CC BY

Historia y comunicación social
ISSN: 1137-0734

http://dx.doi.org/10.5209/hics.69229

La mirada fronteriza. La prensa satírica ilustrada con caricaturas como expresión de una visión radical en el siglo XIX[1]

María Eugenia Gutiérrez Jiménez[2]

Recibido el: 20 de septiembre de 2018. / Aceptado: 17 de junio de 2019.

Resumen. Este texto toma los semanarios satíricos sevillanos *El Tío Clarín* (1864) y *El Padre Adam* (1868) como fuentes para desarrollar un marco histórico-filosófico desde donde analizar los orígenes culturales del género a partir del entrecruzamiento de tres elementos: la visión como área disciplinaria, la actitud de modernidad del ilustrador y la figuración de los espectadores en su proyección *pública*. Este planteamiento analiza de qué forma la prensa satírica con caricaturas posibilita, mediante una representación jocoseria del presente, desmitificar la ideología del progreso y enunciar al espectador como juez de los asuntos comunes. Así, la mirada fronteriza del ilustrador articula una visión radical del mundo social.
Palabras clave: Prensa satírica; caricatura; siglo XIX; visión radical

[en] A view from the fringe. The satirical press illustrated with cartoons as a radical perspective in the nineteenth century

Abstract. This paper draws on the Seville satirical weeklies *El Tío Clarín* (1864) and *El Padre Adam* (1868) as sources to develop an historical-philosophical framework in which to analyse the cultural origins of gender based on the cross-links between three elements: the view as a disciplinary field, the modern attitude of illustrators and the characterisation of citizen as *public*. The aim of this approach is to examine the use of the satirical press with cartoons in the second half of the nineteenth century as a way, through the humorous representation of the present, of demystifying the ideology of progress and popularising the virtue of citizen around the role of spectator. This shows how the fringe view of illustrators at the time encapsulated a radical worldview.
Keywords: Satirical press; cartoon; 19th century; radical view

Sumario. 1. El desencanto como síntoma de época. 2. La reorganización de la visión y el control social. 3. El dibujo satírico como representación. 4. La mirada fronteriza del ilustrador satírico. 5. La conversión de los espectadores en jueces. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gutiérrez Jiménez, M. E. (2020) La mirada fronteriza. La prensa satírica ilustrada con caricaturas como expresión de una visión radical en el siglo XIX, *Historia y comunicación social* 25(1), 79-91.

1. El desencanto como síntoma de época

Son muchos los expertos que definen el siglo XIX como el siglo de la imagen[3]. Uno de los rasgos que evidencia el contenido de "verdad" de tal proposición se halla en la obsesión de los sujetos decimonónicos por *querer ver* -como un modo de *saber* acerca de– lo que acontece en el exterior de sí mismos, actitud que puede ser leída como la necesidad de hallar certezas en un tiempo donde todo es volátil, o bien como un modo de materializar la *fantasmagoría* de la democratización del saber (Benjamin, 2005; Milner, 1990), basada en la idea de que el desarrollo técnico haría el mundo más abarcable.

[1] Agradezco muchísimo las orientaciones de Marie-Angèle Orobon, investigadora del CREC-Paris 3, que me han permitido mejorar este texto.
[2] Universidad de Sevilla.
megutierrez@us.es
[3] La obra de Philippe Hamon, titulada *Imageries. Littérature et images au XIXème siècle*, sentó un claro precedente. Por otra parte, las ponencias defendidas sobre la imagen satírica en el Congreso internacional "Caricature et vie politique en Espagne (1830-1918)", celebrado en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 en 2018, son una muestra de la actualidad de este objeto de estudio.

En el contexto de la organización cultural, política y jurídica de un nuevo orden: la sociedad liberal[4], el progreso económico y técnico deslumbró y preocupó por igual a los coetáneos, puesto que no se circunscribió sólo a la mejora de las condiciones materiales de vida de algunos grupos sociales, sino que se dio en paralelo a la configuración del Estado liberal y la consolidación de la esfera pública. Necesaria para legitimar el orden burgués, ésta última se caracteriza por ser un espacio intermedio entre el poder y la sociedad pensado para el escrutinio de la gestión pública a través de la deliberación racional de los representados, además de un lugar donde proyectar los distintos modos de ver -y de ser en- el presente. La exhibición del estatus de ciudadanía por parte de propietarios y profesionales liberales se convirtió en una expresión de estos cambios estructurales, así como de las tensiones entre el poder y la sociedad en torno al ideal del progreso.

Del cuadro social "Los escaparates" de Antonio Flores aparecido en su obra *Ayer, hoy y mañana* (1893: 320), se interpreta que el afán por figurar en "el escaparate de cristal" se configura como el certificado de existencia social de las personas privadas.

> ¿Qué es el Parlamento sino un armario exquisito con su vidrio o tribuna pública y sus andenes o escaños para guardar las alhajuelas más preciosas del gobierno representativo? ¿Qué otra cosa es la Bolsa [...] sino el escaparate del crédito nacional? ¿Y no es el periodismo un vidrio, y vidrio de aumento, de ese armario exquisito llamado opinión pública, en cuyos andenes se guardan y enseñan toda clase de chismecillos preciosos? (Flores, 1893: 319).

Flores asocia la concepción del parlamento a la existencia de una tribuna pública desde donde *ver* la vida política mediante una multitud de opiniones -objetivadas en *chismes preciosos*- que viene a confirmar el hecho de que en las postrimerías del reinado de Isabel II la opinión pública deja de imaginarse como una "entidad monolítica" y se toma consciencia de "su irremisible pluralidad" (Fernández Sebastián, 2003: 481). En el análisis sobre la esfera pública Habermas consideró que la transformación de la función de la publicidad burguesa se materializó en la institución de la prensa, que pasó de ser un canal transmisor de hechos clasificados a ser *portadora* y *guía* de las opiniones públicas en el marco de la lucha partidista. "La prensa, salida del raciocinio del público y constituida como mera prolongación de la discusión del mismo, sigue siendo por completo una institución de ese público: a modo de mediador y vigorizador" (1994: 210 y 211).

Por consiguiente, la prensa se instituye como un medio reproductor y generador de la conversación pública sostenida por personas privadas que actúan en el *teatro mundo*, el lugar para la interacción discursiva. Por ello, el periodismo, el relato sobre el presente, se concibe como *un vidrio de aumento* que bajo las formas de la palabra escrita y la imagen, promueve el acceso a lo real en un doble sentido: por un lado, ejerce el efecto *amplificador* de la palabra pública y, por otro lado, posibilita la *representación* de las múltiples voces que configuran el estado de la cosa pública o bien reproduce el conflicto entre opiniones y/o posiciones. En este sentido, Laguna Platero añade que la burguesía peninsular hizo del periódico un "factor mediatizante" de la acción política y "de la consciencia pública", haciendo de la prensa un medio "politizador, pero también organizador" (2000: 80) de la visión que los ciudadanos, desde su condición de lectores y/o espectadores, debían tener del mundo.

Aceptar, asimismo, la acción *organizadora* de la visión común por parte de la prensa es una forma de admitir la mediación como parte del proceso de aprehensión del mundo. A este respecto, Philippe Hamon arguye una idea fundamental:

> Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur (2001: 28).

Considerada tal constatación, se confirma que lo real no sólo es objeto de la mirada de quien enuncia, sino que además no puede ser referida si no es desde el interior del sujeto que mira e interpreta, esto es, usando los esquemas culturales aprendidos, el imaginario compartido y su ideología. Por tanto, no se discute sobre lo acontecido, si no a partir de una pluralidad de discursos que reconstruyen lo acontecido. La prensa satírica con caricaturas, objeto de esta reflexión, se legitima en el reconocimiento de que no se puede conocer el mundo si no es mediante imágenes. Así, se presenta como un lenguaje que redescubre el presente mediante la risa popular como modo de aceptar la mediación en el acceso al presente y el requerimiento de que los sujetos lectores sean intérpretes críticos de lo real mediatizado por las estrategias de poder.

Walter Benjamin reflexiona sobre la posición del sujeto que toma consciencia de estar mirando *desde* su tiempo a propósito de Charles Baudelaire, a quien atribuye la mirada del *flâneur*, que principalmente se caracteriza por ser *alegórica*, ya que se origina en el movimiento paradójico de tomar distancia de su propio

[4] Se parte de la perspectiva que ahonda en los fundamentos culturales del liberalismo decimonónico, tal como argumentó Martínez Martín, al valorar "el papel que […] jugaron la cultura impresa y las formas de oralidad" en la construcción de representaciones con las que los colectivos se situaron en el mundo y la forma en que estas prácticas culturales "fueron modificando las relaciones entre los individuos y de éstos con el poder en la configuración de la sociedad liberal" (2003: 14 y 15).

presente para poder verlo todo, al tiempo que fija su visión en la atención precisa y acaba descubriendo que el mundo siempre representa algo distinto a lo que mostraba ser. "La masa [...] se sitúa como un velo ante el flâneur", puesto que "borra [...] toda huella del individuo: es el más reciente asilo del proscrito. Es [...] el más [...] inescrutable laberinto en el laberinto de la ciudad" (Benjamin, 2005: 449). Se apuntan, de este modo, las estrategias de poder ocultas tras la institución de la mirada contemplativa en el paseante que exhibe su ciudadanía.

Descubrir lo que se oculta tras el laberinto de apariencias es parte de la acción crítica que sustenta el ejercicio de la sátira durante el siglo XIX, haciendo de la ridiculización un modo de *señalar* los errores humanos. Ridiculizar supone *reducir* a una imagen a alguien o algo[5], pues se desvela lo que había de artificio en su apariencia. No obstante, la acción de desmitificar el presente contiene en sí misma su reverso, debido a que enmascara, *recubre*[6], lo antes conocido con otra interpretación; aunque no por ello anula la conversión del presente en un evento, de carácter contingente y mediado por el *vidrio jocoserio*[7] que promueve otra lectura posible del lugar que ocupa el espectador en el mundo.

En consecuencia, este texto se centra en analizar los orígenes culturales de la prensa satírica con caricaturas considerando, en primer lugar, el marco histórico articulado en la interacción entre la dimensión política: el Estado liberal, la institución del mercado y su asimilación de parte del progreso, y el espacio de la discusión pública, de donde emergen voces disidentes como los semanarios satíricos republicanos que consideramos como fuentes, los cuales pretenden hacer extensible la fantasmagoría del progreso a las clases populares mediante el uso de la imagen y la risa popular, con el fin de promover una visión contrahegemónica. En segundo lugar, se valora los orígenes del género en el marco filosófico, pues sus raíces apuntan a la comunicación crítica de tradición liberal que asume el ejercicio de la *contramemoria*[8], originado a su vez cuando el pensamiento sirve a la crítica para desvelar los nexos generados entre el saber y el poder en la construcción de la *aceptabilidad* (Foucault, 2017: 28) del nuevo orden burgués.

Para desarrollar este punto de vista, se procede a estimar el modo en que se sitúan los artífices del género en la discusión pública, analizando el lugar de la enunciación y el de la recepción. Por ello, primero se estudiarán las máscaras narradoras de los semanarios satíricos *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864), que centró su denuncia en la popularización de la ideología del progreso (Gutiérrez Jiménez, 2017), y *El Padre Adam* (Sevilla, 1868), que desenmascaró las acciones engañosas de quienes lideraron la Revolución de 1868 para apuntar el extravío nacional (Gutiérrez Jiménez, 2018), asumiendo como hipótesis que el dibujante y editor responsable de ambas cabeceras, Luis Mariani Jiménez, desde su condición de intérprete de lo real, promueve extender la conversación crítica a las clases populares y así cumplir el ideal perseguido por demócratas y republicanos: democratizar el saber para facilitar la participación política.

El lugar de la recepción se analizará valorando si tales máscaras narrativas proyectan una imagen semejante de los lectores/espectadores a las representaciones *mise en abyme* de los espectadores realizadas por Honoré Daumier para *Le Charivari*[9], la publicación satírica francesa que Luis Mariani toma como referencia para proyectar la condición de juez de los participantes en la esfera pública.

2. La reorganización de la visión y el control social

Con la prensa satírica con caricaturas, la visión jocoseria queda insertada en el discurso que narra el presente como acontecimiento, presente al que pertenecen tanto el dibujante como los lectores desde la condición de espectadores de su tiempo. Larra expresó cierto extrañamiento en su artículo "Varios caracteres" al percatarse de que la incomunicación está en el origen de la representación tanto de lo que se cree reconocer como de lo que no. Sintiéndose espectador y parte del espectáculo, describe:

> ¿A quién no le habrá sucedido repetidas veces abrir un libro [...] y no poder establecer entre lo escrito y su cabeza ninguna especie de comunicación [...]? En estos casos, [...] sálgome a la calle [...] llevo conmigo un

[5] Aquí radica la potencia política de la caricatura en la Modernidad, según el análisis realizado por Puelles Romero sobre las litografías del ilustrador marsellés Honoré Daumier. Véase el capítulo: "Enfrente de la actualidad. La triple dimensión política de la caricatura" (2014: 33-58).

[6] En la conferencia *Qu'est-ce que la critique?*, pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de mayo de 1978, donde se enuncian las principales ideas de su teoría sobre el poder, Foucault utiliza el verbo "recouvrir" para referir la acción de *solapar* un discurso con otro (2017: 27).

[7] Según Valeriano Bozal, el epíteto "jocoserio" forma parte de "una fórmula crítica que une lo jocoso y lo serio según la fórmula típica "reír por no llorar". [...] Los asuntos más serios, preferentemente políticos, [...] se abordan jocosamente [...] a fin de extraer todas las posibilidades críticas que encierran" (1988: 320).

[8] Alude a la historia de la actitud crítica, que se origina en paralelo al proceso de gubernamentalización experimentado por las sociedades del Occidente europeo en el siglo XVI y que se configura como "un modo de desconfiar, recusar o limitar el arte de ser gobernado" de una determinada forma. La reforma protestante es un ejemplo claro por suponer un cuestionamiento del magisterio eclesiástico. Se sintetiza en una actitud moral y política que, según Foucault, es "específica de la civilización moderna" (2017: 5 y 6).

[9] En el primer número de *El Tío Clarín* se refiere que "a cada número acompañará una chistosísima lámina litografiada al estilo de las caricaturas que da el CHARIVARI de París" (4 de enero de 1864). *El Cañón Rayado*, semanario que vio la luz en el marco de la Guerra de África (1859-1860), también anunció que sus artículos y caricaturas se asemejarían a los del *Charivari*.

> lente [...] para poder clavar fijamente mi vista en el objeto que más me choca, que un corto de vista tiene licencia para ser desvergonzado; no saludo a ningún amigo [...] porque esto sería hacer yo también un papel en la comedia de que pretendo ser únicamente espectador, y que sólo para divertirme a mí creo por entonces que representa el mundo entero. (Fígaro. *La Revista Española*, núm. 104, 13 de octubre de 1833, Madrid)[10].

En el caso de la prensa satírica con caricaturas, la consciencia de este desdoblamiento, que se concreta en la proyección del sujeto como espectador del mundo y de sí mismo, se neutraliza con los modos populares de la comicidad. En esta época la risa se concibe como un *antídoto*[11] contra la enfermedad del siglo: la avaricia, o un medio que "endulza [...] su corazón", puesto que "los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención" (Baudelaire, 2015: 38). Es así como este género se materializa en la doble visión y en la hibridación de lenguajes y modos de inteligibilidad, para desde la tensión entre categorías opuestas: lo culto y lo popular o lo serio y lo jocoso, promover la transgresión de lo dado como real. Desde esta óptica, se recurre a la nueva historia cultural y las teorías sobre la recepción de las tecnologías de la imagen para valorar las potencialidades de la prensa satírica con caricaturas en la legitimación de una mirada contrahegemónica que proyectada desde el ámbito público, genere intérpretes críticos mediante la inversión de lo real dado como verdad.

En los años noventa, el trabajo historiográfico de Chartier puso el foco en el estudio de los artefactos culturales como "un conjunto de representaciones que son igualmente normas imitables (y posiblemente imitadas)" (1995: 132) y el análisis de los modos de apropiación de tales dispositivos para elaborar los sentidos con los que los individuos se sitúan en el mundo. Por tanto, hablar de "elaboración" del sentido implica que toda interpretación del mundo se conciba como una *acción* a través de la cual los sujetos transfiguran los límites impuestos a lo visible/pensable, ya sigan las normas y pautas, o las subviertan.

Chartier reconoce en su trabajo *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* que todas las creaciones son "a la vez aculturadas y aculturantes" y, con frecuencia, entendidas y manejadas "por sus lectores *populares* sin respeto por las intenciones que han dirigido su producción o su distribución", siendo posible que "los lectores vuelquen en el registro de lo imaginario lo que les había sido dado en el de la utilidad o que, inversamente, tomen como descripciones de la realidad las ficciones que les son propuestas" (1995: 127 y 133). Esos modos de apropiación de los productos se encarnan siempre "en gente real y en un contexto real" y se ven determinados por la *experiencia* como una *construcción* histórica y cultural que tiene lugar "en las relaciones humanas" (Thompson, 2012: 27). Por ello, Chartier aboga por una sociología cultural centrada "en la tensión que articula las capacidades inventivas de los individuos [...] con las restricciones, las normas, las convenciones que limitan [...] lo que les es posible pensar, enunciar, hacer" (1995: 137).

Aquí se ha de considerar la mediación del progreso técnico, por ejemplo la litografía, que dio formas y formatos diferentes a la representación del mundo, y la plasticidad del mercado para transformar ese desarrollo en objetos y modelos que dirigen la conducta y la visión. Charles Taylor argumentaba que la Modernidad tomaba corporeidad en una trama "histórica de prácticas y formas institucionales sin precedentes (la ciencia, la tecnología, la producción industrial y la urbanización)", desde la que se originaron tanto "nuevas formas de entender la vida (el individualismo, la secularización y la racionalidad instrumental)" como "nuevas formas de malestar (la alienación, la pérdida de sentido, etc.)" (2006: 16).

En este contexto, la prensa satírica con caricaturas contribuye a la emergencia de la interrogación, enraizada con el *sapere aude* enunciado por Kant[12], sobre las condiciones históricas que han llevado al cuestionamiento del proyecto de modernización. Este proyecto, "preciada herencia" del Siglo de las Luces, ponía el foco en el "atraso de España" y la necesidad de desarrollar la nación mediante "la instrucción popular, reformas económicas y virtudes civiles", medidas que configuraron "el núcleo de la cosmovisión liberal" (Fernández Sebastián, 2003: 144).

No obstante, los usos ideológicos de este proyecto hacen que se confunda la *acción* de civilizar, como pilar de la sociabilidad en el siglo XIX, con el *resultado*, dependiendo del grado de conservadurismo o progresismo que quieran aplicar quienes gobiernan en cada momento: unos conciben la modernización como una "conquista histórica" y otros como un "ideal". *Fray Gerundio*, en el *Teatro social del siglo XIX* (1846: 437), enunció los déficits de la civilización moderna, principalmente en el plano moral, mencionando el pauperismo, la proletarización, los suicidios, la criminalidad o la inmoralidad, entre otros. El diario republicano *El Huracán* (08/02/1841) defendía la necesidad de que la cultura se extendiese "por todo el cuerpo de la nación", incluido "el populacho", para hacer realidad el progreso en España (citados en Fernández Sebastián, 2003: 147).

Asimismo, Taylor esgrimía que *civilizar* es el proceso de inserción social de "las clases distintas de la élite a través de la disciplina» con el fin "de que los rasgos propios de la civilidad no sigan siendo para siempre el coto privado de una sola clase, sino que se extiendan más allá de ésta" (2006: 64). Pero la disciplina también

---

[10] Este artículo de costumbres está disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/varios-caracteres--0/html/ff7a4d32-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [Consultado el 7 de julio de 2018]

[11] En el prospecto de *El Tío Clarín*, aparecido el 4 de enero de 1864 en Sevilla, se hace constar que las "sustancias salitrosas y epigramáticas" del semanario, son "un antídoto infalible contra la melancolía; [...] y fortifica aun los espíritus más pobres y apocados».

[12] Se traduce como el necesario coraje de los sujetos para valerse de su propio entendimiento sin la guía de una autoridad.

fue una forma de dirigir la voluntad colectiva para que ésta reforzase, y no subvirtiese, la racionalidad que justificaba el orden dado. Controlar la dirección de la mirada y la posición de quien mira fue uno de los modos de regular el comportamiento.

Lo cierto es que los avances científicos y las tecnologías de la imagen transformaron de forma radical los modos de ver. Bernardo Riego analizó el impacto de las tres grandes innovaciones de la época y las *dislocaciones perceptivas* que introdujeron: la fotografía produjo cambios en la memoria, el ferrocarril en la percepción del espacio y el telégrafo en la sensación del tiempo (2004: 62). Riego percibió tales dislocaciones en su estudio sobre si los espectáculos ópticos en el siglo XIX formaron parte de las prácticas marginales o, por el contrario, fueron prácticas interclasistas. Tomando fuentes literarias y periodísticas, confirma que debe hablarse de "visibilidades diferenciadas", ya que mientras algunos espectáculos "se ubican en el ámbito de las experiencias cultas", como el panorama o diorama, "otros como la linterna mágica en la época isabelina -no antes- o el tutilimundi o mundo nuevo eran percibidos con desdén por su impronta popular" (Riego, 2004: 71 y 72). Vega confirma que la consideración de estos "entretenimientos como propio de gentes no muy civilizadas", o manifestación de magia y brujerías, había arraigado en el siglo XIX, entre otras razones, porque fue cultivada con intensidad desde los púlpitos (2010: 338).

Los usos sociales de las nuevas tecnologías producen desplazamientos en la posición del espectador poniendo en cuestión las visibilidades "diferenciadas". En esta línea se sitúa Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*, centrado en desmitificar el relato con el que se ha justificado las distinciones en el modelo de visión decimonónico: se cuenta, por un lado, que un grupo minoritario de artistas y escritores vanguardistas, experimentando desde los márgenes de la visión hegemónica, promovió la ruptura con la visión clásica, abriendo el camino hacia la autonomía del arte. Las clases populares, por otro lado, participaban de una visión circunscrita al realismo, interpretándose así que tanto la fotografía como el cine son "instancias más recientes de un despliegue ininterrumpido" de la percepción en perspectiva (2008: 19). Esta distinción está en la base del *falso* discurso que sitúa el origen de la cultura popular en un espacio "superestructural de la práctica social" (Crary, 2008: 20). Por el contrario, sus orígenes se imbrican de forma dispersa en la lógica capitalista que determinó el proceso de reorganización de la visión.

En consecuencia, el proceso de transformación de la visión trascendería lo estético para convertirse en una cuestión de poder. Entre 1810 y 1840, la creación de los dispositivos ópticos cambió de forma radical el estatuto del observador, condicionando "los modos en los que la visión fue debatida, controlada y encarnada en prácticas culturales y científicas" (Crary, 2008: 23). El taumatropo, el fenaquistoscopio y, en particular, el estereoscopio, uno de los entretenimientos más extendidos en la cultura popular, fueron desarrollados a partir de avances científicos centrados en la regulación de la actividad del ojo, pretendiendo ordenarla:

> para intensificar su productividad e impedir su distracción. Así los imperativos de la modernización capitalista, a la vez que demolían el campo de la visión clásica, generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y administrar la percepción (Crary, 2008: 45).

La prensa satírica con caricaturas formó parte de las creaciones que desenmascaran la creencia de poder ver todo como expresión de la ideología del progreso. Porque muestra lo que oculta la racionalidad técnica en la extensión de la civilidad: nuevas formas de saber/ver que, bajo el ropaje inocuo de las formas populares, ocultan su naturaleza como dispositivos para el control social. El cuestionamiento de la visión hegemónica que realiza este género también implica una nueva proyección del espectador: el ejercicio de la crítica posibilita su proyección imaginaria como sujeto que juzga sin una autoridad que le guíe.

3. El dibujo satírico como representación

En el siglo XIX la risa se convierte en "síntoma y paliativo de la melancolía" (Stoichita y Coderch, 2005: 210), pues se desvela que la recreación de la ventana abierta al mundo se había tornado en velo que obstaculiza la mirada de quien mira. Dado que este texto pretende valorar la prensa satírica con caricaturas como creación cultural que promueve la crítica de los límites que se imponen a lo pensable, el planteamiento metodológico se centra en reflexionar sobre el modo de ver transgresor del ilustrador satírico y la forma en que elabora sus máscaras narradoras, que proyectadas en el presente articulan una forma de ver/pensar que va más allá del callejeo ocioso.

El ilustrador Luis Mariani Jiménez, de quien se conoce unas pocas notas biográficas[13], sigue al litógrafo marsellés Honoré Daumier y hace del *argot plastique* de la caricatura una práctica del "libertinaje de la

[13] En el *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX* (2006), de Casado Cimiano, consta que Luis Mariani Jiménez fue un artista sevillano. Sin embargo, no parece ser cierto. Yánez Polo en su *Historia General de la Fotografía en Sevilla* (1997) realizó un perfil sobre el único hijo de Luis Mariani, llamado Luis Leandro Mariani González, músico y fotógrafo. En este perfil se afirma que Luis Mariani, padre de Luis Leandro, llegó a Sevilla en la década de 1840, procedente de Italia. El nieto de Luis Mariani, Emigdio Mariani Piazza, músico, compositor y fotógrafo, declaró que descendía de familias italianas asentadas en Sevilla en el siglo XIX. Probablemente, Mariani trabajara primero como

imaginación" (Barindon y Guédron, 2006: 92). Este argot se basa en la *transfiguración* de las formas corporales, tradicionalmente vinculada a la comedia del arte italiana, y la *transposición* de los espacios y los tiempos, acción que acontece cuando el dibujo satírico se inserta en la narración periódica y pretende captar lo eterno en la fugacidad temporal. Sendos movimientos sitúan al dibujante satírico *entre* el paseante y el mirón, materializando su visión en la identificación de lo uno en lo múltiple. En *El pintor de la vida moderna*, el crítico literario describe dicha acción:

> La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *adherirse a la multitud*. Para el perfecto paseante, [...] es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. [...] ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo (Baudelaire, 2015: 145).

Desde este punto de vista, la observación de lo real por parte del dibujante se funda en el juego entre opuestos, en el "choque perpetuo" de dos infinitos: la miseria moral o la grandeza; por ello, la risa es comprendida como la "expresión de un sentimiento [...] contradictorio", centrada en la comprensión de lo humano (Baudelaire, 2015: 44). En consecuencia, la acción de *mirar* implicaría explorar visualmente, superponiendo la vista panorámica (catalejo) al plano detalle (microscopio) y desvelando paradójicamente la existencia de lo real sólo como ausencia[14]. La visión contrahegemónica se convierte, así, en el espacio de articulación de los modos de ver de Luis Mariani, donde habrá una proyección del otro y de lo otro para sí, pues el ilustrador como intérprete "problematiza su propia actualidad discursiva". De hecho, según Foucault, "aquel que habla en tanto que pensador, [...] forma parte él mismo de este proceso, [...] en el que se sentirá a la vez elemento y actor" (2017: 55).

Por tanto, la caricatura participa del sentido reflexivo y transitivo que Chartier otorgó a la *representación*. Dicha categoría hace referencia: primero, a "las prácticas que tienden [...] a exhibir una manera propia de ser en el mundo, significar en forma simbólica un estatus y un rango"; y, segundo, a "las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los *representantes* (instancias colectivas o individuos singulares) marcan de forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase" (1995b: 56 y 57).

Este movimiento revelaría que la relación del sujeto con el mundo es metafórica: se cree reconocer el presente a través de imágenes que guardan una relación de semejanza con lo real, pero no son la realidad misma, ya que están mediadas por la instancia autorial de quien interpreta. Así, asumiendo el carácter performativo de la representación, Chartier afirma que "la voluntad de inculcar modelos culturales no anula jamás el espacio propio de su recepción, uso e interpretación" (1995: 131).

4. La mirada fronteriza del ilustrador satírico

Luis Mariani, como en los años treinta hiciera Honoré Daumier, pareció adoptar la actitud de modernidad propia de un pensador apegado a su tiempo. Ejemplos evidentes fueron la denuncia de la mala gestión del Asilo de Mendicidad en *El Tío Clarín*, el derribo de las murallas de la ciudad, que benefició a los grandes propietarios, o los desahucios por el alto precio de los alquileres[15]. Este modo de mirar ya fue referido por Daumier a través de la máxima: "Il faut être de son temps" (citado en Puelles, 2014: 38). Ségolène Le Men inicia su estudio sobre las *caricatures de presse* del artista marsellés analizando la litografía 78 de la serie *Caricaturana*, aduciendo ver "la valeur de contemporanéite" del "lithojournalisme". Mediante la configuración de tipos sociales y la deformación de lo real, Daumier logra que "le politique s'inscrit dans le champ du social" (2008: 6).

En la plancha 78, se observa la figuración de un "journaliste du crayon", que aparece trabajando sobre una piedra litográfica en el momento en que es interrumpido por el bufón burgués ataviado con levita [Fig. 1]:

> Monsieur Daumier, votre série des Roberts-Macaires est une chose charmante! C'est la peinture exacte des voleries de notre époque. C'est le portrait fidèle d'une foule de coquins qu'on retrouve partout, dans le commerce, dans la politique, dans le barreau, dans la finance, partout! [...] Vous n'avez pas encore la croix d'honneur?... C'est révoltant!! (*Le Charivari* el 8 de abril de 1838).

---

asalariado en la imprenta de Eduardo Hidalgo y Cía, y luego con Carlos Santigosa, propietario de la imprenta y litografía de *Las Novedades*. A partir de 1871, y tras su traslado a Madrid, se le pierde la pista.

14 En sus *Écrits complets*, René Magritte reflexiona sobre sus creaciones, como *La condición humana* (1933), valorando: "Es así como nosotros vemos el mundo. [...] como exterior a nosotros mismos, y sin embargo sólo tenemos una representación hecha por nosotros". El conocimiento del mundo sólo puede darse a través de metatextos.

15 En este estudio se valora la primera etapa del semanario, que comprende del 4 de enero de 1864 al 17 de julio de 1865. A partir del 21 de agosto de 1865, pasa a ser político-satírico e imprimirse en el negocio de Carlos Santigosa. El caso del Asilo de Mendicidad, por el que fue multado su editor responsable Luis Mariani, ha sido analizado para *Trayectorias Satíricas. Carnets de l'ASCIGE,* Nº 1, 2018, pp. 13-35 y el resto de casos se refiere en el artículo publicado en *Historia Social*, Nº 89, 2017, pp. 3-30.

Figura 1.

De espaldas al espectador, con un caballete y una paleta de pintura a su lado, además de máscaras con rasgos desfigurados colgadas en la pared del atelier, se presenta al dibujante satírico como si de un híbrido entre el escultor/pintor y el cronista se tratase. En esta figuración algunos autores han creído ver a Daumier, incluso al editor Charles Philipon[16]. Nada de lo antes sugerido parece ser cierto[17]. En la escena, la representación autorial está siendo interpelada por su propia ficción: Robert Macaire[18], que muestra mediante la representación de sí mismo las contradicciones de esa *foule de coquins*[19]. Es más, en la lámina el dibujante aparece de perfil, como Francisco de Goya en los tres autorretratos analizados por Stoichita y Coderch[20].

En *El último Carnaval*, los autores precedentes reflexionan sobre la auto-objetivación de Goya en el frontispicio de la serie los *Caprichos* (1799), explicando que la forma del perfil es una escenificación simbólica según la cual el pintor quiere *ver-se* como una objetivación, esto es, como una tercera persona, un *otro*: "el pintor" (2000: 194). Es probable que en la lámina 78 Daumier esté señalando la labor de mediación de todo dibujante. De hecho, en la estancia donde se produce la conversación hay un cuadro, que no sólo representa la metáfora de la ventana abierta al mundo, sino que remite a un *afuera*, al espacio en el que se produce la recepción de su obra y la significación de su labor como cronista.

Ese desdoblamiento del ilustrador, que da lugar a la creación de una ficción para verse a sí mismo en el presente y como parte del colectivo, funda el valor de la Modernidad "como una actitud". Esa actitud es descrita por Foucault como "un modo de relación con respecto a la actualidad; [...] una manera de pensar y de sentir, [...] también de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea"[21]. El ejemplo "necesario" de ese modo crítico de relacionarse con el presente lo halla en Baudelaire, "una de las consciencias más agudas de la modernidad en el siglo XIX" (2017b: 81).

En *El pintor de la vida moderna* (2015), Baudelaire asocia la Modernidad con lo transitorio y lo discontinuo. En cambio, Foucault argumenta que "ser moderno" para Baudelaire no sólo implica el reconocimiento de dicho movimiento, sino también la adopción de "una actitud en relación con ese movimiento perpetuo [...] consistente en apoderarse de algo eterno que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino en él". Y añade: "El pintor moderno será aquel que muestre esa sombría levita como 'el traje necesario de nuestra

16 Fue director del satírico francés. Además de *Le Charivari* (1832), Philipon fundó primero *La Caricature* (1830), suspendido por las láminas que promovían la semejanza del rey Louis-Philippe con las formas de una pera (1831-1833), y *Le Journal pour rire* (1849), que pasó a llamarse *Journal amusant* (1857). Todos se editaron en la Maison Aubert.

17 Así se indica en el comentario sobre la lámina 78 que aparece en la web de la Biblioteca Nacional de Francia, extraída de la obra *Daumier. L'écriture du lithographe*, dirigida por Valérie Sueur-Hermel. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 72.

18 Macaire está inspirado en un personaje teatral de Frédérick Lemaître. La investigadora de la cultura mediática Marie-Eve Thérenty ha profundizado en su figura en "Un comique «trans»: Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale», *Insignis* [revista electrónica], N° 1, 2009.

19 Una multitud de pícaros.

20 Se refieren al expuesto en el Museo de Castres, en el Museo de Bayona y el que aparece en el cuadro de la *Familia de Carlos IV*.

21 Esta actitud está imbricada en el *sapere aude* enunciado por Kant en su opúsculo *Was ist Aufklärung?*, publicado en un periódico alemán en 1874. Reflejo de esa consciencia es la obra de Kant, que convirtió su presente en objeto de la reflexión filosófica (Foucault, 2017b: 73).

época'. Aquel que sepa hacer ver en esa moda pasajera la relación esencial, permanente, obsesiva, que nuestra época mantiene con la muerte" (2017b: 82 y 83).

En consecuencia, la acción de desenmascarar el presente supone captar el síntoma que enuncia el desencanto como rasgo característico de una época. Porque pensar el mundo es descomponerlo en evidencias; por tanto, "el valor del presente es indisociable de la obstinación en imaginarlo de otra manera" (Foucault, 2017b: 87). Se legitima, de este modo, la imaginación como capacidad instituyente de otras formas de ver y pensar, que en el caso de la prensa satírica con caricaturas, se presentan atravesadas por un modo irónico que convierte el desencanto tanto en introspección como en diversión.

Este sentir está en el origen de la "doble visión" de Goya. Stoichita y Coderch analizan que el pintor aparece con anteojos de estilo quevedesco en el *Autorretrato de Castres*: "el ojo derecho del pintor mira a través del cristal mientras que el ojo izquierdo lo hace por encima de la lente", convirtiendo la acción de mirar en un juego de espejos mágicos que combina la vista amplificada con la diversión (2005: 197). Por el contrario, en la auto-representación del frontispicio de los *Caprichos* el pintor aparece sin ellos, pero viste según la moda francesa: chaqueta desbotonada, corbata blanca anudada al cuello y el sombrero de copa: "bajo su ala el ojo izquierdo mira de reojo al espectador (o al mundo), mientras que el ojo derecho resulta apenas visible" (2005: 202 y 203). Esta bifocalidad, indican los expertos, fundamenta la doble mirada que se materializa en la actitud del desengañado/desengañador: el mundo es visto *a través de* y *por encima de* las lentes.

> Se presenta en una doble postura, de un lado es un desengañado, triste y despreciativo, y del otro es un desengañador que descubre los engaños. [...] como un siglo antes lo fueron Quevedo y Gracián [...] Él es aquel que duerme con un ojo abierto, capaz como diría Quevedo de "mirar por dentro", de traspasar las apariencias, de reconocer los engaños, de recorrer el mundo y "mirar al revés". El desengañado/desengañador es aquel que sabe ver y hacer ver que el mundo es representación, espectáculo, apariencia y engaño. Goya entra en la piel de este doble personaje (Stoichita y Coderch, 2000: 201).

Este balanceo dialógico se observa en las máscaras imaginadas por Luis Mariani: *El Tío Clarín*[22] y *El Padre Adam*. [Fig. 2] El primero es un tipo popular que viste un traje de tipo goyesco y sombrero calañés, y se sitúa entre la multitud, confundiéndose con la mascarada social. Se define, además, como "chismoso, entremetido y pendenciero" y su estilo rudo alude tanto a la agresividad de su carga: muestra el garrote y la trompeta, como su inserción en la tradición de la comunicación popular humorística representada por los "tíos", tipos de "fisonomía brutal y pueblerina" (Bozal, 1979: 98) y protagonistas en las tertulias tabernarias.

Figura 2.

En cambio, *El Padre Adam*, que vio la luz el 1 de diciembre de 1868[23], se define como "liberal". A pesar de ser inequívocamente republicano, asume esta denominación como una forma de incluirse entre los periódicos que "guían" la Septembrina y defienden el orden social para que el proyecto político no fracasase. En cuanto a su aspecto, *el Padre* aparece representado siguiendo el estilo de los liberales [Fig. 3]: consta de un cuello de

[22] Hasta el número 81, puede verse en el Fondo antiguo de la Biblioteca universitaria de la Hispalense [en línea]: https://archive.org/details/AMontRev004

[23] La publicación satírica tuvo tres épocas: la primera terminaría el 14 de mayo de 1869. La segunda abarca del 19 de mayo de 1869 (visita 43) al 1 de octubre de 1869 (visita 77). Y la tercera, del 17 de enero de 1870 (visita 79) al 14 de noviembre de 1870 (visita 122). Puede consultarse en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica [en línea]: http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1029144

camisa y un corbatín rojo en un cuerpo semidesnudo, porta un sombrero de copa y sus armas son los anteojos y la pluma, con la que cuenta lo que ve: la caída de los españoles del *segundo* Paraíso. Su posición de perfil muestra que mira el presente *a través de* los anteojos, apelando a la distancia histórica o vista panorámica, con el fin de *hacer ver* las contradicciones en el proceso de institucionalización de la Revolución de 1868. *El Tío Clarín*, sin embargo, parece mirar de frente, instaurando un diálogo de "tú a tú" con sus lectores en la identificación de lo que yace oculto tras la superficie.

Figura 3.

Entre ambas máscaras [Fig. 4 y 5] Luis Mariani adopta la doble faz que da sentido al desfascinador/desengañado. Por ello, su posición funda la mirada fronteriza que aspira a superar la visión dicotómica del mundo y configurarse como un modo epistémico que sitúa al ilustrador en los límites entre el exterior de sí: el mundo como espectáculo, y su interior, en referencia a la capacidad para *juzgar-se* como parte del teatro mundo. Por consiguiente, tanto *El Tío Clarín* como *El Padre Adam* buscan en los intersticios de su posición otras formas de imaginar el presente, animando a sus lectores a practicar la autonomía perceptiva cuestionando todo lo dado como verdad.

Año 2. Lúnes 16 de Enero de 1865. Núm. 55.

El Tio Clarin.

PERIÓDICO SATÍRICO.

Año II. Sevilla 19 de Mayo de 1869. Vista 43.

Este periódico satírico con caricaturas, cuesta por suscricion:

En mes . . . . . 3 rs.
En trimestre. 9
En semestre. 18

Un número suelto, DOS cuartos. Cada atrasado, CUATRO rs. en toda España.

Se publica cada cuatro dias.

Redaccion, Administracion y despacho central, Génova 17. Sevilla.

Los pedidos y reclamaciones se dirigirán al Sr. Administrador del *Padre Adam*.

Venta y suscricion en Madrid: Kiosco de la Puerta del Sol, esquina á la calle de Preciados.

EL PADRE ADAM

PERIÓDICO SATÍRICO.

Figuras 4 y 5.

5. La conversión de los espectadores en jueces

La mirada fronteriza del ilustrador satírico no sólo transforma el mundo en espectáculo, sino que posibilita que el espectador se vea a sí mismo como parte del espectáculo. Esta virtualidad impulsa una actitud crítica en los lectores del periódico que supera la ficción narrativa de los *Spectators*, fijada en el deleite por la contemplación de la vida civil, en el placer de la imaginación. En el caso de Daumier, convierte a los lectores del diario en espectadores urbanos, dando lugar al fenómeno de la *espectacularización* de la vida cotidiana[24].

En la litografía *Los espectadores* (1863-1865), publicada en *Le Charivari*, se muestra el origen de la doble visión: primero aparece la representación de un público asistente a una obra de teatro, conformada por un conjunto de cabezas uniformes; y, en segundo lugar, de entre ese mismo público, sobresalen los rostros particulares y los gestos de varios espectadores. La obra teatral que se representa en ese instante queda fuera del plano, siendo los espectadores quienes conforman el espectáculo en sí. Se materializa, de esta forma, la posibilidad de *leer-se* como espectador al tiempo que se observa como parte de la objetivación destinada a provocar la risa en los lectores de *Le Charivari*[25].

En un segundo orden, esta representación de lo uno en lo múltiple apunta la posibilidad y la dificultad para que el sujeto se reconozca como individualidad dentro del colectivo. [Fig. 6] Sin embargo, es en esta relación dialéctica donde se sustenta la condición de espectador, ya que éste cobra existencia social sólo cuando *está entre los demás*, pues su representación social depende del acto de ser visto en público. Por el contrario, su existencia como individualidad se produce paradójicamente cuando toma consciencia de ser *uno* estando *en medio de* los demás (Puelles, 2011: 30-32), acto que provoca su reconocimiento como actor.

Figura 6.

Este movimiento daría lugar a la consciencia crítica por parte del espectador de todo lo que revela su disfraz social. Según Baudelaire, lo que hace que el espectador sea actante de la risa es tener "la fuerza de desdoblarse" para "asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su *yo*" (2015: 41 y 44). Se entiende, por tanto, que los semanarios satíricos fomentan esa actitud crítica como pilar para experimentar las virtudes cívicas, circunscritas a las destrezas para jugar a desautorizar las formas del saber y los límites que este impone en el reconocimiento de lo real, además de cuestionar los actos de sus representantes políticos como si de los suyos propios se tratase. Esta consciencia, asimismo, transforma los dibujos satíricos, por un lado, en espejos, pues permiten el reconocimiento del presente y, por otro, en escenas, puesto que invitan a los lectores a proyectar-se dentro del presente como espectadores sociales y fuera del mismo como actores que pueden imaginar otro orden social.

Ese desdoblamiento se observa en una de las planchas que componen la serie *Croquis pris au salon*, publicada en *Le Charivari* en 1864, y que parece fundarse en la captación de un gesto: las figuras centrales son dos señoras particulares que visitan el salón anual de arte; no obstante, aparecen situadas entre la multitud de hombres congregados en torno a varias obras. Por el gesto de sus rostros, las señoras se muestran escandalizadas por lo que ven, pues en la pared de la sala se exponen cuadros que representan a mujeres de una belleza ideal, semejante a la figuración mítica de Venus [Fig. 7.]

---

24 Esta es la hipótesis que desarrolla Raphaella Serfaty en su texto "The Concept of Urban Spectatorship in Honoré Daumier's Caricatures", *Ridiculosa*, Nº 24, 2018, pp. 93-110.

25 En relación a los lectores, Barindon y Guédron señalan que "le lectorat des journaux de Philipon n'était pas majoritairement constitué d'ouvriers ou d'employés [...] Il est vrai que la diffusion réelle était plus large, notamment para le biais des cabinets de lecture. [...] les caricaturistes faisaient souvent appel á la culture visuelle des visiteurs du Salon et des musées, comme à celle des amateurs d'estampes, qui étaient aussi les acheteurs de leur production *sérieuse*" (2006: 151).

Figura 7.

El rostro de asombro de una de ellas encuentra anclaje en las formas corporales de una mujer ideal que está dibujando con sus propias manos: "*Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus! ...comme s'il y avait des femmes faites comme ça!...*", indica el pie de texto de la lámina. En un primer orden, las señoras representadas en esta lámina no sólo forman parte del público por estar entre los demás, sino que son espectadoras de sí como lectoras del *Charivari*. En segundo lugar, con la captación del gesto de asombro, Daumier interpela a los lectores en relación a la causa que ha irritado a las señoras: ¿se mofa de ellas por la *inmadurez* de su mirada? A diferencia de ellos, las señoras no miran directamente los cuadros de las Venus. Quizás les ruborice imaginarse desnudas y libres ante la atenta mirada del pintor. Pero más allá de la risa sintomática que este gesto despertó en Daumier, el artista señala algo más: la reflexión entre los/as lectores/as sobre los límites que el *velo moral* impone al modo en que se piensan, se ven o se sienten.

La diferenciación por sexos no es descabellada, si se asocia al ideal de perfectibilidad que buscaba la acción civilizatoria. No sólo se creyó necesaria la difusión de la cultura entre las clases menesterosas. En el *Semanario Pintoresco*, se comentó las ventajas de educar a las mujeres, pues contribuiría a "emancipar la parte más bella de la creación de aquella tutela degradante a que el sexo fuerte la había reducido" (1837: 369; citado en Fernández Sebastián, 2003: 147 y 148). Sin embargo, el objetivo era civilizar a las mujeres para mejorar al hombre en su relación con ellas. Por ello, en el siglo XIX se cuestionó el carácter universal de "la promesa emancipadora del liberalismo", ya que se excluía de la ciudadanía a las mujeres (Espigado Tocino, 2010: 147). Sus apariciones públicas se reducían a ser objeto de la burla pensada para ellos.

En conclusión, con estas representaciones se observa que la categoría de espectador acoge a la clase media urbana en su sentido más amplio y posibilita ver el espectáculo de la Modernidad entre la risa y la introspección. Desde ese movimiento dialéctico los/as espectadores/as pueden proyectarse en su presente imaginando todo aquello que aún no son pero desearían ser mediante el cuestionamiento de lo normativo. Imaginarse como actores, como sujetos con capacidad para agenciar sus vidas, funda la radicalidad de la cosmovisión promovida por la prensa satírica y convierte a los espectadores en un evento histórico, en jueces de sí mismos.

6. Conclusiones

Los orígenes culturales de la prensa satírica con caricaturas se articulan, por un lado, en el marco filosófico del ejercicio de la *contramemoria*, que se funda en la combinación de la crítica contra la autoridad con el recurso de la comicidad y, por otro lado, en el marco histórico que apunta a la consolidación del Estado liberal posibilitando el acceso a la conversación pública de las clases populares. De este modo, el género se sitúa en el ámbito de la interacción discursiva para inscribir la política en el teatro mundo, es decir, en el ámbito social, proyectando así la crítica sobre el presente en el mismo presente a través de la sintaxis simplificadora del dibujo satírico.

Esta inscripción en lo social hace que el dibujante satírico, en este caso, Luis Mariani Jiménez, ilustrador y editor responsable de los semanarios satíricos sevillanos objeto de estudio, recurra a la topología del "entre" para presentarse como el pueblo, como sucede con *El Tío Clarín*, o quien siendo parte de la multitud, se instituye como un espectador crítico que señala el extravío nacional, como hace *El Padre Adam*. En ambos casos, la alocución pública, ya sea a través del uso de la trompeta y el garrote o del espino majoleto y la pluma, se pluraliza al destacar una multitud de voces en la representación de la calle como el lugar de la conversación. En consecuencia, se promueve la ampliación de participantes en la discusión pública en la medida en que tanto el ilustrador como los lectores se *igualan* en el acto de querer ver, en la condición de espectadores del mundo y de sí mismo en la esfera pública.

En segundo lugar, la actitud de modernidad del ilustrador satírico tiende a visibilizar los síntomas que apuntan tanto las obsesiones de la época como lo que no funciona en la gestión pública, invitando a los lectores a juzgar tanto lo dado como verdad como los actos de la autoridad. Es aquí donde se materializa la mirada alegórica de Baudelaire, que convierte la risa tanto en síntoma como en paliativo ante la melancolía generalizada por la visión de las contradicciones del progreso. Esta posición frente a lo real se completa con la doble visión goyesca, que implica una relación dialógica entre mirar *a través* y *por encima* de los anteojos, combinando su inserción en la mascarada social al tiempo que se ejerce la distancia histórica para ver lo oculto tras las apariencias.

En conclusión, el ilustrador satírico se convierte en un desfascinador/desengañado que opera desde la mirada fronteriza como un modo epistémico que no desdeña la ironía para transformar la melancolía en risa y materializar una percepción contrahegemónica. Por ello, se invita a los lectores/espectadores a juzgar lo real como un modo de juzgarse a sí mismos como colectivo (lo uno en lo múltiple). La ficción del espectador, que se fundamenta en el desdoblamiento que requiere la risa, posibilita la adquisición de cierta madurez como paso previo al ejercicio de la autonomía perceptiva. Por tanto, situar la prensa satírica ilustrada en el marco histórico-filosófico de la Modernidad visibiliza la participación del género en la desmitificación del pensamiento y, en particular, de la ideología del progreso, fundando su cariz radical en la aceptación de la siguiente evidencia: toda existencia social tiende a desarrollarse sin certezas, dado que el mundo sólo puede conocerse mediante imágenes.

7. Referencias bibliográficas

Baridon, L., Guédron, M. (2006). *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod, DL.

Baudelaire, Ch. (2015). *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna* [Traducción de Carmen Santos e Introducción de Valeriano Bozal] Madrid: Antonio Machado Libros.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bozal, V. (1988). "El grabado popular en el período romántico". En Carrete, J., Vega, J., Bozal, V. y Fontbona, F. (coords.), *El grabado en España (Siglos XIX-XX)*. Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe.

Bozal, V. (1979). *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón.

Casado Cimiano, P. (2006). *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos.

Chartier, R. (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Chartier, R. (1995b). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

Espigado Tocino, G. (2010). "El discurso republicano sobre la mujer en el Sexenio Democrático, 1868-1874: los límites de la modernidad", *Ayer*, nº 78, pp. 143-168.

Fernández Sebastián, J., y Fuentes, J.F. (2003) (dirs.). *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid: Alianza Editorial.

Flores Algovia, A. (1893). *Ayer, hoy y mañana o La fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*. Tomo II, cuadro XL. Barcelona: Editores Montaner y Simón. Disponible en:
http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=0000000141&y=2011&p=323 [Consultado el 26 de julio de 2018]

Foucault, M. (2017). "¿Qué es la crítica? (Crítica y AUFKLÄRUNG)" [Traducción y notas de Javier de la Higuera] *Sobre la Ilustración*. Madrid: Editorial Tecnos.

Foucault, M. (2017b). "¿Qué es la Ilustración?" [Traducción y notas de Antonio Campillo] *Sobre la Ilustración*. Madrid: Editorial Tecnos.

Gutiérrez Jiménez, M.E. (2018). "La caída del Edén de *El Padre Adam* (Sevilla, 1868-1870) en los primeros años del Sexenio Democrático. La *posición de exilio* de Luis Mariani", *El Argonauta español* [en línea], nº 15. Disponible en: http://journals.openedition.org/argonauta/3034; DOI: 10.4000/argonauta.3034

Gutiérrez Jiménez, M.E. (2017). "Los modos de ver de *El Tío Clarín* (Sevilla, 1864). Una forma de popularizar lo político", *Historia Social*, nº 89, pp. 3-30.

Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hamon, P. (2001). *Imageries. Littérature et images au XIXème siècle*. Paris: José Corti.

Laguna Platero, A. (2000). "Prensa y revolución burguesa". En Chust, M. (ed.), *Revoluciones y revolucionarios en el mundo hispano*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

Le Men, Ségolène (2008). *Daumier et la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod.

Martínez Martín, J.A. (Ed.) (2003). *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Madrid: Biblioteca Nueva. Editorial Complutense. Casa de Velázquez.

Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica.

Puelles Romero, L. (2014). *Honoré Daumier: la risa republicana*. Madrid: Abada.

Puelles Romero, L. (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.

Riego Amézaga, B. (2004). "Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España isabelina". En Ortega, M.L. (ed.), *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor.

Stoichita, V.I. y Coderch, A.M. (2005), "Morirse de risa", *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, nº 2-3, pp. 194-213.

Stoichita, V.I. y Coderch, A.M. (2000). *El último Carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Ediciones Siruela.

Taylor, Ch. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.

Thompson, E.P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing.

Vega, J. (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo.

Yánez Polo, M.A. (1997). *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla: Sociedad Nicolás Monardes/Historia.