philippe, *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara, 1982, y *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983.

produce un hipotético progreso de la medicina; por otro lado, la Iglesia, poco propicia a cambios, va perdiendo el territorio de la muerte ahora ocupado por otro discurso, paralelo y contrario al mismo tiempo, más propio del Siglo de las Luces. En resumen, las relaciones del hombre con las condiciones de su existencia han cambiado y, por tanto, han cambiado también sus relaciones con la muerte. Desde entonces, ésta se presenta más como una ruptura, una transgresión que arranca al hombre de su sociedad razonable, de su trabajo, de su familia, para someterlo a un paroxismo y arrojarlo luego a un mundo irracional, violento y cruel. Porque, como ha señalado Baudrillard ¹², hay una enorme paradoja en esta concepción de la muerte: *Concebida como natural, profana e irreversible, constituye el signo propio de «Las Luces» y de la Razón, pero entra en contradicción aguda con los principios de la racionalidad burguesa; valores individuales, progreso ilimitado de la ciencia, dominio de la naturaleza en todas las cosas. Neutralizada como «hecho natural», la muerte se vuelve también, cada vez más, un escándalo, y produce un franco temor. Este miedo a la muerte se manifestó primero por la repugnancia a representarla y luego a imaginar al muerto y su cadáver, algo bastante habitual hasta este momento. Los muertos empezaron a causar un pánico tan auténtico, tan profundo, que no llegaba a expresarse, salvo en silencios. Como dijo La Rochefoucauld ¹³, *el hombre ya no puede mirar de frente ni el sol ni la muerte. Y lo cierto es que es el principio de algo que hoy continúa. A partir del siglo XIX, a pesar de un aparentemente renovado culto a los muertos y a las tumbas, escasean cada vez más las imágenes de la muerte, y desaparecen casi totalmente durante el transcurso del siglo XX hasta el punto de que el silencio que actualmente se extiende sobre este tema sólo significa que la muerte ha roto sus cadenas y se ha convertido para nosotros en una fuerza salvaje e incomprensible. Sin embargo, hay algo que parece paradójico: en la guillotina la razón sabe conjugarse con la muerte, sabe infligirla y mirarla a la cara, eso sí, según rituales y procedimientos en gran parte inéditos y mucho más igualitarios. Los altares de la razón y los del miedo se yerguen los unos al lado de los otros. Fiestas de muerte y fiestas de vida se alternan, demostrando, indirectamente, como todo sacrificio es inseparable del nacimiento y la consolidación de nuevas religiones. La muerte en público ya no es un espectáculo, es un ritual purificador,**

¹¹ VOVELLE, Michel, capítulo *La mort en question au siècle des Lumières*, en op. cit., 1983. FAURE, R., op. cit., 1978.

¹² BAUDRILLARD, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila Ediciones, 1980, pág. 1987.

¹³ Cita tomada de ARIES, Ph., op. cit., 1982, pág. 96.

es la manifestación más inmediata del carácter médico de la revolución. El propio Marat pronunciaba en su periódico ¹⁴ un veredicto terrible: *la cruel necesidad de masacrarlos a todos* y confirmaba el terror como un derecho de cuantos son excluidos de los beneficios de la sociedad o de sus privilegios. Lo malo, como ha señalado Bodei ¹⁵, es que esto sucede en medida tanto más drástica y violenta, cuanto más oscuramente se advierte la imposibilidad de restaurar a plenitud el sistema de las virtudes antiguas. De un modo lógico, paralelamente a esto, crece el concepto de inmortalidad. Bajo esta perspectiva, sólo las muertes civiles, heroicas, ejemplares y bellas (es imprescindible que el cadáver esté físicamente idealizado), pueden y deben representarse. Y David quiso que la muerte de Marat fuese todo eso. Pero tenía problemas. Marat no se había suicidado, no había muerto sacrificándose voluntariamente por sus ideas; le habían asesinado. *No pudieron corromperlo y le han asesinado*, escribirá David sobre la versión de la pintura que se encuentra en el Museo de Reims. El pintor tiene que conseguir ritualizar su muerte, hacerla sacrificial, si no quiere que al final no se quede más que en eso, un simple muerto en una época en que ya se empezaba a proscribir a los muertos. Como ha señalado Baudrillard ¹⁶, *Esta es la esencia y la función del sacrificio: volatilizar lo que corre el riesgo de caer fuera del control simbólico del grupo y de pesar sobre él con todo el peso de un muerto*. También en este sentido David es francamente contemporáneo. Ante una sociedad así la pregunta evidente es porqué la muerte natural, en familia, la única que tuvo sentido en las sociedades anteriores, no interesa ya a la modernidad, y sí, en cambio, la muerte violenta, tan temida y maldita antiguamente. La respuesta de Baudrillard ¹⁷ viene como anillo al dedo: la muerte «natural» está vacía de sentido porque el grupo no tiene ninguna parte en ella (cada cual que entierre a sus muertos); la muerte violenta, sin embargo, accidental, criminal o catastrófica, da igual, es un desafío y vuelve por tanto a ser un asunto del grupo, exige una respuesta y suscita una pasión.

El político aparece representado, según el título original del cuadro, «*en su último suspiro*», es decir, en el mismo momento en que le sobreviene la muerte, justo en su límite existencial, en un tiempo suspendido muy propio del mito. El cuadro, en principio, no muestra nada más que este cadáver solitario a partir de cuyos detalles debe ser minuciosamente reconstruida una escena anterior que no vemos: la del mismo

¹⁴ *L'Ami du Peuple*, 15 de febrero de 1791.

¹⁵ BODEI, R., op. cit., pág. 385.

¹⁶ BAUDRILLARD, J., op. cit., 1980, pág. 160.

¹⁷ BAUDRILLARD, J., op. cit., 1980, pág. 192.

hecho de la muerte, como si se tratara de una búsqueda policiaca. David no nos está mostrando el asesinato (el cuadro se caracteriza por una ausencia total de acción), aunque sí contiene muchas y confusas pistas al respecto. Es decir, David ha rodeado a Marat con un número determinado de detalles de su mundo propio, íntimo (la manta verde, la sábana blanca o la caja de madera) a los que ha añadido otros nuevos (el cuchillo y la carta de Charlotte Corday) con la única finalidad probablemente de subrayar la austeridad y grandeza de la víctima frente a la perfidia de su asesina. Es, desde luego, toda una ceremonia de muerte, pero es una misteriosa ceremonia de muerte. En el cuadro hay algunos cambios importantes con respecto a lo que sucedió en la realidad y son los siguientes: Marat está desnudo, no tiene puesta ninguna bata; los rasgos de su cara muestran a un hombre bastante más joven que alguien que está cerca de los cincuenta años; no pide ayuda, sino que expira dulcemente incluso esbozando una leve sonrisa; la bañera redonda es ahora rectangular; la tabla que Marat utilizaba para escribir durante su baño está cubierta por una manta verde que prácticamente llega hasta el suelo; sobre la caja de madera, además del tintero, hay dinero y una carta dando algunas instrucciones, ya veremos cuáles; Marat tiene en su mano la carta firmada por Charlotte Corday; el arma del crimen en el suelo no tiene el mango negro sino blanco; todos los demás elementos de la habitación, tales como el papel pintado o el mapa de Francia, han sido radicalmente sustituidos por un segundo plano neutro; y la oscuridad que hubiera sido natural para ese lugar y a esa hora, queda disipada por una luz clara que, de izquierda a derecha, ilumina frontalmente la escena principal.

Algunos de estos cambios son pequeños, casi insignificantes; otros son muy serios (como el que se refiere a la carta que Charlotte Corday nunca utilizó); todos deben ser interpretados, como ha hecho Traeger¹⁸, bajo una perspectiva constitucional y rousseauiana que explicaría la totalidad del cuadro. El mismo David da alguna pista cuando el 15 de julio toma la palabra en la Convención Nacional para pedir que en los funerales se expusiera a Marat en la misma actitud en que había sido asesinado, es decir, *escribiendo para la felicidad del pueblo*¹⁹. «*La felicidad del pueblo*» era uno de los objetivos fundamentales de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano que se escribió en 1789, la misma que fue colocada encabezando después la Constitución de 1791. Porque la felicidad,

¹⁸ TRAEGER, op. cit., 1993, págs. 403 y ss.

¹⁹ WILDENSTEIN, G. y B., *Documents complementaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, París, 1973, n.º 463.

que según Saint-Just era *un pensamiento nuevo en Europa* ²⁰, se consideraba asequible ya no sólo a los sabios, sino a todos los hombres. Y según el artículo primero de dicha declaración, que, por cierto, se mantuvo también encabezando la Constitución de 1793, «*El fin de la sociedad es la felicidad común*». De hecho, esta primera constitución democrática europea, la de 1793, en cuya redacción habla sido esencial la labor del grupo radical de la Montaña, fue proclamada sólo tres semanas antes de la muerte de Marat, el 24 de junio de 1793, y el día siguiente de su muerte, el 14 de julio, la aprobación de la Constitución por referéndum se anunció en la Convención Nacional.

Sobre la extremadamente austera caja de madera que aparece en el cuadro hay un papel en el que se puede leer: *Vos daréis esta asignación a esa madre de cinco hijos ya que su marido ha muerto en defensa de la patria*. Estas son las últimas palabras, si creemos a David y al cuadro, que *el amigo del pueblo* había transcrito sobre el papel con la pluma que todavía tiene en su mano derecha. Es decir, Marat estaba trabajando *para la felicidad del pueblo* cuando le asesinaron y se estaba basando, concretamente, en el artículo veintiuno de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano del 24 de junio de 1793, cuando dice: *Las ayudas públicas son un derecho sagrado. La sociedad debe cuidar la subsistencia de los ciudadanos, ya sea procurándoles un trabajo, ya sea asegurando los medios de existencia a los que no están en edad de trabajar*. Cuando David lleva el cuadro a la Convención, declara ²¹: *¡Acudid todos!, la madre, la viuda, el huérfano, el soldado oprimido, todos a los que él ha defendido con el peligro de su vida; acudid y contemplad a vuestro amigo, que ya no está más; su pluma, el terror de los traidores, su pluma, se cae de su mano. ¡Oh, desesperación! Nuestro infatigable está muerto, vuestro amigo, y a vosotros os da su último trozo de pan...*

En este mismo sentido funcionan las modificaciones que David introduce sobre el texto original de la carta de Charlotte Corday. En el texto que aparece en el cuadro se puede leer: *A 13 de julio de 1793. Marie Anne Charlotte Corday, al ciudadano Marat. Baste que yo sea desgraciada para tener derecho a vuestra benevolencia*. En lugar de *benevolencia* en el texto original de la carta ponía *protección*. La diferencia parece de poca importancia a primera vista, pero en realidad David ha cambiado una palabra esencial. La palabra *benevolencia* tiene una tradición ambivalente. Por un lado, los representantes de la tradición cristiana, es decir, filósofos

²⁰ BODEI, R., op. cit., pág. 380.

²¹ WILDENSTEIN, op. cit., 1973, n.º 674.

como Nicolás Malebranche (1638-1715) o Francis Hutcheson (1694-1746), la definieron como una forma de amor al prójimo. Pero las fuentes clásicas, concretamente Cicerón, la entendieron como una expresión de la amistad. Por supuesto, la benevolencia tiene también una tradición iconográfica propia que explicaría la manta verde que cubre la bañera y, al menos en parte, la sonrisa insinuada en la cara del moribundo. De todos modos el intento de fusión de ambas tradiciones, la pagana y la cristiana, que ya estamos viendo, aparece en el siglo XVIII de la mano de Jean-Jacques Rousseau, y no podemos olvidar tampoco que la revolución política de 1789 asumirá, de muchas maneras, el aspecto de una «revolución religiosa». Para Robespierre, para Marat o para Saint-Just, la fe y la política, la dimensión espiritual y la temporal, son inseparables. Bodei lo ha dicho ²²: *los jacobinos, aboliendo el trono, han mantenido el altar, decapitando sólo una de las dos cabezas del despotismo religioso-político*, porque el jacobinismo se esfuerza por fundir la figura del revolucionario político con la del reformador religioso para hacer, con Rousseau, más creíbles las leyes.

Y da la impresión, siguiendo también a Traeger ²³, de que el cuadro encuentra su argumentación básica en Rousseau, en su *Contrato social*, y, concretamente, el libro IV, capítulo VIII, titulado *De la religión civil*. En este sentido es importante tener en cuenta que el David revolucionario de los noventa es evidentemente una consecuencia inmediata del inquieto intelectual de los ochenta. Para comprender toda la seriedad ideológica del Neoclasicismo en que David empieza a creer en el París inmediatamente prerrevolucionario, y que ya no olvidaría, es necesario admitir la evidente confianza en la perfección del hombre y la creencia casi religiosa en los sistemas ideales que empezaba a dominar la literatura más progresista del momento. No podemos olvidar que son años en que aparecen libros como *Ensayo de Educación Nacional* de Le Chalotais, *De la legislación* de Mably o *De la Felicidad Pública* de Chastellux. Y todo esto sin dejar pasar por alto la producción de Rousseau, porque lo que realmente asocia a Rousseau y a los neoclásicos es la creencia de éstos últimos en ciertas formas perfectas. La gran singularidad de Rousseau es precisamente su fe en una conducta perfecta o en una conducta que, cuando se reúnen ciertas condiciones, puede llegar a ser perfecta. A diferencia de Winckelmann, que defendía que el ideal ya había existido en el pasado y se podía recuperar por la imitación, Rousseau se propone una tarea infinitamente más

²² BODEI, R., op. cit., pág. 457.

²³ TRAEGER, op. cit., 1993, págs. 408 y ss.

dolorosa, más utópica si cabe: crear una realidad nueva que pueda y deba contener un ideal.

En *De la religión civil* Rousseau²⁴ nos habla de tres religiones diferentes. Las dos primeras, las más importantes, son la *religión del hombre* y la *religión del ciudadano*. *La primera* (la del hombre), *sin templos, sin altares, sin ritos, limitada al culto puramente interior del Dios Supremo y a los deberes externos de la moral, es la pura y simple religión del Evangelio, el verdadero teísmo, y lo que se puede llamar el derecho divino natural*. *La otra* (la del ciudadano), *inscrita en un solo país, le da sus dioses, su patronos propios y tutelares; tiene sus dogmas, sus ritos, su culto exterior prescrito por las leyes; salvo la única nación que la sigue, para ella todo es infiel, extranjero, bárbaro; no extiende los deberes y los derechos del hombre más allá de sus altares. Así fueron todas las religiones de los primeros pueblos, a las que se puede dar el nombre de derecho civil o positivo*. El tercer tipo de religión es el que Rousseau considera más extraño y es, como era de esperar, la del cristianismo romano, la que el filósofo llama *la religión del sacerdote*. En el texto queda claramente condenada porque propone a los hombres dos legislaciones, dos jefes, dos patrias y, por tanto, les exige deberes que a veces pueden llegar a ser contradictorios porque no siempre se puede ser devoto y ciudadano al mismo tiempo. Dice Rousseau: *De ella resulta una especie de derecho mixto o insociable que no tiene nombre. Considerando políticamente estas tres especies de religión, todas tienen defectos. La tercera es tan evidentemente mala que es perder el tiempo entretenerse en demostrarlo. Todo cuanto rompe la unidad social nada vale: todas las instituciones que ponen al hombre en contradicción consigo mismo nada valen*.

Pero las otras dos formas de religión también tienen sus inconvenientes. La religión del hombre *al no tener ninguna relación particular con el cuerpo político, deja a las leyes la sola fuerza que ellas sacan de sí mismas, sin añadirles ninguna otra, y por ello queda sin efecto uno de los grandes vínculos de la sociedad particular*. La religión del ciudadano, por su parte, conlleva el peligro de la tiranía y de la superstición y *ahoga el verdadero culto de la divinidad en un vano ceremonial*. Sin embargo, estos dos últimos tipos de religión tienen, contrariamente al catolicismo, dos preciosas cualidades políticas que David evoca en su *Marat*: el sacrificio de la vida por la patria se encuentra justificado en la religión del ciudadano porque *ella es buena en que reúne el culto divino y el amor por las leyes, y en*

²⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 135 y ss.

que, al hacer de la patria objeto de adoración de los ciudadanos, les enseña que servir al Estado es servir al Dios tutelar (...) Entonces, morir por su país es ir al martirio, violar las leyes es ser impío (...); y, en segundo lugar, el aspecto de la «benevolencia» que encuentra su fundamento en la religión del hombre o el cristianismo, no el de hoy, sino el del evangelio, que es totalmente diferente. Por esta religión santa, sublime, verdadera, los hombres, hijos del mismo Dios, se reconocen todos por hermanos, y la sociedad que los une no se disuelve siquiera con la muerte.

En resumen, el cuadro de David está uniendo dos tradiciones religiosas basándose en los principios comunes que Rousseau ha desarrollado a partir de «la religión del hombre» y de «la religión del ciudadano», es decir, los principios que forman «la religión civil». En palabras de Rousseau: *importa mucho al Estado que cada ciudadano tenga una religión que le haga amar sus deberes; pero los dogmas de esta religión no le interesan ni al Estado ni a sus miembros sino en tanto que esos dogmas se refieren a la moral y a los deberes que quien los profesa está obligado a cumplir para con el otro. Y más adelante: Hay por tanto una profesión de fe puramente civil cuyos artículos corresponde al soberano fijar, no precisamente como dogmas de religión, sino como sentimientos de sociabilidad, sin los cuales es imposible ser buen ciudadano ni súbito fiel. Por fin: Los dogmas de la religión civil deben ser simples, pocos, enunciados con precisión, sin explicaciones ni comentarios. La existencia de la divinidad poderosa, inteligente, bienhechora, previsora y providente, la vida por venir, la felicidad de los justos, el castigo de los malvados, la santidad del contrato social y de las leyes; he ahí los dogmas positivos.*

Es decir, todos los artículos de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano que encabezaban la Constitución de 1793. Proclamada por el legislador en presencia del Ser Supremo no tenía como componentes ni el cristianismo ni ninguna otra mitología. Muy al contrario, garantizaba en su artículo séptimo *el libre ejercicio de cultos*. Y la solemnidad sagrada del *Marat* de David es la de esta Declaración. No podemos reducir esta obra a una interpretación cristiana, pero tampoco podemos entenderla únicamente como un mensaje neoclásico. Debemos creer que David quiso poner sobre el cuadro su propia ideología, tan rousseauniana, y quiso unir los elementos antiguos y cristianos en un nuevo valor común: el del ciudadano o el del hombre según la nueva Constitución republicana.

Numerosos detalles en el cuadro unen ambas tradiciones. La misma posición y desnudez del *Marat* moribundo se inscribe en toda una ambivalente tradición iconográfica europea porque se puede relacionar al mismo tiempo con dos tipos de protagonistas: Cristo muerto y los héroes

moribundos de la Antigüedad. Es cierto que la actitud de Marat recuerda claramente a, por ejemplo, *La Piedad* de Miguel Ángel en San Pedro de Roma, pero no es menos cierto que también hay claros precedentes romanos, como Willibald Sauerlander ha reconocido a partir de un relieve en un sarcófago romano del siglo II con el tema del *Regreso de Meleagro* (que, por otra parte, ya había utilizado David en su *Friso antiguo. Funerales de un héroe* de 1780). Evidentemente, David conocía obras como el *Descendimiento* de Rafael en la Galería Borghese, que ya unían los elementos antiguos con la tradición cristiana, y es obvio que hay una fuente romana común tanto para los precedentes sacros de David como para el mismo *Marat*.

Y la misma ambivalencia se puede encontrar para la sangre que emana de la herida de Marat y que ha teñido el agua de la bañera recordándonos al mismo tiempo a un Cristo de la Pasión y a un Séneca moribundo. En cualquier caso, una imagen de sacrificio subrayada por unas manchas de sangre que también aparecen en la sábana y sobre la carta de Charlotte Corday, unas manchas que no pueden estar hechas por el propio Marat porque a él no le sangran los dedos, unas manchas que vienen directamente de la asesina. Para hacer más visible este detalle, David reemplaza también la mancha negra del verdadero cuchillo por una mancha clara sobre la que se ven mejor las huellas de los dedos con sangre.

Hay, por fin, en el *Marat* tres últimas modificaciones de la realidad histórica: el rejuvenecimiento del protagonista, la ausencia de indicaciones precisas sobre la localización y la claridad intensa que envuelve la escena. El aire de juventud es evidentemente el rejuvenecimiento general de la humanidad provocado por la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, una idea que se simbolizaba en numerosas fiestas y manifestaciones de la Revolución. Rousseau²⁵ había escrito que las revoluciones provocan lo que ciertas crisis hacen sobre los individuos, en que el horror del pasado hace las veces de olvido y en que el Estado, abrasado por las guerras civiles, renace por así decir de sus cenizas y recupera el vigor de la juventud al salir de los brazos de la muerte. El diputado Marat es el representante de la soberanía democrática y representa por tanto una nueva humanidad que, por la disposición igualitaria de la Naturaleza, ha rejuvenecido. El diputado Marat es el representante de una nueva era y David ha transcrito de una manera muy clara en su cuadro este nuevo comienzo de la historia mundial. Sobre la caja de madera se lee la lacónica dedicatoria: *A Marat - David. En el Año Dos*. Recordemos que el 6

²⁵ ROUSSEAU, J.J., op. cit., 1989, pág. 50.

de octubre de 1793, la Convención Nacional había reemplazado oficialmente el calendario cristiano por el calendario revolucionario ya en uso y que el año I de la Libertad había empezado retroactivamente el 22 de septiembre de 1792. Estamos, pues, en el Año II, pero al lado de estas palabras, en los ángulos inferiores derecho e izquierdo de la caja, recubiertas con pintura, aparecen las cuatro cifras de 1793. El diputado David ha recogido inmediatamente la nueva decisión parlamentaria sobre el calendario, mientras que ha preferido que Charlotte Corday, a juzgar por la fecha de su carta, se mantenga en el viejo calendario cristiano.

En lo que respecta al segundo plano abstracto detrás de Marat, recordad que contradice radicalmente el motivo barroco del papel pintado que sabemos que decoraba en realidad el baño de Marat. Sin embargo es un recurso muy útil para producir un fuerte contraste con la corporalidad desnuda del moribundo, ayudado por la también irreal luz radiante que entra de izquierda a derecha; ambas cosas encajan perfectamente con la idea de martirio civil que David está pretendiendo dar, además de permitirle reducir la escena a lo más absolutamente esencial según las exigencias de una pintura neoclásica que él mismo habla convertido en programáticas en algunas otras obras.

A estas alturas parece que ya está claro: el *Marat* de David no es sólo un documento de una muerte heroica, sino toda una interpretación política del atentado y como tal tiene derecho a ser entendido como un cuadro de historia, como una hábil y voluntaria escena radicalmente jacobina, y no simplemente como el retrato de un hombre muerto, por muy importante o heroico que sea. Sobre todo si tenemos en cuenta que los jacobinos también enfatizaron la idea del hombre no ya como criatura, sino como «creador» histórico de sí mismo ²⁶. Esta es la postura que brillantemente defiende Matthias Bleyl ²⁷ basándose en la siguiente definición que hace Sulzer del cuadro de historia en las mismas fechas en que está pintando David: *Todo cuadro es calificado como cuadro de historia cuando su contenido principal está formado por personas efectuando una acción. Se distingue del retrato, del paisaje, de la representación floral y de todos los demás géneros por su intención de describir a personas en acción o solamente en trance de sentir ciertas emociones (...). Este género se distingue de los otros por el hecho de que muestra seres pensantes que se agitan, que se ven dominados por sus pasiones, y que se encuentran en*

²⁶ ROUSSEAU, J.J., op. cit., 1989, pág. 50.

²⁷ BLEYL, MATTHIAS, *Marat: du portrait à la peinture d'histoire*, en *David contre David*, Museo del Louvre, coloquio en el muso del 6 al 10 de diciembre de 1989, París, 1993, págs. 383 y ss.

*situaciones morales o pasionales, y ellos nos deben dar una descripción viva tanto de su comportamiento exterior como de su estado de ánimo*²⁸. Es decir, un personaje representado solo podría también ser definido como un cuadro de historia, siempre y cuando sea capaz de mostrarnos una acción determinada o un particular estado del espíritu. Y sigue Sulzer: *Para ser un buen cuadro de historia, no debe dar solamente placer a los ojos, sino también al espíritu y a los sentimientos... (...) Su intención consiste en presentarnos, de manera viva, el comportamiento, los sentimientos y las pasiones de los hombres en circunstancias y acciones importantes y hacemos sentir los hechos como si hubiéramos estado presentes en el momento en que se produjeron*. La noción de testimonio ocular, introducida aquí, es interesante porque es lo que intencionadamente provoca también la composición de David. En ella es como si cada uno de nosotros, espectadores contemporáneos, entráramos en el suceso y viésemos a Marat muerto. Aunque, cuidado, no como realmente murió sino como David quiso que lo viéramos. De esa manera todos nosotros, espectadores futuros, es decir, la posteridad, dirigidos por David, podemos sentir lo que sintieron sus contemporáneos, sus amigos jacobinos. Con ellos, con nuestros más importantes antecesores constitucionales, David nos convierte en testigos del asesinato de Marat y consigue inmortalizar a su compañero en cada una de nuestras miradas, además de obligarnos a tomar el relevo.

Sin embargo, David no hace ostentación de todo esto. En parte, sólo son un montón de detalles, importantes, eso sí, pero que en el fondo deben estar dirigidos únicamente a los jacobinos, a los iniciados. Incidiendo en su muerte y en su virtud, David mata de nuevo a Marat para nosotros, dejándonos a solas con él en un tiempo sin tiempo, en un juego de ambivalencias temporales que no hace más que preparar al mártir para la eternidad, tal y como ha visto Klaus Herding en un riguroso ensayo²⁹, pero también a nosotros para la muerte. En este sentido, hay que ver el cuadro, ya desde su mismo título (*Marat expirando* o *Marat en su último suspiro*) como un conjunto de complejas ideas temporales empeñadas en proyectar, una vez más, el pasado en el futuro.

Es curioso observar la importancia que David da a la noción de tiempo. Sólo en el discurso con el que presenta el cuadro a la Convención Nacional se refiere a él en cinco ocasiones que Herding enumera minu-

²⁸ SULZER, J.G., *Allegemane theorie des Schönen Künste*, T. 2., Leipzig, 1972, pág. 622. Cita tomada de Mathias Bleyl, op. cit., 1993, pág. 390.

²⁹ HERDING, Klaus, *La notion de temporalité chez David a partir du Marat*, en *David contre David*, Museo del Louvre, coloquio en el museo del 6 al 10 de diciembre de 1989, París, 1993, págs. 421 y ss.

ciosamente ³⁰. En al menos dos de ellas David hace claramente alusión a la posteridad, a los herederos de los hombres de la Convención Nacional, a nosotros mismos, pero lo importante es que durante toda la alocución el pintor se dirige a dos públicos distintos, la multitud por un lado y los hombres de la Convención por otro, en dos modos temporales diferentes. Y ambos modos temporales están contemplados en el cuadro. Es decir, a pesar de que la pintura está encargada por y destinada a la Convención, David hace serios esfuerzos para que también sea adoptada por el pueblo y, de hecho, el cuadro fue difundido por toda Francia en forma de grabados.

Desde este punto de vista puede ser interesante volver a mirar la obra. En ella, a primera vista, se encuentran reunidas muchas temporalidades distintas, pero, desde luego, ninguna es gratuita. En primer lugar podemos fijarnos en la nota de benevolencia que está encima de la caja y que ya hemos comentado. Sin embargo, este papel, unido al suceso fatal, produce una extraña unión entre el antes y el después, entre el momento de escribir la carta y Marat muerto, una especie de circunscripción temporal del atentado. Igual que la carta de Charlotte Corday que, utilizando una fórmula de presentación muy habitual en la Antigüedad para apelar al príncipe, nos dirige hacia los momentos anteriores al asesinato, a los momentos en que éste todavía se preparaba y no se había consumado. Es como si Charlotte Corday estuviera realmente envolviendo a Marat al estar presente por su carta, pero también por su cuchillo, es decir, al manifestarse bajo la forma de dos objetos que señalan el tiempo de antes y después de su crimen.

A pesar de todo, parece claro que lo más significativo es la ya mencionada ausencia total de acción, y es precisamente esta parálisis temporal la que produce el efecto silencioso y enigmático del cuadro. Toda suspensión del tiempo es tensa y misteriosa, como si el cuadro de alguna manera perteneciera ya sólo al territorio de la muerte. Incluso el hecho de que Marat sonría levemente al tiempo que expira, esa doble emoción que produce, nos transporta desde el campo restringido de lo inmediato al, más bien vasto, de la posteridad porque no podemos dejar de pensar en la afirmación que Diderot hace en la *Enciclopedia* cuando dice: *Todo ser que sabe enfrentarse con la muerte, verla sin palidecer, sufrir sin decir nada, con una gran fuerza de ánimo, puede concebir las ideas más altas y es capaz del mayor entusiasmo* ³¹.

³⁰ HERDING, K. op. cit., 1993, págs. 424 y ss.

³¹ Cita tomada de FAURE, R., op. cit., 1978, págs. 488.

Todo esto implica una pluralidad de nociones de tiempo en una composición capaz de reunir a la vez muchos momentos consecutivos en una estructura irreal, casi con una comprensión medieval del tiempo, que al final incluye lo mismo: una concepción a corto plazo y otra a largo plazo con la misma finalidad, a saber, dotar al tema a la vez de una contemporaneidad precisa, y de una calidad suprahistórica, casi mítica. En resumen, David se refiere a un tiempo corto en todo lo que sugiere una relación auténtica del mártir con el pueblo (los papeles de Marat, sus textos decididamente cotidianos y familiares), pero, en el mismo dominio de lo fugitivo, el pintor introduce la larga duración en sus constantes referencias a la Antigüedad y en sus guiños a una posteridad que espera justa. En este sentido es fundamental la pluma que Marat continúa teniendo en la mano. Ya está claro que la utilizó en sus últimos momentos para *trabajar para la felicidad del pueblo*, pero también alude claramente a su labor como escritor y periodista jacobino y, en este sentido, alude a la gloria eterna, a una de las cualidades por las que Marat debe ser largamente recordado. Y, desde luego, el hecho de que los objetos y el cuerpo destaquen sobre el fondo neutro, su iluminación, su desnudez y en consecuencia su abstracción, que tanto gustaba a Baudelaire, sólo certifican que indudablemente este cuadro es la más poderosa contribución revolucionaria que el arte francés haya producido. Pero no es sólo eso. De hecho, el abandono de la ficción temporal es también nuestra hora de la verdad, la verdad moderna del cuadro, la muerte del panegírico. Estamos ante una representación que lo que es ostentosamente, sin mirar detalles, es un cadáver. Un cadáver desnudo y solo presentado a una gente a la que ya no la gustaban los cadáveres. Pero hay que tragárselo. *Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida*, ha dicho Bataille³². Parece que el precio que se paga por la «realidad» de esta vida, por vivirla como un valor positivo, es el fantasma de la muerte. Como dijo Vaueghem: *No morimos porque hay que morir: morimos porque es un mecanismo al cual obligamos a la conciencia un día, no hace mucho tiempo*. Por fin el mensaje del cuadro es también la individualización y la consciencia tanto del tiempo como del personaje y, curiosamente, esta contemporánea existencia solitaria comienza con un Marat muerto. Por eso el cuadro es un incubable de nuestra modernidad.

Da un poco igual como muriese realmente Marat. Dan igual todos los detalles que ya hemos enumerado, que ocurrieron en la realidad y que el

³² BATAILLE, *El erotismo*, Madrid, Tusquets, 1997.

cuadro cambia impunemente. Dan igual porque de alguna manera David sabía que había demasiado en juego. Marat es un héroe constitucional y como tal debe tener una muerte digna. Pero también es un héroe contemporáneo y su muerte debe ser solitaria. Marat tiene que saber morir porque es nuestro, porque David comprendió que él y toda su radicalidad, y la radicalidad que acompañó también a sus compañeros, en el corto periodo de tiempo que existió sin contaminación, nos pertenece, pertenece a la posteridad. Marat es a la vez hombre y ciudadano, es el hombre de *la religión civil*, y es también *el hombre de la naturaleza y la verdad*, como fue llamado el mismo Rousseau. El propio David se ocupó en 1794 de llevar a Rousseau junto a Marat en el Pantheon. Quizás pensaba que los muertos deben estar con los muertos, nuestros muertos, nuestros héroes.

