

Honoré Daumier
La risa republicana
-Reseña bibliográfica-

Óscar Ortega Ruiz

Arquitecto y licenciado en Filosofía

Se encuentra ya en las librerías *Honoré Daumier: la risa republicana*, el undécimo ensayo de Luis Puelles Romero, titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga, galardonado con el segundo Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria «Ciudad de Cádiz». En esta ocasión, el autor de *Mirar al que mira* explora la obra y significación de este artista nacido en Marsella, pero pronto emigrado a París, cuyo trabajo se extiende a lo largo de cincuenta años cruciales en la historia de Francia, desde el final del periodo legitimista hasta los inicios de la III república. Ciento ochenta ilustraciones de dibujos, litografías, acuarelas y óleos, seleccionadas por Puelles para esta edición, acompañan al lector a lo largo del itinerario, logrando una cercanía que permite verificar la reciprocidad existente entre la reflexión cultural y su transposición en imágenes.

Buena parte de la herencia de Daumier nos ha llegado en la forma de cuatro mil litografías, aparecidas en diversas publicaciones periodísticas, que procuraron al artista su medio cotidiano de subsistencia pero que le privaron del tiempo necesario para el cultivo de sus anheladas aspiraciones pictóricas, a las que sólo 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, en el que el arte pone su dimensión social a disposición de los valores republicanos, mientras que en lo formal se anticipa a la contemporánea afirmación de la suficiencia de la imagen, emancipada respecto a legitimaciones dependientes de literalidades discursivas.

Fiel a su trayectoria, el ensayista, más allá del estudio de la figura de un artista y sus circunstancias, acomete la exploración de los modos culturales de la sensibilidad implicados en la obra de Daumier. Con este propósito, la mirada hermenéutica de Puellas nos conduce a través de las diversas formas del humor, en una andadura que se inicia en la antigüedad clásica. 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. 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 el ridículo para perforar los mantos de artificio con que los convencionalismos encubren la realidad.

En los años previos a la aparición del mecanismo de dignificación autocomplaciente del público burgués que vino a suponer el daguerrotipo, es donde hemos de situar la cruzada satírica de las costumbres y comportamientos burgueses emprendida por Daumier. Nos encontramos en una época en la que la apreciación estética comenzaba a experimentar una deriva, que abandonaba las poéticas románticas de la introspección en busca de nuevas perspectivas artísticas que mostraban su apetencia por una renovada percepción del exterior. Daumier y Balzac, quien en muchos aspectos puede considerarse como el correlato literario del artista gráfico,

se alejan del subjetivismo para dedicarse a la palpación y reflejo del mundo real.

De esta forma, Daumier hace comparecer ante nosotros una legión de pequeños propietarios ambiciosos, funcionarios en busca de promoción, leguleyos a la caza de pleitos... todos ellos familiares y reconocibles a cualquier ciudadano medio. Aunque pueda parecer sorprendente, la mayor parte del consumidor usual de estas publicaciones mordaces con la emergente clase dominante era precisamente público burgués. El talento humorístico de Daumier consigue que el burgués se ría de sí mismo, o de sus casi-iguales, en un juego de reciprocidad en el que todos quedan igualados en una ridícula fraternidad.

Es 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. A partir de este contexto cultural, Puelles analiza los mecanismos de perfeccionamiento formal emprendidos por Daumier para convertir la caricatura en un estilete que, eliminando lo innecesario, reduce al otro a objeto de percepción ajena, previsible y convencional.

Poco a poco, 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 Macaire, el agente propagandista

Rapatoil, el esbirro Casmajou... todos ellos son seres concentrados en lo característico, cuya subjetividad queda totalmente expuesta al exterior. Al mismo tiempo componen, sin embargo, representaciones precisas y certeras que aúnan las características de todo un segmento social. Tanto Balzac como Daumier, en sus medios respectivos, son inigualables creadores de tipos que constituyen retratos mucho más realistas, como expusiera François Bonvin, que aquéllos que figuraban todos los años en el Salón de Honor.

Ser histórica, incidir en el presente político y cultural, forma parte de la esencia de la caricatura. De hecho, 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 sólo 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.

Sus litografías son crónica de la contemporaneidad, llevadas a cabo desde la actualidad, la ciudad y una lúcida ironía. A partir de la proclamación del Imperio por Napoleón III, París entraba en una época marcada por el progreso industrial, las transformaciones urbanas, la aparición de los grandes almacenes comerciales y el enriquecimiento de

una clase social ávida de entretenimientos, que gustaba de exhibirse 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.

Durante los siglos XVIII y los principios del XIX se había asentado un concepto de representación que la entendía como una suerte de construcción que funciona, eficaz por cuanto que remite a nociones de orden superior que acaban por darle 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 y suscitación de emociones a través de la obra artística. 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 que

es oportuno preguntarse, con Puellas, 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?

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 compasivo de un Zola comprometido en la plasmación de las condiciones de opresión y pobreza del pueblo francés. 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 que no persigue la condena o el ensañamiento, sino mostrarnos a todos como partícipes de las mismas miserias.

Málaga, enero de 2015

Óscar Ortega Ruiz
Arquitecto y licenciado en Filosofía