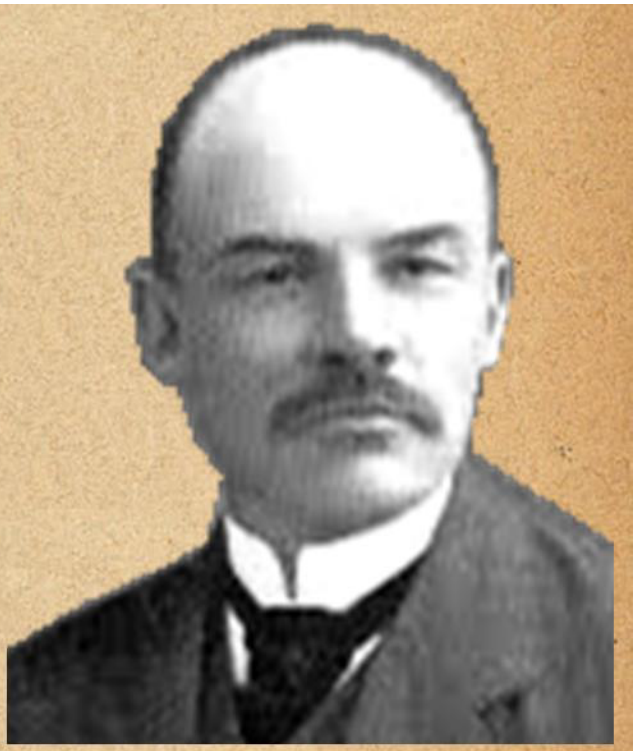
Jorge Plejánov



LITERATURA DRAMATICA Y PINTURA FRANCESAS DEL SIGLO XVIII DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIOLOGICO

Fondo documental EHK Dokumentu fondoa
Euskal Herriko Komunistak

Literatura dramática y pintura francesa del siglo XVIII desde el punto de vista sociológico

G. PLEJANOV

OBRAS
ESCOGIDAS

TOMO II

Nota de EHK sobre la conversión
a libro digital para su estudio.
En el lateral de la izquierda aparecerán
los números de las páginas que
se corresponde con las del libro original.
El corte de página no es exacto,
porque no hemos querido cortar
ni palabras ni frases,
es simplemente una referencia.

Este trabajo de conversión a libro digital
se ha realizado para el estudio e investigación
del pensamiento marxista.
(EHK)
http://www.abertzalekomunista.net

EDITORIAL Quetzal

© Copyright by EDITORIAL QUETZAL, 1966.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Todos los derechos reservados.

IMPRESO EN LA ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINE

LITERATURA DRAMÁTICA Y PINTURA FRANCESAS DEL SIGLO XVIII DESDE EL PUNTO DE VISTA SOCIOLÓGICO[1]

355

LITERATURA DRAMATICA DEL SIGLO XVIII

El estudio de las formas de vida de los pueblos primitivos, confirma, de manera excelente aquella máxima del materialismo histórico por la que "la forma de vida, determina la conciencia del hombre". Como confirmación de ello, sería suficiente referirse a la conclusión a la que llegó Biuher en su notable estudio *Trabajo y Ritmo,* donde dice: "He llegado a la convicción de que el trabajo, la música y la poesía, en la primera etapa de su evolución, se complementaban, mas el elemento fundamental de esta triada ha sido el trabajo, mientras los dos restantes sólo tenían importancia secundaria'"[2]. Según el mismo autor el origen de la poesía está determinado por el *trabajo,* y quien conozca la literatura sobre esta materia, no acusará ciertamente a Biuher de exagerado. M. Hernes, dice sobre la ornamentación primitiva: "pudo haberse desarrollado sólo apoyándose en las actividades comerciales", y que a aquellos pueblos como por ejemplo los "Vedas" de Ceilán que no conocen aún ninguna actividad comercial, carecían de ornamentación *(La Historia del Arte Pictórico Primitivo en Europa,* Vicha, 1898, pág. 38). Esta conclusión es idéntica a la mencionada más arriba por Biuher.

Las objeciones que les fueron hechas por personas competentes, no se referían a los

---

[1] En "Die Neue Zeit" aparece la siguiente nota de introducción: Este trabajo fue escrito en agosto de 1905 y publicado un mes después en una revista moscovita. Representa un intento de aplicar el método materialista en la historia de la literatura y el arte. No soy yo quien debe juzgar si ese intento ha sido logrado, pero debo observar que nuevos trabajos en el ámbito de la historia de la literatura, confirman plenamente mi opinión- Es así como el Sr. Gueff en su interesante trabajo; "El drama en Francia en el siglo xvtn", cuya introducción data de marzo de 1907, llega a la siguiente conclusión:

"Cuando más se penetra en la historia del origen del drama, más se observa que las influencias literarias, desempeñan sólo un rol secundario y que están sometidas a factores sociales, que son más generales y más fuertes" (pág. 78).

En la investigación que Gueff hace de estos factores, ha llegado a las mismas conclusiones que yo (comparen todo el tercer capítulo sobre las condiciones generales dol surgimiento del drama, su razón de ser e importancia). Él dice, por ejemplo: "Si en la tragedia de Racine, ¿ata altera la armonía, se debe al hecho de que en aquella época, fue alterado el equilibrio entre las distintas clases de la sociedad" (pág. 78). Lo mismo he dicho yo en el año 1905.

Espero que las futuras investigaciones en el género de la historia del arte descriptivo, también confirmen lo que dije acerca del desarrollo del arte pictórico en Francia. ("Die Neue Zeit", N« 16, pág, 542). F. Faiffe "Le Drama en Franca au XVIII esiécle. (París 1910) (Con observaciones de G. Plejánov que se conservaron en su biblioteca) (Ver la "Herencia literaria de Plejánov" t. III, págs. 348-51).

[2] Ver Biuher: "Trabajo y Ritmo" (1923) (pág. 264).

fundamentos del concepto, sino a algunos de sus aspectos secundarios. En lo esencial, Biuher, sin lugar a dudas, tiene razón. Mas su conclusión, sólo se refiere al origen *de la poesía.* Y, ¿qué resta por decir de su *ulterior evolución*? ¿Cuál es la situación de la poesía y del arte en general en las etapas superiores de la evolución social. ¿Es acaso posible determinar la existencia de una relación consecuente entre la "forma de vida" y la "conciencia del hombre", y en caso afirmativo, en qué grado? ¿Entre la *técnica* y la *economía* de la sociedad por un lado y el *arte* por el otro!

Buscaremos en este artículo las respuestas a estos interrogantes, apoyándonos en la historia del arte francés del siglo XVIII.

Es necesario hacer, ante todo, la siguiente prevención.

Desde el punto de vista sociológico, la sociedad francesa del siglo XVIII se caracterizó, principalmente, por el hecho de haber estado *dividida en clases,* esta circunstancia no pudo dejar de reflejarse en la evolución del arte. En efecto, tomaremos así sea el *teatro.*

356

En la escena medioeval de Francia como en el resto de la Europa Occidental, ocupaban un lugar importante las así llamadas *farsas.* Éstas se componían para el pueblo y se representaban ante el pueblo. Generalmente servían como el medio de expresión de sus aspiraciones y lo que es aún más digno de ser recalcado, de medio de manifestación de sus descontentos con las clases gobernantes. Pero comenzando desde el reinado de Luis XIII, la farsa tiende a decaer; la consideran una diversión propia de la clase inferior; la servidumbre, pero nunca de la gente de gusto refinado "era rechazada por la gente sensata" esto fue dicho por un escritor francés en el año 1625. En lugar de la farsa, surge *la tragedia,* pero en Francia, ésta no tiene nada en común con tos puntos de vista, tendencias y descontento de las *masas populares.* Ella constituye la obra de la aristocracia, expresa conceptos, gustos y tendencias de la clase superior. En seguida veremos qué profundo sello imprimió esta clase sobre su carácter. Pero, antes que nada, quisiéramos llamar la atención del lector sobre la circunstancia de que en la época del surgimiento de la tragedia francesa, la aristocracia de ese país no se ocupaba en absoluto de trabajos productivos, vivía consumiendo los productos elaborados por la tercera clase. No es difícil comprender que este hecho no ha dejado de reflejarse en las obras de arte que surgían de las esferas aristocráticas que expresaban sus gustos. Así por ejemplo, es sabido que los habitantes de Nueva Zelandia, cantan en algunas de sus poesías al cultivo de la batata. Se conoce también que estas *canciones* iban, a menudo, acompañadas de *danzas* que no significaban otra cosa que la *representación de los movimientos que son ejecutados por el agricultor.* Aquí se ve claramente, cómo la actividad productiva del *pueblo, influye en su arte,* y no con menos claridad se ve, que en vista de que las clases superiores no se ocupan de trabajos productivos, *el arte* que surge de su medio no puede tener ninguna *relación directa con el proceso social de la producción.* ¿Pero significa esto acaso que en una sociedad dividida en clases se debilita la relación consecuente entre la "conciencia del hombre" y su "forma de vida"? De ninguna manera, puesto que la división de la sociedad en clases es determinada por su desarrollo económico. Y si el arte creado por las clases superiores no guarda ninguna relación directa con el proceso de producción, esto se debe, al fin de cuentas, también a causas económicas. Por lo tanto, en este caso también es aplicable una explicación

histórica materialista, pero se sobreentiende que aquí, no se evidencia fácilmente la innegable y consecuente relación entre la "forma de vida" y la "conciencia del hombre", entre las relaciones sociales que surgen en base al "trabajo" y el "arte". Aquí entre el "trabajo" y el "arte", se forman algunas instancias intermedias que a menudo, llama la atención de los investigadores y por ende, dificultan la interpretación correcta de los fenómenos.

Hecha esta salvedad, entramos en nuestra materia, dirigiéndonos ante todo a la tragedia.

"La Tragedia Francesa" —dice Tenn—, en sus *Lecturas sobre Arte,* aparece en los tiempos en que la próspera y ceremoniosa monarquía de Luis XIV, instituye el ambiente de cortesía, un clima elegantemente aristocrático, magníficos espectáculos, en suma una vida palaciega, y desaparece al tiempo en que la nobleza decae bajo los golpes de la revolución[3].

357

Todo esto es muy cierto, pero el proceso histórico del surgimiento y sobre todo de la *decadencia* de la clásica tragedia francesa, fue algo más complejo de lo que explica ese famoso teórico del arte.

Observemos este género literario bajo el aspecto de su forma y contenido.

Desde el punto de vista de la *forma,* en la tragedia clásica deba llamar nuestra atención las *tres unidades* conocidas, que dieron lugar a tantas polémicas posteriormente[4], en la época eternamente recordada, en los anales de la literatura francesa sobre la lucha entre loe románticos y los clásicos. La teoría de estas unidades, fue conocido en Francia ya desde los tiempos del Renacimiento, pero sólo en el siglo XVIII, se convirtió en ley literaria y en indiscutible norma de buen gusto. "Cuando Cornel escribió su "Medea" en el 1629 —dice Lanshon— aún no sabía nada de las tres unidades". *(Historia de la Literatura francesa,* pág. 415)[5]. Como partidario de la teoría de las tres unidades. a mediados del siglo XVII apareció Meare[6]. En el año 1634 fue presentada su tragedia *Sophonisbe* [7], primera tragedia escrita, observando dichas *normas.* Ella suscitó polémicas en las que los contrarios de dichas *normas* esgrimían argumentos, que en mucho rememoraban los razonamientos de los románticos. En defensa de las tres unidades se movilizaron los eruditos, amantes de la literatura antigua, obteniendo una victoria firme y decisiva. ¿Mas a qué se debió esta victoria? No precisamente a la "erudición" que tenía al público sin cuidado, sino a las crecientes exigencias de la clase superior, para la que se hacía insoportable las absurdas e ingenuas escenas de la época anterior. "Las unidades se basaban en una

---

[3] Ver I. Tenn: "*Lecciones sobre el arte*" (S. P. 1912, pág. 15).

[4] En "*Die Neue Zeit*", aparece la siguiente nota: Hacía falta la unidad de acción tiempo y lugar. Todo el drama tenía que transcurrir, durante el mismo día, en el mismo lugar, sin cambio de decoraciones, (n9 16, pág. 54).

[5] En el texto de la cita, hay un error. Lanshon no se refiere a *Medea,* sino a *Melite,* la primera obra escrita por Corneille en el año 1620. *Medea,* fue escrita en 1635. Ver G. Lanshon "Historia de la Literatura Francesa del siglo XVIII", S. P. B., 1899, pág. 64).

[6] En todas las publicaciones anteriores decía equivocadamente: "Siglo XVIII" La teoría clásica de las tres unidades Meare formuló en la introducción a su obra "*Silvanira*" en el año 1631.

[7] El argumento de la tragedia fue adaptada de Tito Livio, en ella se relata la historia de la rivalidad entre dos príncipes númidas, enamorados de una reina de Cartago: Sophonisbe.

idea que había de entusiasmar a las personas bien educadas —dice Lanshon— la idea de una imitación exacta de la realidad capaz de suscitar la ilusión correspondiente. En su interpretación correcta, las unidades representan en sí, el "mínimum" de lo convencional... De esta manera, la victoria de las unidades fue el triunfo del realismo sobre la imaginación"[8].

De esta manera, el que triunfó en realidad fue el refinado gusto aristocrático, que crecía y se afirmaba junto con la "noble" y "benévola" monarquía. Los ulteriores triunfos de la técnica teatral hicieron posible la imitación exacta de la realidad, sin observar las reglas de las unidades; pero el concepto de ellas se asociaba en las mentes de los espectadores con toda una serie de elementos evocativos muy caros para ellos, razón por la que esta teoría adquirió un valor intrínseco que decantaba aparentemente sobre indiscutibles exigencias de buen gusto. Más adelante, el dominio de las tres unidades, como veremos, fue apoyado por otras causas sociales. Es por ello que dicha teoría fue defendida aun por aquellos que odiaban a la aristocracia. La lucha contra ellos se hizo muy difícil; para derrotarlos, los románticos necesitaron emplear mucho ingenio, insistencia y energía, casi revolucionaria.

358

Referida ya la técnica teatral, observemos lo siguiente: el origen aristocrático de la tragedia francesa imprimió también su sello sobre el arte de los actores. Todos saben, por ejemplo, que el juego de los actores dramáticos franceses aún hoy, se caracteriza por un cierto amaneramiento y ficción que impresionan al espectador no acostumbrado, de una manera algo desagradable. Quien haya visto a Sarah Bernard no nos discutirá este hecho. Este modo de representar fue heredado por los actores dramáticos de la época en que la escena francesa dominaba la tragedia clásica. La sociedad aristocrática del siglo XVII y XVIII se hubiera mostrado muy descontenta si a los actores trágicos se les hubiera ocurrido desempeñar sus roles con la sencillez y naturalidad con la que nos fascina, por ejemplo, Eleonora Dusse. Él *juega sencillo y natural* contradecía a todas las exigencias de la estética de la aristocracia. "Los franceses no se limitan a la caracterización exterior para conferir a los actores y a la obra la nobleza y dignidad necesarias —decía con orgullo el abate Dubos—; queremos, además, que éstos hablen en un tono más sonoro y más pausado del que es usado en el lenguaje común. Es un modo más difícil, pero, en cambio, afecta mayor dignidad. La gesticulación debe corresponder al tono, porque nuestros actores deben demostrar majestuosidad y elevación en todo cuanto están haciendo"[9]

¿Pero cuál es la razón por la que los actores tienen necesidad de afectar majestuosidad y elevación? Pues porque la tragedia fue un engendro de la aristocracia palaciega, cuyos principales protagonistas eran "reyes", "héroes" o personajes de "elevada posición", cuyo deber, por así decirlo, era aparentar "majestuosidad" y "elevación". El dramaturgo cuyas obras no ostentaban una dosis convencional de "elevación aristocrática", aun contando con mucho talento, no era compensado con el aplauso de los espectadores de entonces.

Es fácil deducir esto de los juicios que emitían sobre Shakespeare en la Francia de

---

[8] Ver G. Lanshon, "*Historia de la Literatura Francesa del siglo XVII*", pág. 65.

[9] Es la cita del libro de historiador, académico y diplomático francés, Abate Dubos: "*Reflexiones críticas sobre la poesía y pintura*". París, 1719, C. Mariet. Ver: "*La Herencia literaria de Plejánov*". L III, págs. 93, 94 y 405".

entonces y gracias a su misma influencia en Inglaterra misma, Humme consideraba que no era necesario magnificar el genio de Shakespeare: los cuerpos desproporcionados a menudo parecen más altos de lo que en realidad son; para su tiempo este autor era bueno, pero inadecuado para un auditorio refinado. Pope lamentaba que Shakespeare escribiera para un público popular y no parala "gente del gran mundo". "Shakespeare escribiría mejor —decía él— si gozara de la protección del rey y del apoyo de la corte". El mismo Voltaire, quien dentro de su actividad literaria fue el heraldo de los nuevos tiempos, hostiles al "viejo orden", y que dio, además, a muchas de sus obras contenido "filosófico", y también pagó una contribución a los conceptos estéticos de la sociedad aristocrática, consideraba a Shakespeare un genial pero grosero "bárbaro". Su juicio sobre Hamlet es sumamente notable: "Esta obra —decía— está llena de anacronismos y absurdos; en ella entierran a Ofelia sobre el mismo escenario, y esto significa un espectáculo tan monstruoso, que el famoso Harry trasladó la escena al cementerio...

359

Esta obra abunda en vulgaridades; por ejemplo: en la primera escena el centinela dice: 'No he oído ni siquiera el galopar de los ratones", ¿Se pueden admitir acaso semejantes absurdos? No hay dudas de que un soldado es capaz de expresarse de esa manera de su cuartel, pero no debe hacerlo así, en un escenario, delante de personas selectas, que hablan un lenguaje noble y en cuya presencia no puede hablarse no menos noblemente. Imagínense, señores, a Luis XIV en su Sala de Espejos, rodeado por la brillante corte y apareciendo un bufo andrajoso abriéndose paso a fuerza de empujar a héroes, grandes hombres y beldades; y es él quien recomienda abandonar a Cornell, Racine y Molière, para dar lugar a "Petruschka" (Arlequín), porque posee destellos de talento, pero hace payasadas. ¿Cómo les parece que sería recibido este bufo?"[10].

Estas palabras de Voltaire indican no sólo el origen aristocrático de la tragedia clásica de Francia, sino también las causas de su decadencia. Observemos, de paso, que precisamente este aspecto en el punto de vista de Voltaire fue el que le repugnaba a Lessing, quien fue un consecuente ideólogo de la burguesía alemana. Esto ha sido perfectamente aclarado por F. Meringh en su libro *La leyenda sobre Lessing*.[11]

---

[10] Las observaciones hechas por Guibbon, Garrik, Hume, Pope y Voltaire sobre Shakespeare, fueron extraídas por Plejánov del libro: J. J. Jusserand: "Shakespeare en Francia durante el antiguo régimen", Parí», 1898, págs. 246-48, 308-9. En él libro de Jusserand hay referencias sobre las fuentes: "Historia de Inglaterra en el período del reinado de Jacobo I y Carlos I". Edimburgo, 1754, Pope: "Prefacio a las obra» de Shakespeare", 1725; Voltaire: "Informes de la Academia Francesa de 1672-1793". París, 1895, t. III, pág. 399. Las observaciones de Voltaire figuran en "Cartas de Voltaire a la academia francesa, leídas en la reunión del 25 de agosto de 1776. Voltaire: "*Obras completas*". Obras Completas. T., París, Editores, Hnos. Garnier, 1880, págs. 368-9-70.

[11] Ver el Cap. IV de la segunda parte de "*Leyendas sobre Lessing*" "*Lessing en Berlín y Bitemberg*", F. Mehering: "*Trabajos crítico-literarios*" en dos tomos, t. 1º: "*La Leyenda sobre Lessing*", "*Artículos Crítico-Literarios*", Moscú, 1934, pág. 333 y siguientes. Sobre el modo de ver de Lessing a Voltaire, Mehering escribe: "Los vinculaban múltiples intereses espirituales y posiblemente hasta algunas relaciona personales. Lessing muchas veces se ha referido a Voltaire con un gran respeto, lo que no le impedía escribir sobre él, epigramas contundentes. Lessing hablando de Voltaire hace la comparación, no entre el gran talento y el hombre no tan bueno, sino entre el poeta palaciego y el escritor burgués. Precisamente esto enfoque sociológico, determinó la relación entre Leasing y Voltaire en el año 1750. Él castigaba el palaciego contaminado de los vicios de la corte, al mismo que aprendía del historiador, escritor y poeta, en cuya persona, aquel tercer estado, que ya dominaba todo, encontró su más elocuente heraldo. "*Obras completas*",

Lo *rebuscado* se transforma en *amaneramiento, y* esto último excluye un detenido y serio estudio de la materia. Y no sólo el estudio, sino también el *circulo de la selección* de los objetivos inevitablemente se estrecha bajo la influencia de los prejuicios de clase de la aristocracia. Los prejuicios de clase y de decoro le cortaban las alas al arte. En este sentido es muy característica y aleccionadora la exigencia que reclama a la tragedia Marmontell.

"En una nación pacífica, donde priven los buenos modales —dice él—, donde cada uno se considere obligado a adaptar sus ideas y sentimientos a las costumbres y hábitos de la sociedad, donde el decoro sea ley, en una nación así, sólo podrán admitirse caracteres que se muestren suavizados por el respeto hacia el prójimo, y solamente serán admitidos aquellos vicios disimulados por el decoro".

El decoro de clase se convierte en el criterio que sirve de guía al juzgar las obras de arte. Con esto es suficiente para determinar la decadencia de la tragedia clásica, pero no lo es para explicar el surgimiento en la escena francesa de un nuevo tipo de obra dramática. Mientras tanto, observamos que durante las tres primeras décadas del siglo XVIII aparece un nuevo género literario llamado "comedia lacrimosa" (comédie larmoyante), la que durante algún tiempo gozó de un éxito considerable. Si es que la "conciencia" es determinada por la "forma de vida", si la llamada evolución espiritual del hombre se encuentra en una relación consecuente con su desarrollo económico, la economía del siglo XVIII debería explicarnos, entre otras cosas, la aparición de este tipo de comedia; y se pregunta: ¿estará en condiciones de hacerlo?

360

No sólo puede, sino que en parte ya lo ha hecho, si bien sin un método serio. Como demostración, citaremos, por ejemplo, a Gettner. quien en *Historia de la literatura francesa,* Considera a la comedia lacrimosa como una consecuencia del crecimiento de la burguesía francesa[12], *Épocas del teatro francés.* Mas el desarrollo de la burguesía, como la de cualquier otra clase, sólo puede explicarse en relación al desarrollo económico de la sociedad. En consecuencia, Gettner, sin sospecharlo y desearlo, pues es un gran enemigo del materialismo, del cual, dicho sea de paso, tiene un criterio de lo más absurdo, recurre a la interpretación histórico-materialista ¡ y no sólo Gettner procede de esta manera; mucho mejor que éste, reveló la relación buscada Brunnetiere en su libro *Las épocas del teatro francés* ("Les époques du théâthe françáis").

Él dice allí: "Desde el tiempo del derrumbe de la banca Loew[13], la aristocracia pierde cada día más terreno. Pareciera que se apresurara a hacer todo cuanto es capaz de

---

págs. 335-6. El mismo pensamiento aparece en F. Mehering en el artículo "*Palabras sobre Voltaire*", ídem, 741.

[12] Plejánov tiene en cuenta el libro de Guettner: "*La Historia de la Literatura General del siglo XVIII*, t. III, S. P. B., 1897, págs. 84-5.

[13] En el año 1718 el gobierno francés fundó el Banco del reino, bajo la dirección del «venturero John Lew, con el propósito de encontrar, de este modo, una solución a la crítica situación financiera. El Banco Lew, saldaba las deuda» del Estado, con billetes de banco, que carecían de respaldo oro. Arbitrariamente iba aumentando la emisión de billetes financiando con ellos, ampliamente, la expansión colonia], como asimismo a una gran compañía de accionistas, creada por el mismo Lew, el banco desencadenó, de este modo, un aumento inusitado en las especulaciones de bolsa y por ende, un gran enriquecimiento de la burguesía. En el año 1720 el banco quebró, pero el gobierno francés, alcanzó durante esos años, amortizar la deuda del Estado, con billetes totalmente desvalorizados.

hacer para desacreditarse. Pero, por sobre todo, *se está arruinando,* mientras que la burguesía, la tercera clase, se *enriquece,* adquiriendo cada vez más importancia y mayor conciencia de sus derechos.

La desigualdad existente le causa ahora más indignación que nunca, tolera los abusos menos que antes, como lo expresó más adelante un poeta: *Dentro de los corazones ha engendrado el odio a la vez que la sed de justicia.*

¿Sería posible, acaso, que disponiendo la burguesía de un medio de propaganda tan influyente como es el teatro no lo utilizara, que no tomara en serio y no VIERA desde su faz trágica aquella desigualdad, que sólo divertía al autor de las comedias: *Un burgués gentilhombre* y *Georges Dandin?* Y, sobre todo, sería acaso posible que esta burguesía triunfante se resignara a la obligada representación en escena de personajes reales y aristocráticos y que ella, válganos la expresión, no aprovechara sus ahorros para encargar su propio retrato?[14]

De tal modo que *la "comedia lacrimosa" ha sido el retrato de la burguesía francesa del siglo* XVIII. Es muy cierto. Por algo, pues, la llaman también "drama burgués". Pero en Brunnetiere este criterio, en sí conecto, afecta, sin embargo, un carácter demasiado generalizado y, por lo tanto, abstracto. Procuraremos desarrollar esto más detalladamente.

Brunnetiere dice que la burguesía no pudo conformarse con ver eternamente desde el escenario los personajes de estirpe real: reyes, emperadores ... Esto es muy probable luego de las aclaraciones que dicho autor hace en la cita mencionada. Con todo, por ahora, es sólo probable; esta suposición se hará evidente después que conozcamos más de cerca, la psicología de algunas personas que hayan tenido participación activa en la vida literaria de la Francia de entonces. A este grupo perteneció, sin duda, el talentoso Beaumarchais, autor de algunas comedias lacrimosas. ¿Qué es lo que éste opinaba acerca de la "eterna representación en el escenario de reyes y emperadores solamente?"

361

Se oponía enérgica y apasionadamente a aquello. Se reía sarcásticamente de aquella tradición literaria, en virtud de la cual los héroes de la tragedia eran siempre reyes u otros personajes poderosos, mientras hacía una crítica severísima de la gente de la clase inferior. "Presentar a gente de la clase media soportando momentos de infortunio era de muy mal gusto. Había que ridiculizarlos siempre. Ciudadanos ridículos y un rey desdichado; be aquí todo el posible teatro; lo tomaré en cuenta"[15].

Esta agria exclamación, que pertenece a uno de los ideólogos más notables de la tercera clase, confirma, por lo visto, las reflexiones psicológicas arriba mencionadas por Brunnetiere. Pero Beaumarehais no sólo quiere presentar a la gente de la clase media "en desgracia", él protesta también contra la costumbre de elegir los personajes para obras dramáticas serias entre los héroes del mundo antiguo. "¿Qué me importan un pacífico súbdito de un imperio monárquico del siglo XVIII, los acontecimientos

---

[14] "*Las Épocas del Teatro Francés*" (1636-1850) Ferdinand Brunetiere. Parí», 1896, pág. 287. Un extracto de libro, se conservó en el Archivo de Plejánov (Cuaderno 38, pág. 113).

[15] "Carta sobre la crítica del Barbero de Sevilla". Ver esta mesurada carta, respecto al fracaso y crítica del "Barbero de Sevilla" en el libro: Bumarcbais: "*Obras Escogidas*". Año 1954, pág. 263. "*La Carta*" fue precediendo a la comedia "*El Barbero de Sevilla*".

de Atenas o de Roma? ¡Podrían interesarme seriamente la muerte de algún tirano del Peloponeso o el sacrificio de alguna joven princesa de la antigüedad, por ejemplo: Avlida? Todo esto no me atañe en absoluto; de todo esto no saco ninguna conclusión”[16].

La selección de los héroes del antiguo mundo fue una de las múltiples manifestaciones de aquel entusiasmo por la antigüedad que, en sí mismo, constituyó un reflejo ideológico de la lucha del nuevo orden social incipiente con el *feudalismo.* Este entusiasmo por las civilizaciones de la antigüedad pasó de la época del Renacimiento al siglo de Luis XIV, al que, como se sabe, se comparaba con el siglo de Augusto. Pero cuando la burguesía comenzó a compenetrarse del espíritu de oposición y en sus corazones engendraron, al mismo tiempo, el "odio y la sed de justicia”, entonces la admiración hacia los héroes de la antigüedad, que sus representantes ilustrados compartieran gustosos, le pareció inoportuna, y los “acontecimientos” de la historia antigua poco aleccionadores. Como protagonistas del drama burgués, aparece entonces el hombre de la “clase media” de esa época, más o menos idealizado por los apologistas de la burguesía,

Esta circunstancia característica no pudo perjudicar, por supuesto, aquel “retrato”.

Seguiremos adelante. Se considera a Nubell della Chossee como el verdadero creador del drama burgués en Francia. Y bien, ¿qué es lo que encontramos en sus numerosas obras? Pues, encontramos una rebelión contra algunos aspectos de la psicología aristocrática, una lucha contra algunos prejuicios o, si lo prefieren, vicios de la nobleza. Sus contemporáneos apreciaron, sobre todo, *el mensaje moral que contenía sus obras.*[17] Desde este punto de vista, la “comedia lacrimosa” ha sido fiel a su origen.

362

Es sabido que los ideólogos de la burguesía francesa que procuraron dejarnos su “retrato” dentro de sus “obras dramáticas”, no fueron muy origínalas. El “drama burgués” no fue creado por ellos, sino que fue trasladado a Francia desde Inglaterra. Allá, este tipo de obras dramáticas surgió a fines del siglo XVII, como reacción contra la terrible corrupción que dominaba entonces la escena, y que no era otra cosa que el reflejo de la decadencia moral de la aristocracia inglesa de entonces. La burguesía, que luchaba contra la aristocracia, quiso que la comedia fuera "digna de los cristianos”, y comenzó a predicar su moral a través de ella. Los innovadores literarios franceses del siglo XVII, que en general adoptaban de la literatura inglesa todo aquello que coincidía con la posición y sentimientos de la burguesía francesa de oposición, trasladaron casi íntegramente la "comedia lacrimosa” a Francia. El drama burgués de Francia predica, no menos que el inglés, las virtudes de la familia

---

[16] “*Reflexiones sobre el género Dramático Serio*”, Obras, t. I, pág. 11, ídem, págs. 47-8. Las reflexiones sirvieron como introducción del drama “Eugenia”. Avlida, ciudad de la antigua Grecia, fue de acuerdo a ia leyenda, el punto de concentración de la flota que se dirigía en su» campañas contra Troya en la tragedia de Eurípides: “Ifigenia en Avlida”, la hija del rey, lfigenia, la princesa de Avlida es ofrecida en sacrificio a la Diosa Actemisa, para conseguir que ayude e Jos griegos a obtener la victoria sobre Troya. Sobre la misma fíbula, bajo el mismo título, Hacine escribió el drama, al que en este caso se opone Bumarcbais.

[17] D’Alembert dice sobre Nubelle della Chosse: “Así como en su actividad literaria, en su vida privada, él sostenía la norma de que la sabiduría la posee el hombre, cuyos deseos y ambiciones están en proporción a sus medios. Es una apología de lo *equilibrado, moderado y prolijo.”* Plejánov adoptó esta cita de D’Alembert del libro: “*G. Lacón: Nubelle della Chosse y la Comedia Lacrimosa*”, París, 1887, pág. 134 El libro señalado por Plejánov, se conservó en su biblioteca.

burguesa; en esto estriba uno de los secretos de su éxito. Este hecho también sirve para descifrar aquella circunstancia, inexplicable a primera vista, de por qué el drama burgués de Francia, que durante la primera mitad del siglo XVIII parece ser un género literario firmemente establecido, muy pronto pasa a segundo plano, retrocediendo ante la "tragedia clásica", la que aparentemente debía haber cedido ante aquélla.

En seguida veremos cómo se explica esta extraña circunstancia, pero antes, desearíamos señalar lo siguiente:

Diderot, quien gracias a su temperamento de innovador apasionado no pudo menos que entusiasmarse con el drama burgués, como se sabe, ensayó él mismo en el nuevo género literario (recordamos su *Hijo natural,* en el año 1757, y el *Padre de familia,* en 1758)[18] exigía que en la escena no se representara *carácter sino situaciones,* y precisamente *situaciones sociales*.[19] Le respondían que estas últimas no determinan en sí al hombre. "¿Qué significa un juez en sí mismo? —le preguntaban—. ¿Qué es un negociante en sí mismo?" Pero aquí existía un malentendido. Diderot no se refería a un juez "en sí", ni a un negociante "en sí", sino *a un juez de entonces y a un negociante de entonces,* y de que los jueces de entonces proporcionaban abundante material para escenas muy pintorescas, lo demuestra en forma notable la famosa comedia *Las bodas de fígaro.* La demanda de Diderot sólo fue un reflejo literario de la tendencia revolucionaria de "aquella clase media francesa".

Pero precisamente el carácter revolucionario de aquella tendencia, impidió al drama burgués en Francia, triunfar definitivamente sobre la tragedia clásica.

Engendro de la aristocracia, la "tragedia clásica" dominaba indiscutiblemente en la escena francesa, mientras indiscutible y libremente dominaba la aristocracia... dentro de los límites que le había acordado la monarquía, y ella misma surgió como resultado de una lucha de clases, prolongada y tenaz, en Francia. Cuando el dominio de la aristocracia comenzó a ser objeto de disputas, cuando la "gente de la clase media" se compenetró de ideas opositoras, los viejos conceptos literarios dejaron de satisfacer a esta gente; el viejo teatro no le parecía suficientemente "instructivo"; entonces, junto a la tragedia clásica, que ya declinaba visiblemente, surgió el drama burgués.

363

En éste, el hombre francés de la "clase inedia" opone sus virtudes hogareñas a la profunda corrupción de la aristocracia. Pero aquella contradicción social, que la Francia de entonces tenía necesidad de resolver, no pudo llevarse a cabo con la prédica moral. No se trataba entonces de la *supresión de los vicios* de la aristocracia, sino de la supresión de la *misma aristocracia.* Se comprende que esto no se conseguiría sin una lucha tenaz, y no menos claro es el hecho de que *El padre de familia,* con toda la respetable dignidad de su moral burguesa, no pudo servir como ejemplo de un incansable y temerario luchador; el "retrato" *literario de la burguesía no inspiraba heroísmo.* Mientras tanto, los enemigos del viejo orden sentían necesidad de heroísmo; se daban cuenta de que había necesidad de desarrollar en la clase media una virtud *cívica.* (Dónde iban a encontrar, pues, ejemplos de tal virtud!

---

[18] Las obras de Diderot, especialmente: "*El Padre de Familia*" han gozado, en su tiempo, de gran éxito. En breve lapso fue traducida a las lenguas: inglesa, alemana, holandesa y rusa

[19] Ver Diderot "*Conversaciones sobre "Hijo Natural"*. Plática 2ª En el libro de Diderot "*Antología de sus obras*", en 10 tomos, t. V., "Teatro y Dramaturgia", 1936, pág. 160.

Allí mismo donde antes buscaban ejemplos de gusto literario: *en el mundo de la antigüedad.*

Y he aquí que retornó el entusiasmo por los héroes de la antigüedad. Ahora el adversario de la aristocracia, como Beaumarchais, ya no dice: "¡Qué me importa un pacífico súbdito de un estado monárquico del siglo XVIII los acontecimientos de Atenas o de Roma!" Ahora aquellos acontecimientos nuevamente despiertan en el público .un vivo interés, pero éste adquirió un carácter muy distinto.

Si los jóvenes ideólogos de la burguesía mostraban interés por "el sacrificio de una joven princesa de la antigüedad", este hecho pudo interesarles como material para desenmascarar la "superstición", y si llamaba su atención el hecho de la "muerte de algún tirano del Peloponeso", ésta les atraía, no por su faz psicológica, sino política. Ahora la admiración no era hacia el siglo monárquico de Augusto, sino para los héroes republicanos de Plutarco. Este último se convirtió en el libro de cabecera de los jóvenes ideólogos burgueses, como lo demuestran, por ejemplo, las memorias de la señora Rolland[20]. Y este entusiasmo por los héroes republicanos ha hecho revivir el interés por la vida de la antigüedad en general. La imitación a la antigüedad se puso de moda e imprimió un profundo sello sobre todo el arte francés de entonces. Más adelante veremos qué profunda huella ha dejado todo esto en la historia de la pintura francesa; de paso diremos que el mismo entusiasmo por lo antiguo debilitó el interés por el drama burgués, debido a lo vulgar de su contenido, y con ello postergó por mucho tiempo la muerte de la "tragedia clásica".

Los historiadores de la literatura francesa a menudo se preguntaban asombrados: ¿cómo explicar el hecho de que los precursores y activistas de la Revolución Francesa se mantenían conservadores en el terreno de la literatura, y por qué el dominio del clasicismo cayó sólo mucho tiempo después de la caída del viejo orden?[21] Pero, en realidad, el conservadorismo literario de los vanguardistas de aquella época ha sido puramente superficial. Si bien la tragedia no cambió en su *forma,* sufrió un cambio radical el sentido de su *contenido.*

364

Tomaremos como ejemplo la tragedia de Sorren *Spartacus,* que apareció en el año 1760.[22] Su héroe, Espartaco, se encuentra todo poseído por el anhelo de libertad. En aras de esta gran idea renuncia a casarse con la mujer amada. Él no deja, a través de toda la obra, de exaltar la libertad y el amor al hombre. Para escribir tales tragedias y aplaudirlas hacía falta, precisamente, no ser conservador literario. En las viejas botas literarias se había vertido un *contenido* revolucionario completamente nuevo.

Las tragedias al estilo de Sorren o Lemverg (ver *Duillermo Tell*)[23] responden a las

---

[20] Ver en la traducción rusa: "Las memorias personales de la Sra. Rolland" S. P. B., 1893, paga 112.

[21] Observación de "Dei Neue Zeit": Ver por ejemplo: "Luis Gonce", "*Escultura y grabado en Francia en el siglo III*", París, 1892, pág. 4. Para Gonce, este fenómeno ofrece interés Ver también Antón Springer: "Historia de las Artes Pictóricas del siglo XIX", Leipzig, 1858, pág. 206. La Gran Revolución Francesa que ha determinado una inmensa influencia en otros ámbitos, muy poco o casi nada, se ha manifestado en el arte". ("Die Neue Zeit", nº 16, pág. 550).

[22] La tragedia de Sorreno "*Spartacus*", tuvo gran y duradero éxito. En el papel de Spartaco, en "Teatre Françáis" se destacaron loa célebres actores trágicos. Lequenn y Taima.

[23] El "*Guillermo Tell*" de Leonverg, gozaba en Francia de un éxito excepcional, por decreto del 2 de agosto de 1793, el gobierno incluyó dicho espectáculo dentro del repertorio privilegiado, que debían

demandas más revolucionarias del vanguardista Diderot: ellos pintan no sólo los *caracteres,* sino también *situaciones* sociales y, sobre todo, las tendencias revolucionarias de la sociedad de aquella época. Y si este nuevo vino fue vertido en las viejas botas, se explica por el hecho de que éstas fueron legadas por aquella misma antigüedad. El entusiasmo general que ésta ejercía constituía uno de los síntomas más significativos y más característicos de las nuevas *tendencias sociales.* Junto a esta variedad de la tragedia clásica, el drama burgués, como bien lo define Beaumarchais "la moral en acción", parecía, y no podía ser de otra manera, muy pálida, muy insípida y demasiado conservadora por su contenido.

El drama burgués fue creado en virtud del espíritu opositor de la burguesía francesa y no servía más que para expresar sus anhelos *revolucionarios.* El "retrato literario" transmitía bien los rasgos transitorios del original; por eso dejó de interesar cuando el original perdió estos rasgos o cuando éstos dejaron de agradar. Eso es todo.

La tragedia clásica siguió viviendo hasta el momento en que la burguesía francesa triunfó definitivamente sobre los defensores del viejo orden, y cuando el entusiasmo por los héroes republicanos de la antigüedad perdieron para ellos todo su significado social[24]. Y cuando llegó el momento, el drama burgués resucitó a una vida nueva, sufriendo algunas modificaciones de acuerdo a las exigencias y peculiaridades de la nueva situación social, pero que no afectaban un carácter radical. Y de este modo se afirmó definitivamente en la escena francesa.

Aun aquel que se negase a reconocer el parentesco del drama romántico con el burgués del siglo XVIII, tendrá que aceptar que las obras dramáticas de Alejandro Dumas (h.), por ejemplo, no son otra cosa que el drama burgués del siglo XIX.

Las obras de arte y los gustos literarios de una época determinada apresan la psicología social, y en la psicología de una sociedad dividida en clases, muchas cosas nos resultarán incomprensibles y paradójicas si vamos a seguir ignorando, como hacen ahora los historiadores idealistas, la mutua relación y lucha de clases, contrariamente a las mejores tradiciones de la ciencia histérico-burguesa[25].

---

mantener todos los teatros de París.

[24] "*La sombra de Licurgo*", sin sospecharlo ella misma, protegía a las tres unidades" ("El Teatro en Francia", pág. 334). No se puede expresar mejor. Pero en vísperas de la Gran Revolución, los ideólogos de la burguesía, no veían en esta sombra, nada de conservador. Por el contrario, veían en ella, solamente una virtud cívica-revolucionaria. Esto es necesario que se recuerde.

[25] En "Die Neue Zeit" concluye aquí el primer capítulo.

365

ALGO SOBRE LA PINTURA FRANCESA DEL SIGLO XVIII

Ahora dejaremos las tablas teatrales y nos dirigiremos a otra disciplina del arte francés: *la pintura.*

Bajo la influencia de las causas sociales ya conocidas, la evolución

aquí se desenvuelve paralelamente a lo que hemos observado en el terreno de la literatura dramática. Este hecho fue observado por Guetner, quien con razón dice que el drama lacrimoso de Diderot, por ejemplo, no fue otra cosa que la pintura de este mismo género trasladada al escenario.

En la época de Luis XIV, es decir, cuando la monarquía clásica (basada sobre la división en clases) alcanzó su apogeo, la pintura francesa tenía mucho en común con la tragedia clásica. En ella, como en esta última, dominaba "lo sublime" y "la dignidad" y, lo mismo que en la tragedia clásica, elegía sus héroes entre los poderosos de este mundo. Charles Le Brun, quien fue entonces el árbitro del gusto artístico en la pintura, conocía, dicho sea de paso, un *solo* héroe: Luis XIV, a quien vestía con ropas antiguas.

Sus famosas *Batallas de Alejandro,* que ahora se pueden conocer en el Louvre[26], y que realmente merecen la admiración de los visitantes de este museo, fueron pintadas después de la campaña militar francesa del año 1667, que cubrió de gloria resonante a la monarquía francesa (el sitio de Tornuau concluyó con éxito luego de dos días, el de Fornua, Curtré, Dué, Armantier, también duraron brevísimo tiempo; Lilas fue tomada en el término de nueve días, etc.) Las telas fueron consagradas totalmente a la glorificación del Rey Sol. Ellas correspondían muy bien con la disposición mental de entonces, que anhelaba "lo sublime"; necesitaban las glorias y victorias para que la opinión social de la clase dominante no se sintiera derrotada. Le Brun, sin sospecharlo tal vez, cedió a la necesidad de hablar fuerte, deslumbrando la vista y colocando el brillo de las grandes ideas artísticas en el mismo plano de lo suntuoso que rodeaba al rey.

La Francia de entonces se resumía en la persona del rey —dice Genevay—; por ello, ante la imagen de Alejandro los espectadores aplaudían a Luis XIV.

La enorme impresión que producía en su tiempo la pintura de Le Brun se resume en la exclamación poética de Etien Carneau: "Con qué luz tan pura brillas tú, Le Brun".

366

Pero todo fluye, todo cambia. Quien alcanzó la cumbre desciende luego. Para la monarquía francesa, como se sabe, el descenso comenzó ya en vida de Luis XIV y siguió ininterrumpidamente basta la revolución. El Rey Sol, que decía "el Estado soy yo", no obstante, se ocupaba, a su manera, de la grandeza de Francia. Mientras Luis

---

[26] Entre los cuadros de Lebrun, el primer pintor del rey, el inspirador y dictador de la "Academia de la Pintura y Escultura", hay cinco enormes telas hechas sobre temas de las guerras de Alejandro de Macedonia (Magno). Lebrun gozaba de la gran protección de Lula XIV. Bajo su dirección fueron decorados los palacios reales (Versalles y otros).

XV, que sin renunciar a las pretensiones del absolutismo sólo pensaba en los placeres, tampoco pensaba en otras cosas la mayoría de la corte que lo rodeaba. Su reinado fue una caza insaciable de placeres, una época de un "alegre consumir de tiempo". Pero por más impuros que a menudo fueran los placeres de los truhanes aristocráticos, los gustos de aquella sociedad, no obstante, se caracterizaron por una elegancia indiscutible y un refinamiento que había convertido a Francia en el "árbitro de la moda". Aquellos gustos elegantes y refinados encontraron su expresión en los conceptos estéticos de aquella época.

"Pasado el siglo de Luis XIV y entrado ya en el de Luis XV, el ideal del arte se transforma de majestuoso en placentero. Por doquier se expande lo refinado, lo elegante y lo sutil de los placeres sensuales[27], y este ideal en el arte fue expresado más claramente en las telas de Boucheau: el placer sensual —leemos en la obra que acabamos de citar— es el ideal de Boucheau, es el alma de su pintura; la Venus que él sueña, y la que pinta, es solamente sensual[28]. Esto es muy cierto y lo comprendieron muy bien los contemporáneos de Boucheau. En el año 1740, su amigo Pirren, en una de sus poesías, le dice en nombre del famoso pintor a madame Pompadour:

En verdad, no busco más que
elegancia, gracia y belleza,
ternura, encanto y alegría.
En fin, busco aquello que ofrece
vivacidad y voluptuosidad,
mas sin ostentación excesiva.
Por el contrario,
todo esto bajo un manto,
manto que requiere el más escrupuloso decoro.[29]

Esta es una excelente característica de Boucheau: la musa en él fue una sensualidad elegante, de ella están impregnadas todas sus telas; de éstas hay bastantes en el Louvre. Quienes quisieran formarse una idea del trecho que separa la Francia monárquica de Luis XV de la de Luis XIV, que comparen los cuadros de Boucheau con los de Le Brun. Una comparación semejante sería más instructiva que la que podrían hacer tomos enteros de razonamientos históricos abstractos.

La pintura de Boucheau tuvo el mismo gran éxito que otrora obtuvo la de Le Brun; la influencia de Boucheau fue ciertamente colosal. En aquella época decían, con razón, que los jóvenes que iban a Roma para completar sus estudios artísticos, conservando en sus pupilas las imágenes de Boucheau al regresar a Francia, en lugar de traer impresiones obtenidas de las obras de loa grandes maestros del Renacimiento seguían conservando los recuerdos de aquél. Mas el dominio e influencia de Boucheau no fueron eternos. El movimiento libertador de la burguesía francesa colocó a la crítica de avanzada contra él.

[27] Goncourt: "*El Arte del siglo XVIII*", págs. 135-6. En "Die Neue Zeit" también está citado.

[28] ídem, pág. 145

[29] En "Die Neue Zeit", n' 17, pág. 573, existe una nota. Ver Paul Manís. F. Boucheau. Memoire, etc. Natur, París, 1879, págs. 128-9.

Ya en el año 1753 Grimm lo critica severamente en su *Correspondencia Literaria*.[30] El fuerte de Boucheau no es el género masculino; ciertamente lo masculino es representado en sus telas, por lo general, como “amores" que, por supuesto, no tienen la menor relación con las tendencias libertadoras de aquella época. Con más violencia que Grimm atacó Diderot a Boucheau en sus *Salones*.[31]

"La degeneración del gusto, el colorido, la composición, el carácter, la imaginación y el dibujo —escribe Diderot en el año 1765— seguían paso a paso la corrupción de las costumbres". En opinión de Diderot, Boucheau dejó de ser pintor. "Y fue entonces, precisamente, que lo nombraron pintor de la corte”[32]. Diderot se desquita muy especialmente con los citados “amores”[33] de Boucheau. El famoso enciclopedista observa, de una manera inesperada, que dentro de esta multitud de “amores" no se encuentra ni una criatura que pudiera ser útil en la vida real. “Por ejemplo, estudiar su deber, leer, escribir, pisar el alpiste”, etc.[34]. Este reproche, que en parte recuerda las recriminaciones con que nuestro D. I. Pisarieff se echó sobre Eugenio Onieguin[35], hace que se encojan de hombros con desdén muchos y muchos críticos franceses de la actualidad. Estos señores dicen que “pisar el alpiste" no le cuadra a los “amores”, y ellos tienen razón. Pero no ven que a través de la ingenua indignación de Diderot contra los pequeños y perversos "sátiros”, afloró el odio de clase de la burguesía laboriosa de entonces, hacia los esparcimientos ociosos de los truhanes aristocráticos.

Tampoco le agrada a Diderot aquello que constituía, sin duda, el fuerte de Boucheau: el sexo femenino. En un tiempo le agradó pintar "muchachas jóvenes”. ¡Pero qué clase de muchachas? Elegantes representantes del “semi-mundo”. Estas bellas exponentes eran muy hermosas a su manera. Pero su belleza no atraía, sino indignaba a los ideólogos de la tercera clase. Gustaban solamente a los aristócratas o a aquella gente de la tercera clase que, hallándose bajo la influencia de los primeros, adoptaron sus gustos.

"Mi pintor y el suyo —dice Diderot, dirigiéndose a sus lectores— es Grios, que fue el primero que atinó a hacer al arte, moral[36]. Este elogio es característico tanto para la idiosincrasia de Diderot como para la del resto de la burguesía intelectual que pensaba igual que él[37], lo mismo que los reproches coléricos que dirige a su odioso

---

[30] "Correspondencia Literaria, Filosófica y Crítica”, revista manuscrita que se publicaba en París en pequeño número de ejemplares por uno de los más notables enciclopedistas, Melchor Grimm en los años 1735-1792.

[31] Las Cartas-Criticas de Diderot que contienen un análisis de los salones de exposición de artes (pintura, escultura, grabados, etc.), aparecían regularmente en “Correspondencia Literaria” (1759-1781) bajo el título de “Salones”... Año.).Estas cartas llegaban por distintas vías a los artistas y otros contemporáneos de Diderot, los “salones", ejercían una influencia determinada sobre ellos. En las antologías de las obras de Diderot figuran bajo el título “Salones”. Ver D. Diderot. “Obras completas” en diez tomos, t. VI, ed. del Estado. Moscú, 1946.

[32] ídem, pág. 109.

[33] Nota de traductor: “Amor" significa pequeños Cupidos, que el pintor representa en sus cuadros en forma de criaturas desnudas.

[34] ídem, pág. 109.

[35] Nota de traductor: Personaje de una obra de Pushkin, del mismo nombre, un aristócrata elegante que lleva una vida ociosa. Ver Diderot “Obras completas" citado, t. VI, pág. 158.

[36]

[37] En “Die Nene Zeit" (n° 17, pág. 575).

Boucheau.

Grios fue, ciertamente, un pintor *moralista.* Si los dramas burgueses de Nivel de la Chosee, Bodarcheau y Sadeen, etc., etc., fueron de una moral en acción, los cuadros de Grios se podrían llamar "la moral sobre la tela. *El padre de familia* ocupa en su obra un lugar respeta- table, el sitio de honor. Figura en distintas, pero siempre conmovedoras actitudes; ostenta las mismas virtudes hogareñas que lo adornaban en el drama burgués. Pero a pesar de que dicho patriarca merece, sin duda, todo el respeto, no despierta ningún *interés político;* está erguido, como un vivo reproche, frente a una "aristocracia corrompida". Pero las cosas no van más allá que del reproche, y esto no tiene nada de extraño, pues el artista que lo ha creado también se limita "al "reproche". Grios está lejos de ser revolucionario, él no tiende a suprimir el viejo orden, sino a corregirlo moralmente. El clero francés es para él el custodio de la religión de las buenas costumbres ¡ los curas franceses son los padres espirituales de todos los ciudadanos (ver su Caria *a los señores euros,* en la *Revista dé París,* del 5 de diciembre de 1786). Mientras tanto, el espíritu revolucionario de descontento había penetrado ya en las esferas de los pintores franceses. A mediados del siglo XVIII expulsan de la Academia de Artes Francesa, situada en Boma, a un alumno que se negó a comulgar.

368

En el año 1767, de la misma Academia y por el mismo hecho, excluyen al arquitecto A. Mutton. Con éste se solidariza el escultor Claudio Moneau, quien también es expulsado. La opinión pública de París se coloca decididamente de parte de Mutton, quien inicia un juicio contra el director de la Academia de Roma. La justicia reconoce como culpable al director y le aplica una multa por la suma de 20.000 liras a favor de Mutton. La atmósfera social se caldea cada vez más, y en la medida en que el espíritu revolucionario se va apoderando de la tercera clase, el entusiasmo por la pintura sentimental, esta comedia lacrimosa escrita al óleo, se enfría. El cambio en el espíritu de la gente de vanguardia de aquella época, conduce al cambio de sus exigencias estéticas. Lo mismo había ocurrido otrora con los gustos literarios, y es así como el género de pintura tipo Grios, que no hace mucho despertó el entusiasmo general (se trata del cuadro de Grios, expuesto en el año 1755, *El padre de familia*,[38] y en 1771, *La novia aldeana),* este entusiasmo queda eclipsado por la pintura revolucionaria de David y su escuela.

Más adelante, cuando David fue miembro de la Convención Francesa, en su informe a la Asamblea dijo: "El arte, en todas sus formas, no hace otra cosa más que servir a los gustos y caprichos de unos sibaritas con los bolsillos llenos de oro; y las academias no hacen más que perseguir a los hombres de talento y en general, a todos aquellos que llegan a ellos con las ideas puras, moral y filosóficamente"[39]. En opinión de David, el arte debe servir al pueblo y a la República. Pero e] mismo David fue un partidario del *clasicismo.* Más aún, su actuación artística revivió al clasicismo, que ya tendía a decaer, ayudando a prolongar su dominio por unas décadas más. El ejemplo de David

[38] Se tiene en cuenta el primer cuadro de Grioss que lo ha valido la fama: "El padre de familia explicando le Biblia a sus hijos". A veces se llama simplemente "La lectura de la Biblia".

[39] Ver informe compuesto por David en el año 1793 a pedido del "comité de la Instrucción Social" sobre el Jurado Nacional de las Artes, en el libro "El maestro de las Artes sobre El Arte", t II, 1936, págs. 188-9, como también en "Discursos y Cartas del pintor Luis David", 1933, pág. 1911.

demuestra claramente que el clasicismo francés de fines del siglo XVIII ha sido conservador o, si así lo prefieren, reaccionario, puesto que tendía al retroceso de los nuevos imitadores de las imágenes de la antigüedad, pero sólo en cuanto a sus formas. Su contenido fue impregnado de espíritu reaccionario[40].

369

Uno de los cuadros más característicos de David, en este sentido, es el *Bruto;* los líctores llevan los cuerpos de sus hijos recientemente ejecutados, por haber participado en una subversión contra la monarquía; la mujer e hija de Bruto lloran, pero él está sentado, severo e impasible, y uno está observando que para este hombre el *bien de la República* es en verdad la *ley suprema.* Bruto también es "padre de familia", pero es un padre de familia que *se ha hecho ciudadano.* Su virtud es *política* y revolucionaria. David nos muestra qué lejos marchó la Francia burguesa desde el tiempo en que Diderot ponderaba a Grios por el carácter moral de su pintura[41].

El cuadro fue expuesto en el año 1789, año en que comenzó la gran tempestad. *Bruto* tuvo un éxito tremendo. Llegaba a la *conciencia* aquello que se hizo la más profunda, la más indispensable necesidad de la existencia, es decir, de la vida social de la Francia de entonces. Ernesto Chenau dice muy acertadamente en su libro *Sobre las escuelas de pintura francesas:*

"David reflejaba con exactitud el sentir de la Nación, la que, aplaudiendo sus cuadros, aplaudía su propia imagen. Él pintaba aquellos mismos héroes que el público tomaba como modelos para sí, admirando sus cuadros afirmaba su propio entusiasmo respecto a estos héroes, Esto explica la facilidad con que se realizó el vuelco en el arte, semejante al vuelco ocurrido entonces en las costumbres y en *el* orden social"[42].

El lector se. equivocaría si pensara que el vuelco que David realizó en el arte sólo alcanzaba a la elección de objetos. Sí así fuera, no tendríamos todavía derecho para hablar de un vtteZco. No, es que el vigoroso hálito de la revolución que se acercaba cambió radicalmente la actitud del artista respecto a su arte.

A lo amanerado y empalagoso de la vieja escuela (ver. por ejemplo, los cuadros de Vann-Loo) los artistas de la nueva escuela opusieron una sobria sencillez. Aun los defectos de los nuevos artistas se explican fácilmente con la tendencia dominante. Así es como a David se le reprochaba que los personajes de. sus cuadros semejan estatuas. Lamentablemente, este reproche no carece de fundamento. Pero David buscaba sus modelos entre los antiguos, y para los nuevos tiempos el arte predominante de la antigüedad es la escultura; se le reprochaba, por otra parte, lo pobre de su imaginación; también esto era justo: el mismo David reconocía que lo que en él predominaba era el razonamiento. Pero éste fue el rasgo predominante de todos los representantes de aquel movimiento libertador. Y no sólo de esa época. El razonamiento encuentra un amplio campo de desarrollo entre los pueblos civilizados

---

[40] Nota de Die Neue Zait, Cuaderno n' 17, pág. 576. Comparar con Adrea Tontainas: "Historia de la pintura francesa del siglo XIX", L U, págs. 12 y 13. El libro con anotaciones de Plejánov se conservó en su biblioteca.

[41] El Cuadro "Bruto", so encuentra en Louvre, si un ciudadano ruso se encuentra en París, tiene el deber de ir a inclinarse ante él.

[42] Chenau E. "La pintura francesa en el siglo XIX". Los maestros de la escuela: L David, Grioss, Gericau, Decante, Ingres. Delacroixs. París, 1883, pág. 18. El libro con las anotaciones de Plejánov, se conserva en su biblioteca.

que viven una época de transición, cuando el viejo orden tiende a decaer y los representantes de nuevas tendencias lo someten a sus críticas. Entre los griegos de la época de Sócrates, el razonamiento no fue menos desarrollado que entre los franceses del siglo XVIII. Por algo los románticos alemanes atacaban el razonamiento de Eurípides. El razonamiento es el fruto de la lucha de lo nuevo con lo viejo, y al mismo tiempo es el arma de que se vale. El razonamiento también fue propio de los grandes jacobinos. En general, y sin ningún fundamento, lo consideran monopolio de los Hamlets[43].

370

Habiendo evidenciado las causas sociales que contribuyeron al surgimiento de la escuela de David, tampoco es difícil explicar su declinación. Aquí volvemos a tropezar con el mismo caso ocurrido en la literatura.

Después de la Revolución, una vez alcanzado su objetivo, la burguesía francesa perdió el entusiasmo por los héroes republicanos de la antigüedad, razón por la cual el clasicismo comenzó a ser visto desde otro ángulo. Se lo encontraba frío y lleno de convencionalismos. En realidad, se había convertido en eso, pues lo había abandonado su gran *alma* revolucionaria, la que le comunicaba tan fuerte encanto, quedando sólo el *cuerpo:* un conjunto de técnicas exteriores para la creación artística, ahora innecesaria, extraña, incómoda, que ya no correspondía a las nuevas tendencias y gustos surgidos de las nuevas relaciones sociales. La representación de antiguos dioses y héroes se convirtió ahora en una ocupación digna de viejos pedantes, y es muy natural que la nueva generación de pintores no viera en ello nada atrayente. El descontento con el clasicismo y el anhelo de hallar nuevos caminos se observa ya entre los discípulos directos de David, por ejemplo en OTOS. Es inútil que el maestro les hable de los viejos ideales, es inútil que, incluso ellos mismos, censuren sus nuevos impulsos: la marcha de las ideas se modifica inconteniblemente con la marcha de las cosas. Pero los borbones que han vuelto a París —"entre tren estatal" — también contribuyeron a postergar por un tiempo la desaparición del clasicismo. La restauración aminora y hasta amenaza por detener del todo la marcha triunfal de la burguesía. Por ello, la burguesía no se decide a separarse de "la sombra de Licurgo". Ésta, que revive un tanto los viejos legados de la política, los mantiene también en la pintura, pero Gericut ya pinta sus cuadros. El romanticismo golpea ya a las puertas.

Mas, aquí nos hemos adelantado un tanto. Hablaremos sobre la caída del clasicismo en otra oportunidad; por ahora, sólo deseamos decir algunas palabras acerca de cómo se reflejó sobre las concepciones estéticas de los contemporáneos, la tempestad revolucionaria en sí.

La lucha con la aristocracia, que alcanzó en ese momento su extrema tensión, suscitó el odio hacia todos los gustos y leyendas de esta clase. En enero de 1790, la revista *La Crónica de París*[44] dice: "Todo nuestro decoro, cortesía y galantería, todas nuestras

---

[43] Por ello, pueden hacerse muchos y muy fuertes objeciones a lo expuesto por I. Turgueniev en su famoso artículo "Hamlet y Don Quijote", discurso que fue pronunciado por ese autor el 10 de enero de 1860 en una Lección Pública. Fue publicada en forma de artículo por primera vez en el periódico ruso 'El Contemporáneo". Libro I, año 1860. (Ver Obras Completas del autor mencionado en 12 tomos, t. XI Moscú, 1956, págs. 168 a 187.

[44] Es un diario de tendencia Girondista que comenzó a editarse a partir del 24 de agosto de 1879 al 25 de agosto de 1793. Al principio aparecía bajo la dirección de Millent de Grandmeson y Noel. Más bajo la

expresiones de respeto y lealtad y adhesión deben ser arrojadas de nuestra lengua. Todo esto hace recordar demasiado al viejo orden". Dos años después, la revista *Los Anales Patrióticos*[45] dice; "Las normas de cortesía fueron impuestas en tiempos de esclavitud, son supersticiones que deben ser llevadas por el viento de la libertad e igualdad". La misma revista demuestra que debemos sacarnos el sombrero sólo cuando sentimos calor o nos dirigimos a una reunión; de la misma manera, habrá, de abandonarse la costumbre de saludar con inclinación de cabeza, pues ésta también data de los tiempos de la esclavitud. Por otra parte, es necesario excluir del léxico las expresiones: "tengo el honor", "me hará el honor", etc., etc.; al pie de las cartas no habrá que escribir: "vuestro humilde servidor"; todas estas expresiones han sido creadas por el viejo orden y no son dignas del hombre libre. Debe escribirse la expresión: "permanezco vuestro conciudadano o compañero" por fin "vuestro igual".

371

El ciudadano Schal'e se dedicó y luego presentó a la Convención todo un tratado sobre cortesía[46], en el que censuraba muy severamente a la vieja y aristocrática cortesía. Él afirmaba que es ridículo hasta un excesivo cuidado de la limpieza de la ropa, considerándolo una reminiscencia aristocrática. La ropa demasiado elegante es todo un delito, significa un robo al Estado. Schal'e considera que todos deben tutearse: "diciéndose *tú* el uno al otro, completaremos el naufragio del viejo sistema de insolencia y tiranía". El tratado de Schal'e, por lo visto, produjo un impacto: el 8 de noviembre del año 1793 la Convención recomendó a todos los funcionarios usar entre ellos el pronombre "tú". Un tal Lebon, fogoso revolucionario y demócrata convencido, que había recibido de su madre nn hermoso traje de regalo, no deseando ofender a la anciana, aceptó el regalo, pero comenzó a sentir remordimiento; he aquí lo que' le escribió a su hermano:

"Hace diez noches que no duermo por culpa de este maldito traje; ¡es que mientras yo, un filósofo y amigo de la humanidad, visto ricamente, miles de mis prójimos mueren de hambre y visten harapos miserables! ¿Cómo haré para entrar en sus humildes viviendas con mi suntuoso traje! ¡ Cómo haré para defender a un pobre de la explotación de un rico? ¿Cómo podré sublevarme contra los ricachos si yo mismo los estoy imitando en la opulencia y el lujo? Estas ideas me persiguen constantemente y no me dejan en paz"[47].

Y esto no es en modo alguno un caso aislado. La cuestión del traje se convirtió en una cuestión de conciencia; entre nosotros ocurrió un caso análogo en la época del nihilismo, y por motivos idénticos. En el mes de enero del año 1793, la revista *El Correo de la Igualdad*[48] dice: "Es vergonzoso poseer dos trajes cuando los soldados que defienden la independencia en las fronteras de la Francia republicana, andan

---

dirección de Condorsit y Rabeau Sennetiene.

[45] Diario de carácter Girondista que apareció en el año 1789 hasta 1795. Cambió varias veces de título. El editor fue Mercier, pero su verdadero director fue Juan Luis Carra.

[46] Sobre el tratado de Sche'e, ver el libro: Spire Blondel, "El arte en el período de la revolución", "Las bellas artes y el arte decorativo". París. Editor, A. Lorena, pág. 191. El libro con las anotaciones de Plejánov se conserva en su biblioteca.

[47] Una nota de "Die Nene Zeit", n" 17, pág. 578. Ver Goncourt. "La Sociedad Francesa en el Período de la Revolución", pág. 355.

[48] Revista que se editó desde agosto hasta febrero de 1797. El editor fue Lemer. De acuerdo a su línea, la revista apoyaba al Padre Duchenie. Ver la nota próxima.

andrajosos. Al mismo tiempo el famoso "Padre Duchené"[49] exige que las tiendas de moda sean transformadas en talleres; que los artesanos en carrocerías de lujo sólo fabriquen en adelante carros de carga; que los joyeros aprendan cerrajería y que los cafés, donde se reúne la gente ociosa, sean entregados a los obreros para sus reuniones"[50].

En un clima de "conceptos de esta naturaleza" es evidente que el arte, debió haber llegado hasta el extremo de la negación de todas las viejas tradiciones estéticas de la época de la aristocracia.

El teatro, que como hemos visto ya en la época anterior a la revolución servía a la tercera clase como arma espiritual en su lucha contra el viejo orden, ahora, sin ningún escrúpulo, ridiculiza al clero y a la nobleza. En el año 1790 el drama *La libertad conquistada o Despotismo derrocado,* obtuvo gran éxito. El público que presenció el espectáculo cantaba a coro: "Aristócrata, estáis vencidos"[51]. A su vez, los aristócratas derrotados acuden a la tragedia, que les hace acordar los viejos buenos tiempos: *Cinna, Athalie,* etc. En el año 1793 bailan sobre el escenario la *Carmañola,* mofándose de los reyes y emigrados. De acuerdo a la expresión de Goncourt, de cuyos datos nos hemos servido en el presente trabajo, "el teatro se hizo sans-culottisé. Los actores ridiculizaban los modales amanerados de su colegas del viejo orden; los primeros, en cambio, se desempeñan de un modo muy suelto: entran por la ventana en lugar de hacerlo por la puerta". Goncourt dice que una vez, durante la representación de la obra *El falso sabio,* uno de los actores, en lugar de entrar por la perta bajó al escenario por la chimenea. "Se non e vero, e ben trovato"[52].

372

De que el teatro se hizo de sans-culottisé de la revolución no tiene nada de extraño, puesto que por un tiempo la revolución les cedió el dominio. Pero para nosotros es importante constatar el hecho que durante la revolución, lo mismo que en las épocas anteriores, el teatro sirvió de fiel reflejo de la vida social, con todas las contradicciones y *luchas* de *clases* que ésta suscitaba. Si en los viejos buenos tiempos, cuando, según la frase citada de Marmontel, el decoro era una ley, el teatro expresaba los conceptos *aristocráticos* respecto a las relaciones recíprocas de la gente, ahora, durante el dominio de los "sans-culottiaé", se realizó el idea de M. J. Schenié que decía que el teatro debía inspirar a los ciudadanos una repulsión hacia las supersticiones, odio hacia los opresores y amor a la libertad[53].

---

[49] Diario que se publicaba en el período de la Gran Revolución Francesa. Apareció en el período 1790 a 1794. Se hacía eco de los intereses del sector pobre do París Su gran popularidad en el período señalado, cuando estuvo dirigido por el conocido Jacobino Eber.

[50] En "Die Neue Zeit", n' 17, pág. 579. Nota: "Concourt, libro I págs. 3534.

[51] ídem. Nota: Goncourt, libro I, pág. 168.

[52] Si bien no es cierto, está bien pensado.

[53] En "Die Neue Zeit" lo mismo que en la nota de M. J. Schenie, "Carlos IX o la Escuela de los Reyes", se dedica a la nación francesa. París, 1790. La tragedia de M. J. Schenié fue escrita en el año 1788 ya, pero fue retenida por la censura real. En el año 1789, la tragedia fue representada en la escena del Teatro Francés. (Comedie Française), a pesar de la resistencia de la dirección del Teatro. Un grupo do actores encabezados por el entonces poco conocido Taima, contando con el amplio apoyo del sector liberal de la sociedad, realizaron la representación de la obra. El estreno de "Carlos IX", se transformó en un triunfo del sector revolucionario de París, a pesar de que en la trama de la tragedia fueron introducidos acontecimientos de la noche de San Bartolomé Pero esta obra, en la que se denunciaba a la tiranía, el despotismo, era recibida

Los ideales de aquella época demandaban del ciudadano una actividad continua y esforzada en beneficio de la sociedad; de modo que las necesidades estéticas propiamente dichas, debían ser descuidadas un tanto en el plano de las necesidades espirituales. El ciudadano de aquella época grandiosa admiraba con preferencia la poesía de la *acción y la belleza de las proezas cívicas.* Esta circunstancia le confiere a menudo a los juicios estéticos de los "patriotas" franceses un carácter muy particular. Goncourt dice que uno de los miembros del jurado que fue nombrado para juzgar las obras de arte expuestas en el *Salón* en el año 1793, un tal Fleriot, lamentaba que los bajorrelieves expuestos para obtener el premio, no expresaban con suficiente brillo los grandes principios de la revolución. En general, Fleriot pregunta: "¿Qué clase de gente son estos señores que se ocupan de la escultura mientras sus hermanos derraman su sangre por la patria? En mi opinión, no hacen falta premios". Otro miembro del jurado, Assenfratz, dijo: "Seré franco; en mi opinión, el talento del artista reside en su corazón y no en sus manos; lo que puede ser realizado por las manos es relativamente poco importante". A la objeción hecha por un tal Nevett acerca de que hay que tener en cuenta la habilidad manual (no se olviden que todo esto se refiere a la escultura), Assenfratz respondió con ardor: "Ciudadano Nevett: la habilidad de las manos no significa nada; sobre la habilidad manual no deben fundarse los juicios". Se resolvió, por lo tanto, no otorgar premios en la sección de escultura. Dorante las deliberaciones sobre pintura, el mismo Assenfratz insistió en que los mejores pintores son aquellos ciudadanos que luchan en las fronteras por la libertad. En su exaltación, hasta se expresó que el pintor debería limitarse al uso del compás y la regla. En la sección de arquitectura, Dufounin sostuvo que todos los edificios deben ser sobrios como la virtud del ciudadano. Que no hacen falta adornos superfinos. Que la geometría está llamada a revivir el arte[54].

373

Nos es necesario decir que nos encontramos ante una exageración hiperbólica. Hemos llegado aquí a un límite que, sobrepasado, el razonamiento no podría seguir adelante ni siquiera tratándose de épocas de juicios extremos, y nos es difícil ridiculizar, como lo hace Goncourt, todos los razonamientos de esta índole. Pero muy poca razón tendría quien, en base a tales comentarios, llegase a la conclusión de que el período revolucionario ha sido completamente desfavorable para la evolución del arte. Repetimos: la lucha tenaz que sostenían entonces, no sólo en las fronteras, sino en todo el territorio francés, de punta a punta, les dejaba a los ciudadanos muy poco tiempo para ocuparse tranquilamente de las artes. Pero tampoco debe pensarse que esto haya ahogado las aspiraciones estéticas del pueblo. Para convencernos de ello bastará visitar el museo Carnavalett[55] de París. Las colecciones de este interesante museo, consagrado a la época de la revolución, demuestran de una manera indiscutible que el arte, aún el de los "sans-culottisé", no había muerto y tampoco ha

---

como alusión a Luis XVI y su ambiente. Danton juzgando a esta obra dijo: "Del mismo modo que Fígaro denotó a la nobleza, Carlos IX mata al régimen realista." Carnill Demoulen, luego del 3er. acto, gritó desde la sala: "Esta obra promoverá a nuestra causa, más aún que los días de agosto." Todos los periódicos de aquella época destacaban la excepcional importancia de esa obra sensacional "Carlos IX", se presentaba con éxito, no sólo en París, sino también en las provincias.

[54] Nota de "Die Neue Zeit" (nº 17, pág. 580), Goncourt, t. I, págs. 350-52.

[55] El Museo "Carnavelett" es uno de los museos históricos de arte de París que guarda una rica colección de materiales sobre la historia de París y Francia. Entre ellos monumentos y reliquias del pasado histórico, esculturas, pintura, grabados, libros, manuscritos y otros materiales.

dejado de ser arte, que sólo se había compenetrado de un espíritu completamente nuevo. Del mismo modo que la "virtud" del patriota francés de entonces era preferentemente una *virtud política,* así su arte se convirtió también en un arte político. No se asuste el lector. Esto significa que el ciudadano de entonces, desde luego el que era digno de esta denominación, era indiferente o casi indiferente hacia las obras de arte que no contenían ninguna idea política que le fuera especialmente cara. (Usamos el término "político" en un sentido amplio, que comprende que toda lucha de clases es una lucha política.) Es un error decir que un arte así no deja de ser estéril. El arte incomparable de los antiguos griegos ha sido en gran parte un arte precisamente "político", y no solamente en la antigüedad. El arte francés del siglo XIV también servía a ciertos fines políticos, lo que no impidió que floreciera espléndidamente. En lo que se refiere al arte francés de la época de la revolución, los sans-culottisé se colocaron en un camino en el que no sabía desenvolverse el arte de las *clases superiores:* se convirtió en *patrimonio de todo el pueblo.*

Los numerosos festejos cívicos, procesiones y espectáculos de aquella época, constituyen el mejor y más evidente testimonio a favor de la estética sans-culottisé. Mas, dicho testimonio, no es tomado en cuenta por todos[56].

Pero, por circunstancias históricas de aquella época, el arte popular no descansaba sobre una base social muy sólida. La feroz reacción muy pronto puso fin al dominio de los sans-eulottisé, y habiendo abierto una nueva era en la política, la abría también en el arte, una época que expresaba las aspiraciones y gustos de la nueva clase superior: la burguesía, que consiguió el dominio. No vamos a hablar aquí de esta nueva época, ella merece un examen minucioso; WM es hora de que terminemos.

374

¿Qué es lo que se desprende de todo cuanto hemos dicho? Siguen conclusiones que se confirman por la siguiente exposición: *En primer lugar:* Decir que el arte, lo mismo que la literatura, son reflejo de la vida misma, significa expresar una idea que, aunque cierta, es muy poco precisa. Para comprender de *qué modo* el arte es reflejo de la vida, es necesario comprender el mecanismo de esta última. Entre los pueblos civilizados la lucha de clases constituye, dentro de este mecanismo, uno de los resortes más importantes, y sólo después de examinar dicho resorte, y sólo tomando en cuenta la lucha de clases, estudiando sus múltiples peripecias, estaremos en condiciones de explicarnos, más o menos satisfactoriamente, la historia "espiritual" de la sociedad civilizada: "la marcha de las ideas" refleja la historia de sus clases y sus luchas recíprocas.

En segundo lugar: Kant dice que el placer que determina el juicio del gusto es libre de todo interés, y que el juicio sobre la belleza, en él que participa el menor interés, es muy parcial y, por lo tanto, no es un juicio de puro gusto *(La crítica del juicio).* Esto es muy cierto aplicado a *una persona.* Si a mí me agradó un cuadro determinado sólo porque podré venderlo ventajosamente, mi juicio no será, por lo tanto', de gusto puro. Pero el hecho cambia si nos colocamos en el punto de vista *social.* El estudio del arte de las tribus primitivas ha demostrado que el hombre social en un principio,

[56] Nota de "Dei Neue Zeit". Idem, pág. 581: Comparar con Morís Dreifue (1789-1795). Las Arte» y lo» activistas de las Arte» en el período revolucionario. El Arte de la organización de las procesiones populares, pág. 409.

mira las cesas y los fenómenos desde el punto de vista utilitario y sólo más adelante pasará al punto de vista estético, en su relación con los objetos[57]. Esto arroja una nueva luz sobre la historia del arte.

Por supuesto que no todo objeto útil se le ocurre hermoso al hombre social, pero está fuera de dudas que le parecerá hermoso aquello que le es útil y que tiene valor en su lucha por la existencia, con la naturaleza o con otro hombre social. Esto no quiere decir que para el hombre social el punto de vista utilitario *coincida* con el estético. Nada de esto. Lo útil se concibe por la *rosón,* la belleza, con la *capacidad contemplativa.* El ámbito de la primera es el *cálculo,* el de la segunda, el *instinto.* Por otra parte, y es necesario recordarlo, el terreno que corresponde a la capacidad contemplativa es incomparablemente más amplio que el de la razón: gozando con aquello que se le ocurre bello, el hombre social casi nunca percibe la utilidad, cuyo concepto se relaciona para él con la idea que tiene del objeto. (Bajo el término "objeto" debe comprenderse que no se trata solamente de cosas materiales, sino también de fenómenos de la naturaleza, sentimientos humanos y relaciones entre los hombres.)

En la mayoría de los casos esta utilidad sólo podría ser descubierta por medio del análisis científico. La característica principal del goce estético es su *espontaneidad,* pero la utilidad, sin embargo, existe; ella descansa en la trama misma del goce estético (recordamos que se trata, no de Un individuo, sino del "hombre social"); si no existiese tal goce, el objeto no le parecería tan hermoso.

375

Algunos objetarán a esto que el *color* de un objeto puede gustar al hombre independientemente de la importancia que pudiera tener él mismo en su lucha por la existencia. Sin entrar en largas consideraciones al respecto, cabe recordar una observación hecha por Fechner[58]. El color rojo nos gusta cuando, por ejemplo, lo vemos adornando las mejillas de una hermosa joven. ¿Pero qué impresión nos causaría este color si en lugar de verlo en las mejillas lo notáramos en la nariz de la bella?

Aquí se observa un paralelo completo con lo *moral,* pues no todo lo que le es útil al hombre social, es moral, pero el significado moral, sólo puede adquirir para él, aquello que es útil para su vida y para su desarrollo.

No el hombre para la moral, sino la moral para el hombre. Lo mismo puede decirse:

---

[57] Nota de "Dei Neue Zeit". Idem, pág. 582: "Los objetos que sirven como adorno, fueron reconocidos .en un principio, desde el punto de vista do su utilidad. En todas partes vemos entre los indianos, que los medios de que se sirven para determinar la utilidad de los objetos, son los mismos que determinan su utilidad como adorno y tenemos el fundamento para considerar que los primeros resultan los más antiguos", Carlos Von Den Steynen, "Entre lo» Pueblos Primitivos del Brasil", Berlín, 1894, pág. 17. Hay una traducción abreviada bajo el mismo título. Editorial "Joven Guardia", 1935.

[58] Plejánov, por lo visto, tiene en cuenta la siguiente observación respecto al color rojo, hecha por Fechner: "¿Por qué nos agradan las mejillas sonrosadas en una joven, más que las pálidas? ¿Acaso es esta belleza el resultado del color rojo "en sí"? En parte esto es cierto. El rojo claro, acaricia la vista, más que el verde lo incoloro. Pero yo pregunto nuevamente: ¿Por qué el rojo subido de la nariz de las manos no nos parece tan atrayentes, como lo es el de las mejillas? Las mejillas rosadas significan juventud, salud, alegría, una vida en flor; una nariz roja recuerda el alcoholismo..." G. Fechner. "Introducción al curso elemental de estética", parte I, Leicip, 1876, págs. 89-90. Esta nota se conservó entre el compendio de "lecciones de Plejánov" sobre El Arte. Casa de Plejánov, cuaderno 99.

no el hombre para la belleza sino la belleza para el hombre y esto es utilitarismo, comprendido en su sentido amplio y auténtico, es decir, en el sentido de lo "útil" no ya para un individuo solo, sino para la sociedad, (sea tribu, pueblo o clase).

Pero precisamente porque no tenemos en vista al individuo, sino a la sociedad (tribu, pueblo, o clase), es que queda lugar también para el punto de vista kantiano sobre esta cuestión: *El juicio da gusto, sin duda supone la ausencia de toda consideración utilitaria del individuo que lo expresa.* Aquí también existe un paralelo completo con los rozamientos expuestos desde el punto de vista de lo moral: Si yo declaro a un proceder dado como moral, por el solo hecho de que me es útil, es que carezco de todo instinto moral.