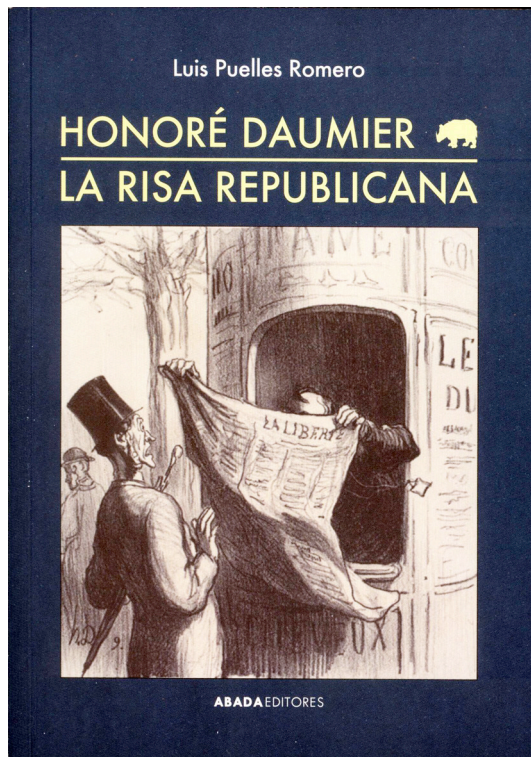


## Honoré Daumier: la risa republicana

PUELLES ROMERO, Luis

Madrid, Abada Editores, 2014



Recientemente, Abada Editores ha puesto a disposición de sus lectores el nuevo ensayo de Luis Puelles Romero, titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga. *Honoré Daumier: la risa republicana* se interna en la vida y la obra de este marsellés nacido en 1808 y muerto en París en 1879, cuyo trabajo se desarrolló durante cincuenta años decisivos de la historia de Francia, desde el final del periodo legitimista hasta los inicios de la III República. Para la ocasión, el galardonado con el segundo Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria Ciudad de Cádiz ha seleccionado cerca de doscientas ilustraciones, entre dibujos, litografías, acuarelas y óleos, que permiten al lector verificar la reciprocidad existente entre la reflexión cultural que se le propone y la producción artística de Daumier.

Como en sus ensayos precedentes, el autor de *Mirar al que mira* no se detiene únicamente en el estudio de una figura artística y de sus circunstancias concretas, sino que, sirviéndose de dichos elementos, emprende la exploración de los modos culturales de la sensibilidad implicados en un tiempo y una sociedad. Con este propósito, la mirada hermenéutica de Puelles nos guía a través de las diversas formas del humor, en un periplo histórico que se inicia en la antigüedad clásica. Ya para Platón, el ridículo era motivo de análisis. Consideraba que su expresión más neta es el desconocimiento de sí, que hace al sujeto ajeno al gobierno de su propia voluntad, reduciéndolo a un estado de mero objeto. La reflexión toca un momento de especial relevancia en el renacimiento alemán, donde artistas como Durero se alejan de idealizaciones trascendentes para poner el punto de mira en lo diverso, lo particular o incluso lo excéntrico. En esta etapa renacentista, la caricatura se presenta como contrapeso de las idealizaciones de la naturaleza entendida como perfección, como unidad lógica y ontológica. El itinerario no es ajeno a figuras de la talla de Brueghel, Hogarth o el propio Goya, quienes se sirven de las posibilidades de la burla y del ridículo para perforar los mantos de artificio con que los convencionalismos encubren la realidad.

Daumier inicia su andadura justo antes de la aparición del daguerrotipo, un artilugio consagrado a la dignificación autocomplaciente del público burgués. La multiplicación de retratos es una de las consecuencias más llamativas del mecenazgo de la emergente clase social, que concibe el arte como un acompañante y un espejo que miente bellamente. Frente a este tipo humano se alzaría la cruzada satírica del marsellés, que dará cuenta de la fealdad moral de los burgueses orleanistas y bonapartistas, contraponiéndose a la representación complaciente de una elegancia postiza. Etimológicamente, la expresión 'caricatura' (del italiano *caricare*) está relacionada con la acción de cargar: la caricatura expone al otro bajo la carga de sí mismo. Si lo grotesco persigue la denigración, la caricatura logra una suerte de

ridiculización que se esfuerza en «reducirnos» a la talla que en verdad nos corresponde. Esta manera de entender la caricatura que nos propone Daumier es hija de la libertad de prensa que se proclama en agosto de 1789.

Estamos en una época que comenzaba a abandonar las poéticas románticas de la introspección en busca de nuevas perspectivas estéticas que volvían la mirada hacia la percepción del mundo exterior. Aquí hemos de mencionar a otro Honoré: Balzac, quien en muchos aspectos puede considerarse como el correlato literario del artista gráfico. Ambos se alejan del subjetivismo para entregarse a la palpación y reflejo de la realidad. Esta comedia humana en imágenes que nos ofrece Daumier nos llega en la forma de cuatro mil litografías, aparecidas en diversas publicaciones periodísticas a través de tres regímenes políticos, que procuraron al artista su medio cotidiano de subsistencia al tiempo que le privaban del tiempo necesario para el cultivo de sus anheladas aspiraciones pictóricas, a las que solo pudo entregarse completamente en la etapa final de su vida. Produjo, en efecto, una asombrosa cantidad de caricaturas y dibujos satíricos que, en su época, no le reportaron el reconocimiento artístico que merecía, pero que, bajo el análisis de Puelles, se nos muestran como fragmentos de un emotivo y revelador momento de la cultura europea, donde el arte pone su dimensión social a disposición de los valores republicanos, mientras que en lo formal se anticipa a la actual afirmación de la suficiencia de la imagen, emancipada respecto a legitimaciones discursivas.

Es una obra determinada por la exigencia de ser testimonio de la actualidad. Su finalidad ideológica no merma su dimensión estética, sino más bien la afirma y robustece, fuera de los mecanismos de legitimación académica. Como ha apuntado Malraux, Daumier compartió con Goya el rechazo de los autoproclamados modernos de su época, quienes desdeñaban cualquier valor extraño a la pintura. Nuestro marsellés es un artista de esa «otra modernidad», que Walter Benjamin rescató para la sensibilidad contemporánea. Cuatro mil litografías que conforman el inmenso retrato de una edad decadente, en la que las energías y aspiraciones de la Revolución y de la etapa napoleónica se han desvanecido sin apenas dejar rastro. Durante la misma, el burgués ha aprendido a avergonzarse del trabajo, a pagar y a mandar desde el desconocimiento. Una edad mediocre, consciente y contenta de serlo, que eleva a un tipo humano que, en

opinión de Marivaux, lo que tiene de mezquino lo posee de forma natural, mientras que lo poco elevado que podamos encontrar en él ha sido adoptado por imitación. Sobre este contexto cultural, Puelles analiza los mecanismos de perfeccionamiento formal desarrollados por Daumier para convertir la caricatura en un estilete que, eliminando lo innecesario, reduce al otro a objeto de percepción ajena, previsible y convencional, a un conjunto de signos recurrentes. Como expone Bergson, imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona.

Paralelamente, el artista fue dotando a sus personajes de individualidades cada vez más precisas hasta, a partir de 1835, convertirlos en tipos. El advenedizo sin escrúpulos Maicaire, el agente propagandista Ratapoil, el esbirro Casmajou, etc., todos ellos son seres concentrados en lo característico, cuya subjetividad queda totalmente expuesta al exterior, como si el retratado no tuviera nada dentro. Al mismo tiempo componen, sin embargo, representaciones precisas y ciertas que aúnan las características de todo un segmento social. Tanto Balzac como Daumier, en sus medios respectivos, son inigualables creadores de tipos que construyen retratos mucho más realistas, como expusiera François Bonvin, que aquellos que figuraban todos los años en el Salón de Honor. Comparece de esta forma ante nosotros una legión de pequeños propietarios ambiciosos, funcionarios en busca de promoción, leguleyos a la caza de pleitos, nuevos ricos complacidos de su situación social, etc., todos ellos familiares y reconocibles a cualquier ciudadano medio.

Aunque pueda parecer sorprendente, la mayor parte de los consumidores usuales de estas publicaciones tan mordaces con la emergente clase dominante era precisamente público burgués. El virtuosismo humorístico de Daumier consigue que el burgués se ría de sí mismo, o de sus casi-iguales, en un juego en el que todos quedan igualados en una ridícula fraternidad. Sus litografías son crónicas de la contemporaneidad, llevadas a cabo desde la actualidad, la ciudad y una lúcida ironía. Estas son las armas con las que se enfrentó a estos nuevos especuladores del progreso. A partir de la proclamación del Imperio por Napoleón III, París había entrado en una época marcada por el auge de la industria, las transformaciones urbanas, la aparición de los grandes almacenes comerciales y el enriquecimiento de una clase social ávida de entretenimientos, que gustaba de ex-

hibirse en los templos del ocio. En este comercio urbano de las apariencias, la identidad de cada uno se confunde con la representación codificada que elaboramos entre y ante los demás, que nos toman por lo que ven.

En términos estéticos, durante los siglos XVIII y los principios del XIX, se había asentado un concepto de representación que la entendía como una suerte de construcción eficaz, dada su vinculación a nociones de orden superior que le infunden sentido. Sin embargo, la Europa nihilista de la segunda mitad del XIX se asoma al abismo de la sospecha de que no hay nada fuera de dicha representación. La desazón que deja ese vacío debe colmatarse, el silencio produce angustia, el espectáculo debe ser frenético y no puede interrumpirse. Por otra parte, el paradigma clásico de imitación del modelo de pose había ido perdiendo vigencia frente al atractivo de la vida en movimiento y resultaba frío e hierático para las nuevas exigencias de expresión, suscitación artística de emociones y veracidad.

Puelles enmarca estos procesos dentro de un cambio general de sensibilidad estética que conlleva el declive del principio de mimesis de la naturaleza y el comienzo de la mitología de la ciudad moderna. Esta evolución viene ejemplificada por el paso de la pintura de paisajes a la aparición de la figura del *flâneur* y del fotógrafo de las transformaciones urbanas. Esta sociedad ávida de estímulos requiere de un medio de transmisión de imágenes rápido y eficaz, conforme a las modernas técnicas de producción en masa. Las grandes tiradas litográficas se erigen en el gran telón de fondo del espectáculo de la calle, del *theatrum mundi*. Daumier se halla en la encrucijada de todas estas transformaciones, hasta el punto de que es oportuno preguntarse, con Puelles, tras más de siglo y medio de la aparición de *El pintor de la vida moderna*, ¿por qué Baudelaire elige al prontamente olvidado y actualmente irrelevante Constantin Guys y no más bien a Daumier como arquetipo de este nuevo espíritu?

Ser testimonio de una época y una sociedad, incidir en el presente político y cultural, forma parte de la esencia de la caricatura. Tan es así que hemos de acudir a las hemerotecas y no a los museos para apreciar incluso las más

relevantes. Las litografías de Daumier no son meros objetos estéticos, entendidos a la manera kantiana, ofrecidos a una contemplación desinteresada. Tienen una finalidad ideológica que no merma su dimensión artística, pero que las remite a una temporalidad que rehúye los sistemas convencionales de valoración artístico-académica. Además, la risa irónica es iconoclasta, incomoda al poder, contagia incredulidad. Rebaja a la condición de imagen aquello que pretendía exhibir aires de trascendentalidad. Daumier pagó cara esta apuesta por la lucidez y la libertad, no solo con el desdén y la incompreensión de la elite biempensante, sino también con seis meses de presidio durante el reinado de Luis Felipe de Orleans por una caricatura que lo representaba como el insaciable gigante Gargantúa.

A partir de 1865, Daumier abandona París y se recluye en la pequeña localidad de Valmondois donde, liberado de obligaciones con la actualidad y el comercio del humor, puede por fin poner su talento al servicio de la pintura. Si hasta ahora habíamos visto a un artista que llevaba al terreno de la imagen la literatura de Balzac, gran parte de la obra pictórica de estos años se mueve por el mismo espíritu piadoso de un Zola comprometido en la plasmación de las condiciones de opresión y pobreza del pueblo francés. Los personajes que retrata al óleo son tratados con la compasión que falta en sus dibujos para la prensa. En esta última etapa, un Daumier con cada vez mayores problemas de salud, entrega su pintura a una libertad creadora por encima de modas y convencionalismos. El alma del agotado y ya casi ciego maestro, tras cincuenta años de trabajo como obrero de las artes, se asoma a las telas bajo las humildes formas de saltimbanqui, Quijote o pintor solitario. En febrero de 1879 fallece este artista al que Baudelaire situó en la tradición de Horacio y Molière, representante de un humor impregnado de piedad laica que no persigue la condena o el ensañamiento, sino mostrarnos a todos como partícipes de las mismas miserias.

Óscar Ortega Ruiz  
Universidad de Málaga