

El ojo que nos desnuda. Honoré Daumier y la potencia política de la caricatura

M^a Eugenia Gutiérrez Jiménez

(Universidad de Sevilla)

[megutierrez@us.es]

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación
2015, 12, pp. 267 - 271

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2015.i01.11>

Puelles Romero, Luis (2014). *Honoré Daumier. La risa republicana*. Madrid: Abada Editores (Serie Estética).

Nunca como en el siglo XIX se advirtieron tantas variables en gestos y actitudes, nunca resultó tan evidente que no eran sino manifestación de una personalidad que, a su vez, sólo era eso, su manifestación. Cuando la apariencia es fundamento de la vida cotidiana, la caricatura tiene la obligación de estar presente.

Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*. 2000, p. 13.

La mirada del artista y litógrafo marsellés Honoré Daumier (1808-1879) sobre el mundo social decimonónico y su modo crítico-cómico de revelar la condición humana debieron pesar en la elección de Luis Puelles Romero, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga. Bajo el título de *Honoré Daumier. La risa republicana* (Abada, 2014), Puelles Romero presenta un ensayo sobre la ridiculización como arma de combate a partir del estudio del

uso que el litógrafo marsellés hizo de este recurso en las 4.000 litografías¹ que componen su obra.

Daumier, asumiendo el papel del flâneur, se detiene en su deambular entre la multitud para mirar: “[...] Parece que se tratase, no tanto de ver al otro en su apariencia, sino de esperar a tomarlo desnudo en su evidencia” (p. 7). De modo que “...expuestos al ojo que sólo mira, lo que nos viste es lo que nos desnuda” (p. 8). Este es el sentido que funda la potencia política de las imágenes satíricas del artista marsellés, según Puelles Romero, ya que el que observa “se apresura entonces a tomar de nosotros lo que quiere; y lo que quiere no es más que nuestra imagen –volvemos ella– [...]. Así, el escrutador se apropia de lo que analiza. Se distancia hasta hacernos objeto [representación]” (p. 8).

La finalidad de “reducir” a imagen el mundo y los tipos sociales que lo conforman no es otra que desvelar mediante un aspecto exterior cómico la “fealdad moral” que sustenta tanto su forma de pensar y actuar como de sentir. De esta forma, el litógrafo marsellés combina a lo largo de su obra tanto la función correctiva, que predomina en el periodo que abarca desde la Revolución de 1830 hasta las leyes de censura de septiembre de 1835, con la función acusatoria, basada en desautorizar lo representado, y que caracteriza su obra a partir del año 1835. Es en este momento cuando se forja “la mirada más personal de Daumier” (p. 38), convirtiendo los tipos representados no en retratos individuales sino en figuraciones –o figurantes– del teatro mundo.

Para llevar a cabo su principal objetivo, el autor inicia en la introducción una reconstrucción del entramado social en que se desarrolló la vida del artista así como su relación con otros nombres contextuales artífices de la sociedad intelectual que dio origen al mito de París como capital de la modernidad: Nadar, Aubert, Baudelaire, Champfleury, Víctor Hugo, Delacroix, Courbet, Gavarni, Grandville, Traviés, entre otros. Incluso fundamenta, rastreando el paradigma estético de la época, las razones que llevaron a Baudelaire a elegir al dibujante y pintor francés Constantin Guys en lugar de a Daumier en su relato histórico sobre la modernidad. Posteriormente, la figura de Daumier sería resarcida al ser

1 La Biblioteca Nacional de Francia ofrece un recorrido virtual por sus litografías más destacadas a partir de una pertinente clasificación temática. Disponible en: <http://expositions.bnf.fr/daumier/expo/salle1/index.htm> [Consultado el 28 de septiembre de 2015].

referida por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* como el artista revelador de ese otro relato sobre la modernidad.

En un segundo orden, Puelles Romero se plantea historiar el sentido cultural de las imágenes satíricas realizadas por Daumier, objetivo que desarrolla en ocho de los nueve epígrafes de los que consta el libro. Sus primeros años en París son reconstruidos en el segundo epígrafe: “De lo sublime a lo cómico y lo patético”, donde la litografía se convierte en síntoma de la creación de una cultura visual dirigida a las masas. “El desencanto de 1830” es tratado en el tercer epígrafe mediante las caricaturas de oposición a la Monarquía de julio; los tipos y las fisiologías de la vida cotidiana son analizados en el cuarto apartado, titulado “El teatro mundo”; el burgués atribulado protagoniza el quinto epígrafe: “Cómicos sin saberlo”; el periodo que abarca de la Revolución de 1848 al segundo imperio se trata en el sexto: “La fiesta republicana y la fraternidad popular”; las transformaciones de París ocupan un papel importante en la encrucijada de 1860 (apartado séptimo); el mundo del arte en el segundo imperio cobra relevancia en el epígrafe octavo: “Los placeres del espejo”; y en el noveno se reconstruye “El retiro creador en Valmondois” de Daumier mediante el análisis de sus obras sobre muertes, saltimbanquis, quijotes y artistas. Todo ello se completa con el discurso que comprenden las 180 litografías y que ilustran la obra de Puelles Romero.

La excepción en este orden la marca la generalidad del método con el que se acerca a la obra de Daumier. El profesor de la Universidad de Málaga, también autor de *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* (Abada, 2011)², opta por una “ética hermenéutica de la complejidad” (p. 11), con la que piensa demostrar el falseamiento que supone leer las litografías del artista marsellés bajo el prisma del paradigma estético que concibe al espectador como contemplador de la belleza. El primer razonamiento se sustenta en la función ideológica que cumplen estas imágenes. La ridiculización comprende un ataque, luego las litografías no nacen “queriendo ser *autónomas* ni receptoras de una mirada estetizada o contemplativa [teorizada por Kant]”. Además, son imágenes pragmáticas, “cuya prioridad no es estética” (p. 11), pues forman parte del discurso periódico de un producto mercantil asequible para las clases medias.

2 La obra fue galardonada con el II Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria Ciudad de Cádiz. Además, en el año 2011 fue asesor académico de la exposición “El factor grotesco”, auspiciada por el Museo Picasso de Málaga.

Son imágenes de radicalidad moral, política, propagandística, ideológica; imágenes que toman posiciones fuera de los formatos y medios más nobles y con independencia de los sistemas de institucionalización de legitimidad académica (p. 11).

Por lo que promueven otro modo de ver la vida moderna. Las caricaturas de Daumier son principalmente políticas, de oposición a lo instituido, de ahí la fuerza de las mismas. En un escrito temprano titulado *Des Artistes* –refiere Puelles Romero– y publicado en el semanario *La Silhouette* en 1830, Balzac explica que aunque el fresco y la escultura representen la “historia viva”, la caricatura se caracteriza por la potencia, esto es, la *puissance*. Por ello es considerada como representativa de un “nuevo régimen de las artes” en el siglo XIX:

marcado por un incremento de los vínculos entre lo visual y lo industrial -vínculos generadores de nuevas *technés*- que en su anverso nos sitúa en el origen del arte de masas y, en su reverso, nos aparta de la vieja ontología estética de las bellas artes para adentrarnos en una ontología de definición pragmatista de las imágenes de reproducción mecánica y de difusión y consumo masivos; unas artes [...] bien de finalidad ideológica, de crítica y de propaganda (pp. 23-24).

Pero también lo es de un posicionamiento político, el que adopta el que mira, el observador. Este es el argumento que esgrime Puelles Romero para justificar en su primer epígrafe “la triple dimensión política de la caricatura”, que se origina en la vinculación del dibujante con la actualidad, con la ciudad y con la ironía. Según las palabras atribuidas al propio Daumier, el autor moderno “Il faut être de son temps”, porque ridiculizar implica criticar, tomar una posición frente a la actualidad y hacerse responsable de ella. Cabría, por tanto, decir del caricaturista que

su modo de estar en la realidad es enfrentándose a ella, en una ética de la distancia crítica y capaz del juicio desilusionado de

la actualidad. Desde ahí se erige la representación incrédula e inoquista, el valor desestabilizante y desacralizante de la imagen satírica (p. 39).

Todas las anteriores constataciones llevan al autor de *Honoré Daumier. La risa republicana* a plantear la “posibilidad civilizatoria de la ficción” y el nacimiento del espectador –que no receptor– en el consumo de estas imágenes políticas y de oposición que activan la imaginación como fuerza creadora en la interpretación de otro relato alternativo –y verosímil– de lo real, además de promover la emancipación perceptiva del público espectador. En palabras del propio Puelles Romero, extraídas de su anterior obra *Mirar al que mira*, “las artes de la ficción [donde puede ubicarse la caricatura] contribuyen [a construir otra mirada] dándonos a imaginar *lo posible*” (p. 326). He aquí la potencia política de las caricaturas de Daumier. Sin olvidar, por otro lado, la reivindicación en la concepción de la ridiculización o ironía como modos de expresión de lo cómico legítimos en la traducción de lo real. Por consiguiente, cabría pensar que las expresiones de lo cómico no pueden ser concebidas como un producto menor de la vida cultural sino como una de las creaciones fundamentales de la cultura popular y del arte para las masas.