



Ilustração. Imagem da Modernidade em Portugal

Ilustración. Imagen de la modernidad en Portugal

Luís Nuno Pinto Henriques



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**



Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana:
Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio
Facultat de Belles Arts | Universitat de Barcelona
(línea Historia y Teoria)

ILUSTRAÇÃO. IMAGEM DA MODERNIDADE EM PORTUGAL

ILUSTRACIÓN. IMAGEN DE LA MODERNIDAD EN PORTUGAL

Luís Nuno Pinto Henriques

RESUMEN

**Directores: Maria Rosa Vives Piqué (Universitat de Barcelona)
Joana Cunha Leal (Universidade Nova de Lisboa)**

Tutor: Lino Cabezas

Tesis Presentada para la obtención del grado de doctor

Maió 2015

Resumen

Este trabajo investiga la relación entre la imagen ilustrada y la experiencia de la modernidad. En los márgenes del arte del grabado y de una nueva matriz de producción industrial, la imagen ilustrada dota de visibilidad a un espectro social amplio y participa en la formación de nuevos sujetos de la política y de la esfera pública. Es también una forma atravesada por impulsos contradictorios: el humor y una cierta inclinación científica, una visión atomizada y la producción de series que buscan recodificar la sociedad. La investigación de imágenes recreativas e instructivas, retratos fisiológicos y caricaturas, publicadas sobre todo en la prensa ilustrada del siglo XIX, internacional y portuguesa, permite entender mejor las representaciones políticas que emergen con la disolución de la idea de soberanía del Antiguo Régimen.

Palabras clave: modernidad, historia, ilustración, prensa ilustrada, grabado, esfera pública, política, imagen, fisiología, caricatura.

Introducción

Para pensar la relación entre la ilustración y la modernidad es necesario conjugar iconos célebres (como Zé Povinho) e imágenes de oscura proveniencia, confinadas por el sentido común en cajones improbables de los archivos del siglo XIX. Es necesario buscar esos pobres tesoros rimbaldianos, sin la pretensión de encadenar nombres de autores e imágenes en una hipotética historia general de la ilustración en Portugal. La investigación escoge un patrón metodológico variable, propio de una «ciencia sin nombre», que permite atravesar fronteras entre lo artístico y lo no-artístico, lo moderno y lo antiguo. Combina el estudio de las imágenes con la lectura de documentos y textos oriundos de áreas heterogéneas; cruza fuentes primarias con la filosofía de la historia, la historia de los sistemas de pensamiento, la técnica y el pensamiento político. La mayor parte de las imágenes proceden de periódicos, publicados sensiblemente entre 1830 e inicios del siglo XX. Una parte significativa pertenece a los magazines instructivos y recreativos, seguidores del modelo del *Penny Magazine* — como *O Panorama* o el *Arquivo Pittoresco*. Otra parte se refiere a los periódicos posteriores, con modelos editoriales que combinan las «actualidades» y los asuntos de cultura general, como *O Occidente*. Varias imágenes fueron publicadas en periódicos satíricos. Así, entre otros, el *Suplemento Burlesco ao Patriota*, *O Asmodeu*, las publicaciones de Rafael Bordalo Pinheiro, el *Charivari*, el *Suplemento Illustrado d'O Século* o *O Berro*. El interés de la investigación por el retrato fisiológico (con expresión en la prensa periódica portuguesa), hace indispensable un análisis de ejemplos recogidos en ediciones como *The Heads of the People*; *Les Français Peints par Eux-Mêmes*; *Le Diable à Paris* o *Los Españoles pintados por sí mismos*.

Un breve inventario de la bibliografía historiográfica portuguesa permite comprender el eclipse parcial que recae sobre la ilustración anterior a Bordalo Pinheiro. Después, se conoce una reevaluación del papel de la imagen en la emergencia de modos de comunicación inéditos, apoyados en el grabado y en la prensa ilustrada, extranjera y portuguesa, incluyendo la relación con la fotografía y las transformaciones técnicas de los procesos de reproducción mecánica. En ese vasto dominio, además de la lectura de los trabajos de Alpheus Hyatt Mayor, William Ivins, Michel Melot, Patricia Anderson, Stephan Bann, Phippe Kaenel o Martina Lauster, será igualmente importante la lectura de los trabajos de Ernesto Soares y de António Sena.

Las lecturas de la historia de las ideas y de los sistemas de pensamiento (especialmente los trabajos de Frederic Jameson, Michel Foucault, Reinhart Koselleck o Peter Osborne) son

indispensables para evaluar la transformación de la idea de tiempo histórico y la formación del modo de la experiencia de la modernidad. Igualmente importante será la evaluación de las relaciones entre la imagen ilustrada, producida por la máquina de la prensa (contemporánea de los dispositivos seriales de espectáculo estudiados por Jonathan Crary) y la emergencia de las figuras del pueblo o de la población, en el contexto de la opinión pública mediatizada — relejendo a Michel Foucault, Hannah Arendt, António Hespanha, Roberto Esposito, Jacques Rancière, Giorgio Agamben o Eric Santner. Esta conjugación de referencias ayuda a pensar mejor la relación de las imágenes con los propósitos civilizadores y progresistas, expresos en el pensamiento y en las obras de artistas gráficos, intelectuales, historiadores y creadores de opinión portugueses, de Alexandre Herculano a Teófilo Braga, pasando por el socialismo del periodo inicial de la *Regeneração*. Los límites y las asimetrías de esa relación serán objeto de una reflexión sintética en las consideraciones finales.

Capítulo 1 — Modernidad e ilustración. Eclipse parcial de la ilustración en la historia del arte. El flujo industrial de la imagen.

Propuesta de una idea de la modernidad, no circunscrita al paradigma de la historiografía general del arte, que tenga en cuenta la nueva filosofía de la comunicación visual y el flujo industrial de imágenes, consolidado en el siglo XIX.

1.1 *El pescador de perlas* y la experiencia de la modernidad. Patrón metodológico de la «ciencia sin nombre».

En la experiencia de la modernidad, habrá un trazo de un «evento histórico real y de un trauma», vinculado a la «superación del feudalismo por el capitalismo» (cfr. Jameson, 2008: 39). Entre los escombros del cuerpo político encabezado por el rey, surge una nueva figura de soberanía, contradictoria. Entre la stampa de la *Gazeta de Lisboa* y la ilustración de *O Panorama* hay una pliegue que desafía las nociones de tiempo histórico. El patrón metodológico de la «ciencia sin nombre», capaz de variar libremente entre el arte y la industria, «sin miedo de guardias de frontera» (Warburg [1912], 1999: 585) permite investigar ese intervalo.

1.2 Eclipse parcial de la ilustración en la historia general del arte en Portugal. La modernidad más allá del movimiento moderno. Alternativa al paradigma historiográfico moderno. Otros signos de modernidad.

Son relativamente escasas las obras que estudian las artes gráficas portuguesas anteriores a finales del siglo XIX (Soares, 1946; 1951; Faria, 2005; Mesquita, 1997; Sousa, 1997; Deus; Sá, 1997; Silveira, 1986; Gonçalves, 2007). En cambio, el cuerpo bibliográfico relativo a las últimas décadas del siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX se revela mucho más extenso. El eclipse parcial que recae sobre la ilustración es prefigurado por el eslabón entre Bordalo y los primeros modernos, establecido en *A Arte em Portugal no século XIX*, de José-Augusto França, (cfr. França, 1990b: 262) y reafirmado en obras posteriores de la historiografía general del arte. *Modernidad* y *movimiento moderno* se convierten en sinónimos, casi siempre indicadores de un déficit. La ilustración surge como sucedáneo del verdadero arte moderno, plenamente realizado en otro lado y con otros medios. Como si antes del siglo XX no hubiera una esfera pública mediatizada, indisociable de la experiencia de la modernidad. En una perspectiva diferente, sin embargo, los desniveles y las trazas de formaciones anteriores no son prueba de una parada en

el tiempo, sino señales posibles de una conjugación con rasgos distintos del paradigma de las grandes metrópolis europeas.

1.3 La paradoja de la matriz oficial de la historia general del arte y el efecto de eclipse sobre la producción mecánica de las imágenes.

La fotografía y la ilustración fueron inicialmente eclipsadas por el valor conferido a la tradición pre-mecanizada. Así, en el museo inicial entrará únicamente el «arte que ya forma parte de la historia del arte» (Belting, 2003: 8). Sin embargo, desde mediados del s. XIX, en un ambiente sensorial sobrecargado y plural», la circulación de *todas las* imágenes está interrelacionada y ninguna tiene una autonomía significativa (cfr. Crary, 1997: 23), (cfr. ídem). La imagen ilustrada participa en este ambiente.

1.4 La entrada de la cultura portuguesa en la época de la nueva comunicación visual. La ilustración entre el arte del grabado y el flujo industrial de la imagen.

Ante el nuevo mercado de la imagen, surgen dos discursos antagónicos. El primero tiene afinidad con el modelo pedagógico del liberalismo. El segundo es conservador, teme viñetas y novelas baratas (cfr. Kaenel, 2004: 95); se opone a la copia y a las técnicas connotadas con la proletarización. Sin embargo, el grabado artístico también participa en el surgimiento de una «nueva filosofía de comunicación visual» (cfr. Bann, 2001: 28). El elogio del grabado en cobre de João José dos Santos (cfr. Faria, 2005: 35-37) puede parecer anacrónico. No obstante, el maestro portugués está en sintonía con *Du Droit des peintres* (1841), de Horace Vernet, en la defensa del poder multiplicador del buril. Las obras del *Salon* y los cuadros de los antiguos maestros pasan a la estampa de los magazines ilustrados. La «tradición» también está bajo el efecto de la reproductibilidad moderna.

Capítulo 2 – La imagen del cuerpo político en el umbral de la modernidad.

Investiga la diferencia entre las imágenes de la historia y del cuerpo político del Antiguo Régimen y las ideas y las imágenes de la Historia, instancia determinante de la formación de los sujetos de la modernidad.

2.1 «La primera noticia ilustrada en Portugal». La antecámara de la modernidad en Portugal.

En 1716, los *estrangeirados* se preparan para «crear en el espacio nacional los mecanismos capaces de asegurar una producción científica autónoma, a la luz del concepto de modernidad» (Carneiro; Diogo; Simões, 2000: 74). Aunque constituya la «primera noticia ilustrada de la que hay conocimiento en la Prensa portuguesa» (cfr. Tengarrinha, 1989: p. 197), la estampa de la *Gazeta de Lisboa* parece reposar en otro tiempo (como una heredera de la *Monstrorum Historia* de Aldrovandi). Próxima de los «portentos» que ornán la literatura de cordel, la imagen no retrata fielmente, sino que inscribe los cuerpos de los gemelos en un orden cíclico, sobredeterminado por la gracia divina.

2.2 La imagen de cordel y la imagen regia. Historia e imagen del cuerpo político en la antecámara de la modernidad.

El *grabado en madera* acompaña frecuentemente el texto impreso en octavo menor de la literatura de cordel (cfr. Soares, 1946: 8). El tiempo es lento; la concepción del grabado, y en ocasiones la propia indumentaria representada es muy antigua (cfr. Bozal, 1987: 650). Es el contexto, y no el grafismo, lo que distingue la estampa de la *Gazeta* del modelo del cordel. La imagen de los gemelos es insólita, en las páginas de la *Gazeta* que hace la crónica del Reino de Portugal y del extranjero. La «Historia» es concebida como adecuación entre el estilo y las acciones de las vidas nobles, enraizando la materia aparentemente volátil y excepcional del presente en una continuidad cíclica (cfr. Belo, 2005: p. 181). En la formación histórica que emerge posteriormente, la imagen ilustrada tendrá una acción bien distinta.

2.3 La modernidad como *Panorama*. La configuración de un nuevo cuerpo político originado por el saber de la Historia.

La «Introdução» de *O Panorama*, escrita por Alexandre Herculano, pertenece a la formación epistemológica que emerge a finales del siglo XVIII. La Historia se convierte en el saber de la modernidad, no como repertorio de las «sucesiones de hecho», sino como «modo de ser fundamental de las empiricidades», a partir del cual estas son «dispuestas y repartidas» ((Foucault, [1966] 1988: 263) El *eschaton* de la teología deviene pensamiento secularizado de la filosofía de la historia (cfr. Marramao, 1983: p. 108) — bien presente en la formación de Herculano, lector de Vico y de Herder. Los ciclos se encadenan en una progresión que desvela la razón de la Historia. Es en el panorama de todas las civilizaciones donde se experimenta la conciencia de un atraso. *O Panorama* portugués procura acertar el paso con Europa, según la categoría cualitativa y periodizante, que distingue los diferentes grados del «progreso» (cfr. Osborne, 1995: 16-17). A la crítica del presente se superpone el idealismo de una colectividad pasada (la Edad Media). La primera imagen del periódico es ejemplar: la ruina gótica del *Convento do Carmo* asume un paralelismo obvio con el periodo de guerra civil reciente. Herculano sigue a Goethe en el elogio del gótico (en *O Panorama* se refiere a la Escuela de Estrasburgo) y en la defensa de la «armonía» entre la nación y sus monumentos (en detrimento de la estética aristocrática, grecorromana). El arte industrial del grabado enseña a reconocer aquello que supuestamente ya está en la *índole* o en el *alma nacional*. La imagen ilustrada trabaja en la formación de una nueva comunidad política.

2.4 Política de la imagen: soldar el tiempo, conservar el poder.

Aristóteles revoca la exclusión platónica y somete las imágenes a las prescripciones de la *Política* (cfr. Aristóteles, 1998:579). En Roma, la *imago* será una memoria que suelda el tiempo y el poder del *genus*, como un «hipercuerpo activo, público» (cfr. Debray, 1992: 31). El poder de soldar el tiempo alcanza el umbral de la modernidad en la estampa del *Leviathan* de Hobbes, dibujada por Abraham Bosse. Las voluntades individuales son apaciguadas por la voluntad superior que anima el Estado (autómata y obra de arte). En el horizonte del «primer gran regicidio de la modernidad» (cfr. Rancière, 1992: 42), la imagen trata de impedir y reparar la decapitación del monarca, conteniendo el tiempo, evitando la disolución del cuerpo político (cfr. Bredekamp, 2003).

2.5 Una imagen (im)posible para el nuevo cuerpo político de la modernidad, después del «Año 2». El poder múltiple y los procesos de vida de la población.

El *Leviathan* da lugar a un nuevo personaje colectivo. La «cuestión del Pueblo» obliga a «...colocar una especie de cuerpo de soberano en lugar de otro» (Santner, 2012: 47). En el retrato de Marat pintado por David (cfr. Clark, 1999), hay una mezcla entre la escritura y la imagen — que también puede ser pensada por el prisma del dibujo de la prensa ilustrada. La imagen se desdobla en múltiples, se transforma en una especie de escritura visual, un registro iterativo, marcado por el juego de la repetición y de la diferencia, que va sumando resultados parciales, produciendo siempre un nuevo resultado. Las múltiples imágenes que siguen a la desaparición del cuerpo unificado de la imagen regia participan en el surgimiento de una «nueva física del poder» (cfr. Foucault, 1977, 2004: 172).

Capítulo 3 — La prensa ilustrada y el artefacto de la cultura de masas.

Investigación de la circulación internacional de la prensa y de la estandarización de la imagen, así como del modelo recreativo y enciclopédico asociado a los propósitos liberales de Educación General.

3.1 El nombre moderno de la ilustración. Las definiciones, la resistencia cultural y la generalización en el lenguaje.

En los diccionarios portugueses, «Ilustrado» «es galicismo que el uso ha sancionado» (Silva, António Moraes. 1878: p. 140). La generalización del uso del término, empero, es muy anterior a la oficialización tardía y reluctante. La nueva combinación de texto e imagen también responde por el nombre más antiguo de *viñeta*, conforme el género perfeccionado por Bewick — un recorte irregular que parece flotar como una mancha iluminada por el blanco del papel, reuniendo lo singular y la «metáfora global del mundo» (cfr., (Rosen y Zerner, 1986: 81). Por vía de esta fórmula romántica, se entra, desde el punto de vista técnico, «en la edad de los *mass media*» (Rosen y Zerner, 1986: p. 86).

3.2 La producción y la reproducción de las imágenes. La xilografía a contrafibra, la litografía y la estandarización industrial del dibujo.

En la producción del *Penny Magazine*, las matrices del grabado *a testa* son integradas con la tipografía en una única forma, en una cadena de montaje, con intervención de varios trabajadores especializados (cfr. Ivins, 1969 [1953]: 98; cfr. Melot, 1984: 151; cfr. Soares, 1951: p. 22). El mercado de los clichés se agiganta con el correr del siglo, hasta el punto de que «la representación del mundo exterior» pasa a ser «en gran parte una representación prestada» (cfr. Botrel, 2011). Se consolida un «estilo internacional» (Kaenel, 2005: 80).

O Panorama es la primera publicación portuguesa ilustrada con xilografía a contrafibra. El primer dúo portugués está formado por Manuel Maria Bordalo Pinheiro y José Maria Baptista Coelho (cfr. Soares, 1951: 24). El impulso decisivo de la técnica se producirá en el marco de las propias empresas editoriales (cfr. Soares, 1951: 28). João Pedroso y Francisco Nogueira da Silva se convierten en los encargados del taller escuela del *Arquivo Pittoresco*. Más tarde, en las páginas de *O Occidente*, el grabador Caetano coordinará la dirección artística de la revista, contando con un equipo de grabadores especializados y profesionalizados.

Con inventos técnicos como el *gillotage* y procesos químicos como la galvanoplastia, las artes gráficas entran en el reino de la convertibilidad absoluta (cfr. Kaenel, 2005: 100). En Portugal, en el periodo de la declaración de la Constitución, se funda la *Officina Regia Lithografica* (cfr. Costa, 1925: 16). En 1874 existen veinte litografías en la capital. Incluso cuando las imágenes son trazadas por la mano de la tradición, ya están impregnadas por las máquinas y por la química de la modernidad. El proceso no es integralmente fotomecánico, pero la fotografía está presente. *O Panorama* habrá sido el pionero. En 1841, la *Parte da Frente do Paço d'Ajuda* es dibujada a partir de un daguerrotipo (cfr. Anom., 1841: 89-90). A pesar de las resistencias culturales, la nueva imagen obtiene adhesión. En la década de 1850 surgen procesos más baratos y los grabados hechos «a partir de fotografías» aumentan significativamente, así como las exigencias crecientes de «realismo» (cfr. Charnon-Deutch, 2005:180). Los periódicos ilustrados se abastecen de centenares de fotografías, que interfieren en el estilo y en la ejecución de los grabados, como es el caso de las colecciones de la Casa Emílio Biel & C^a (cfr. Baptista, 1994: 123). El proceso del heliograbado conocerá la primera aplicación en la prensa ilustrada en el *Almanach das Caricaturas* de Rafael Bordalo Pinheiro, publicado en 1874. En 1879, *O Occidente* imprime una imagen a través del *gillotage* (cfr. Sena: 84). El entalle casi fotográfico del grabado se convierte en patrón. Gradualmente, la impresión enteramente fotomecánica tomará cuenta de las páginas ilustradas.

3.3 El modelo del *Penny Magazine* – la prensa de masas al servicio de la Educación General.

«Da Utilidade das Estampas» enumera las funciones de la imagen: divertir, instruir, avivar la memoria, representar objetos, facilitar la comparación de las cosas, educar el gusto por las bellas-arts (cfr. anom. *O Panorama.*, 1844: 71). Resuena en ese texto una concepción de la imagen de raigambre ilustrada. En la *Encyclopédie*, la *imagen* surgía como «pintura natural» de los objetos «opuestos a una superficie bien pulida»; como «espectro» o «representación» (cfr. Diderot, 1765: 559). El conocimiento comienza en los sentidos; requiere del poder clarificador de las *figuras* (cfr. d'Alembert, 1751). En el siglo XIX, las sociedades del conocimiento diseminan el modelo editorial de fascículos coleccionables. Durante los años previos a la guerra civil, la *intelligentsia* liberal portuguesa en el exilio adquiere una formación que legitima la posterior toma de posiciones relevantes en el universo político y social. En la década de 1830, los valores sedimentados entre las elites comienzan a propagarse a través de órganos de prensa (cfr. Ribeiro, 1879: 391). La *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* promueve la edición de *O Panorama*.

Capítulo 4 — Dos caras de la modernidad: el *Fanal Obscuro do Progresso* y la modernidad heroica. Ilustración, esfera pública y publicidad.

Distinción entre la idea de progreso y la cara «heroica» de la modernidad, subrayando la relevancia de la esfera pública mediatizada — en ambas vertientes.

4.1 Civilizar a la multitud. Contradicciones entre la estética y la pedagogía de la cultura en la combinación de imágenes de las páginas de la prensa ilustrada.

Frente al gigantismo de su congénere británico, *O Panorama* podría ser considerado un reflejo poco relevante. Sin embargo, lo cierto es que alterará significativamente la edición en Portugal. A pesar de la concentración en las ciudades, su tirada, de cinco mil ejemplares (cfr. Baptista, 1977: 26), se extiende por una extensa red geográfica. La alabanza que Feliciano Castilho hace a la «Gran Familia» unida por la lectura del periódico, es exagerada (*apud* Catroga, 1996: 41), pero testimonia bien el impacto de *O Panorama*. El programa de neutralidad y sobriedad tiene una dimensión política. Las elites intelectuales y financieras adeptas del conocimiento útil promueven la monarquía liberal con propósitos reformistas; buscan ensanchar la representatividad de la clase media y llevar las «artes de la lectura» a las «clases bajas» (según la expresión de Herculano), conteniendo impulsos democráticos radicales. La interconexión del grabado y de la escritura se orienta a la convergencia en una cultura medida, abnegada y perseverante. La ilustración se conjuga con un comentario que a menudo borra facetas importantes de la proveniencia de los objetos. El arte pasado se recuperará en forma de ejemplos del *improvement trough art* (cfr. Anderson, 1991: 64). Con todo, el flujo de la imagen contradice el canon de las Bellas Artes. En la portada de un magazine, el lector observa las avestruces del *Great Karroo*. El número siguiente le ofrece el «Apolo Belvedere». Las páginas de los magazines pintorescos participan en el desmantelamiento de la distinción por géneros (cfr. Rancière, 2000: 24); producen un cosmos de papel nunca antes visto (por tanta gente).

4.2 Curiosidades y otros cuerpos. Como se dibuja la identidad en el espejo de la prensa ilustrada.

La ilustración de *O Panorama* retrata a los gemelos Eng y Cheng en el escenario de las *human curiosities* y de los espectáculos ritmados por efectos visuales —como los *sketches* del «diorama rápido» dickensiano (cfr. Lauster, 2007: 64). Entre 1810 y 1830, gana forma un modelo de

visión subjetiva que desplaza la visión al campo de la psicología y de la «óptica fisiológica» (cfr. Crary, 2001: 214). La experiencia visual se hace indisociable de la incerteza (cfr. Crary: 1990: 57). Panoramas, linternas mágicas, y afines, *producen percepciones*. La consciencia y el conocimiento toman la forma de sistemas de relación. Al fenómeno se superpone la serie. La traza de la imagen remite a otras imágenes. Las curiosidades intercambiadas entre magazines se vuelven ubicuas y anónimas (cfr. Bacot, 2005: 38); dan a ver un mundo tan variado como las historias paganas y cristianas. Integrados en el circuito de espectáculos de las *human oddities*, los hermanos Chang y Eng empuñan las raquetas del juego del volante, desde hace mucho practicado en el Sudeste asiático (cfr. Guillian, 2004: 43). A pesar de la fórmula átona del dibujo, el volante suspendido en la página de *O Panorama* es como la serpiente, o el rayo, común a varias culturas: una especie de memoria incorporada que une los límites del cuerpo a lo ilimitado de la naturaleza (cfr. Warburg, [1923 1997: 2). Sin embargo, no hay aquí un mundo intocado o «primitivo». Los gemelos son estadounidenses, naturalizados con el apellido Bunker. Viajan por todo el mundo y se enriquecen. En el espectro de las *human oddities*, son *respectable freaks* (cfr. Bogdan, 1990: 200-203). Su *performance* está acompañada por un discurso de contorno científico —como la noticia de *O Panorama*: «operación quirúrgica», «peritoneo», «dilatación del cordón umbilical». El «panorama» virtual de la imagen ilustrada extiende sobre el globo la idea de progreso.

4.3 El cuerpo de la modernidad heroica y el *Fanal Oscuro do Progresso*.

La modernidad, en su vertiente heroica, será un modo de relación con la actualidad» (Foucault, [1984] 1994: 564). Ese sentido crítico de la actualidad difiere del «fanal funesto» de la creencia en el «progreso», condenada por Baudelaire (cfr. Baudelaire, [1855] 2006: 54). La condena de la opinión formada por los periódicos no impide a Baudelaire pensar la modernidad a través del reportaje gráfico. Observando un dibujo de C.G., el poeta subraya: *Taken on the spot*. (Baudelaire, [1863] 2006: 296). La ilustración de la vida moderna es una expresión crítica del alma pública: «un inmenso desfile de pelagatos, políticos, amantes, burgueses. Celebramos todos un entierro cualquiera» (Baudelaire *apud* Foucault [1984], 1994: 569). El dibujo de «C.G.» transfigura lo real. según la célebre concepción de la modernidad: « separar de la moda lo que ella puede contener de poético en lo histórico» (Baudelaire, [1863] 2006: 289). El texto de las *Farpas* sobre Bordalo Pinheiro también subraya, con sentido afín, la urgencia de fijar los rasgos de la actualidad (cfr. Ortigão, 1889: 157, 158). El dibujante es «constantemente inspirado en el mundo exterior, incitado por el espíritu de la multitud en movimiento...» (ídem).

4.4 La esfera pública, la publicidad y la opinión pública liberal. La herencia de las Luces y el papel de la ilustración.

En Portugal, las guerras peninsulares aceleran la «actividad impresora» de las tipografías y el comercio de lo impreso, «especie de retaguardia material que se va constituyendo en matriz de ensanchamiento y de profundización de un espacio público en transformación» (Alves, 2000: 305). La enorme extensión de este espacio implica un «*devenir medialidad* de la experiencia» y también produce la consciencia de coexistencia global y del espacio político nacional y estatal (cfr. Miranda, 1995: 129-148). La sociedad surge como el «conjunto de familias económicamente organizadas a modo de facsímil de una única familia sobrehumana» cuya «forma política de organización se denomina “nación”» (Arendt, 2001: 44). La familia de Feliciano de Castilho se agiganta; pasa a ser guiada por una enorme «administración doméstica nacional», propiciada por la «*Volkswirtschaft*» (cfr. Arendt, ídem). El cuerpo social se define por ciertas normas, «de modo que quienes no siguieran las reglas podían ser considerados asociales o anormales» (Arendt, ídem: 56). El «dejadnos hacer» es consonante con la buena gestión «de la propiedad o la titularidad de una voluntad robusta y sana» (Hespanha, 2005: 429), según la regla del jurisconsulto Pascoal de Melo Freire, complementada por la exclusión de todos los que no caben en aquella categoría: *las mujeres, los criados, los esclavos, los libertos, los hijos menores sin autorización de los padres, los coaccionados y engañados, los dementes (furiosos, mentecatos), los pródigos, dominados por una «especie de manía que muestra la impotencia de la razón y de la voluntad en la conservación de los bienes», arruinados o quebrados* (cfr. Hespanha, ídem).

En Portugal, la expresión *opinión pública* es introducida en 1820 (cfr. Tengarrinha, 2006: 16), como término de legitimación del poder político liberal. En la alegoría *A Constituição* (dibujo de António Maria da Fonseca) una plaza bien ordenada acoge a la Fama, que arrebató y conduce al pueblo. Predominan uniformes, chaquetas y sombreros altos. No hay pies descalzos. El liberalismo separa la «nación» del «pueblo» (cfr. Ferreira, 2010: 30). La «opinión pública» imaginada por el liberalismo coincide únicamente con los estratos politizados e instruidos. Al final del periodo marcado por la guerra civil y por los levantamientos *patuleias*, los riesgos de la manipulación de la multitud y las tensiones entre el secreto de estado y el debate público surgirán sintetizados en el retrato del «Noveleiro Político» (Nogueira da Silva – *Revista Popular*, 1851. n.º 17 p. 145). La ilustración retrata a un hombre que manipula a los ignorantes, lanzando *chismes* o boatos. El «pueblo laborioso» (cfr. Herculano, 1873: 196-197), base social del progreso soñado por Herculano, no es todavía sino un proyecto en construcción.

4.5 La Publicidad dirigida a los ojos. Las *Cenas da Vida dos Animales* y la *História Nacional Popular Ilustrada*.

La prensa ilustrada pone en tensión dos sentidos de «publicidad» (la versión kantiana de la opinión pública tiene un doble poco virtuoso que apela al consumo). Según algunos críticos, la ilustración pertenece «... a las clases bajas de la sociedad», que «adoran su elocuencia ingenua» (Pelletan *apud* Arnar, 1999: 352). Los objetivos son publicaciones como las *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Sin embargo, la obra lustrada por J.-J. Granville revela una rara sutileza. En el Frontispicio, el Mono pinta un cartel que será fijado «sobre todos los muros» (Stahl, 1842: 1). El principio auto-reflexivo de la modernidad filosófica encuentra aquí una formulación humorada: el cartel revela los nuevos poderes de la imagen y una esfera pública que desconoce el modelo presencial y normativo (cfr. Wolton, 1995: p.235), porque está desde luego completada por la publicidad (en sentido no-kantiano). La participación de los ciudadanos en los procesos de formación de opinión es indisociable de los *mass media*.

Capítulo 5 — Imágenes del cuerpo político de la modernidad: fisiologías, caricaturas.

Análisis de imágenes de la fisiología y de la caricatura, internacionales y portuguesas, que son testigos del ensanchamiento del espectro social y la recodificación de las comunidades nacionales, tras la desintegración de las antiguas imágenes de soberanía.

5.1 El cuerpo en el análisis iconológico. Imagen entre presencia y representación.

Entre los extremos de lo ilimitado y del control inmunitario que implican los cuerpos de la modernidad, hay imágenes ambivalentes. Las ilustraciones de los tipos sociales captan el potencial significativo del cuerpo en una especie de «escritura tipográfica» que nivela y acentúa trazos, desenrollando un colectivo virtual. En la fisiología está latente una experiencia de la modernidad atravesada por modos de ver que no atañen únicamente a las diferencias entre el monstruo y lo normal, sino también la normalización del monstruo —las *clases peligrosas* integradas en la vida cotidiana o empujadas hacia los márgenes—, la monstruosidad de lo normal —el *pauperismo* trazado en los textos estadísticos releídos más adelante— o la monstruosidad de la norma —que pretende erradicar del cuerpo todo vestigio físico y moral de enfermedades.

5.2 Tipos, fisiologías, costumbres, retratos del pueblo.

El término *fisiología* surge en la *Physiologie du mariage* de Balzac en 1829 (cfr. Baltrusaitis, 1995: 74) y significa un entrelazamiento de la estética, la naturaleza, la moral y la ciencia.

Desde la *Physiognomia* del pseudo-Aristóteles, la tradición fue acumulando teorías y escalas de perfección humana (cfr. Courtine; Haroche, 1995: 21-22), conociendo un nuevo impulso entre los siglos XVIII y XIX. Camper formula la teoría del «ángulo facial», anotando la inclinación de la línea imaginaria que se extiende desde la frente al labio inferior: 42° para el mono, 70° para el negro, 90° para el greco-romano (cfr. Baltrusaitis, 1995: 76). Lavater reúne teorías anteriores e investiga los semblantes: los campesinos tienen fisionomías «degradadas», la nariz del «Zuriquense» anuncia un «carácter nacional» que se confunde con una «clase media tan feliz y tan amada» (Lavater *apud* Courtine; Haroche, 1995: 120). La síntesis de compendios antiguos convive con una nueva «semiótica de la fisionomía zoomórfica y social» (cfr. Woodrow, 2005: 75-76).

Louis Huart usa el término «fisiología» en las piezas de *Le Charivari* reunidas en el *Muséum parisien*, autoproclamándose, con humor, «continuador de Buffon» (Huart, 1841: 1).

The Punch sigue el ejemplo de su congénere francés y empieza a publicar «The Physiology of the London Medical Student» (1841). El texto parodia un discurso de anatomía o zoología. La viñeta parodia una alegoría moralista, representando una enorme jarra de cerveza, una retorta, un conjunto disperso de pipas, de naipes y dos calaveras. La economía y el humor heredan aspectos del *Tableau de Paris* (1781-1788), de Louis-Sébastien Mercier. No obstante, el fisiólogo ochocentista será más escéptico. Jules Janin declara la voluntad de recodificación social de *Les Français peints par Eux-Mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Los 423 fascículos, publicados entre 1840 y 1842, contienen cerca de doscientos retratos. La industria de la prensa forja la *unidad de composición*.

Walter Benjamin encara al *fisiologista* como un «botánico del asfalto» que desnuda los acentos inquietantes o violentos de la sociedad (Benjamin, 2006: 39). Sin embargo, el humor puede no coincidir con el *no-man's land* político deplorado por Benjamin (cfr. Lauster, 2007, pp. 41-42). El apéndice *Statistique de la Ville de Paris* de Alfred Legoyt, incluido en las páginas de *Le Diable à Paris* se convierte en instrumento de la política contra los gobernantes; avala, con la factualidad aparentemente neutra de la ciencia estadística, el tenor crítico de la mayoría de las imágenes y de los textos literarios (cfr. Sheon, 1984: 139-148). El cuadro general es el de una sociedad que se transforma demasiado lentamente o en sentido contrario a las promesas de modernización y de progreso.

En la «gramática de la modernidad» (cfr. Lauster, 2007: 310-327) que se desarrolla en las fisiologías existe una dimensión política y una capacidad autocrítica, propia de una época capaz de reconocerse y de disfrutar anticipadamente con su propio cortejo» (cfr. Lauster, 2007: 325). En todo caso, las ilustraciones de las fisiologías producen y hacen circular en la esfera pública los dobles paródicos —pero no menos efectivos— de los cuerpos sujetos al nuevo régimen de la *governabilidad*.

5.3 Las fisiologías como molde internacional de la comunidad nacional.

El modelo de la fisiología surgió con las series de *Heads of the People* (1840 e 1841) que establecen un parámetro: obra colectiva con escritores célebres; distribución en fascículos seguida de edición en volumen; unidad gráfica asegurada por una extensa galería de retratos de diferentes tipos. El grafismo presta unidad a las narrativas, en una «obra maestra de la regularidad» (cfr. Lauster, 2007: 270). Por otro lado, la multiplicidad atenúa rasgos regionales —con excepciones como el *cokney*... El éxito comercial tonifica la expansión internacional. Al hilo de aquél, aparecen *Los Rusos copiados de la Naturaleza por los Rusos; Wien und die Wiener; Los Españoles pintados por sí mismos; Los Cubanos Pintados por sí Mismos, etc.*

Está formado una especie de modelo industrializado e internacional, adaptable a los varios retratos del pueblo.

La ilustración de la portada de *Los Españoles...* —dibujo de Francisco Lameyer—, por ejemplo, sugiere un escenario donde el verdadero espectáculo es el conjunto de los espectadores. El lector experimentará una cadena intersubjetiva, interactuando con las imágenes como si éstas fuesen personas (cfr. Olin, 1989: 291). A primera vista, basta la comunidad de las miradas. Con todo, el colectivo tiene marcas distintivas: los pies grandes del pueblo, la guitarra, el traje. La página absorbe y transforma las propiedades de una asamblea presencial y local, propagándose por un espacio mucho más vasto. La eficacia de su procedimiento proviene de la voluntad de coherencia ante la percepción de un medio histórico y cultural en crisis, económica, social, política y cultural (cfr. Bozal, 1979: 70). Los cuerpos de la fisiología crean una co-presencia virtual, un colectivo que implica el propio cuerpo del lector en una forma de aprehensión eminentemente moderna.

5.4 «Typos Nacionais» – el retrato fisiológico en Portugal y la *Regeneração*. Clases laboriosas, clases peligrosas, clases ociosas.

Publicado en la serie *Costumes portugueses* del *Archivo Pittoresco*, *O Cego Pedinte* de Nogueira da Silva (vol I, 1858, n. 17 p. 129) ofrece un ejemplo de la fisiología. La mirada del ilustrador se despega de la tradición y reclama una mirada sobre la actualidad (cfr. Nogueira da Silva, 1858: 129). El recorte analítico de la imagen entra en correspondencia con el texto. La tonalidad reformista de la condena de las etapas de la «pobretonería», se aparta del folclore y de la cultura popular, por más que la imagen retome temas de las estampas, próximas de los «cris de Paris», que circulan en la primera mitad del siglo. Se esboza un eslabón cada vez más fuerte entre la pobreza y la delincuencia, que moviliza a los intelectuales progresistas en el sentido de la pedagogía y de la moralización (cfr. Vaz, 2004: 140). Por Europa circulan imágenes novelescas de la violencia y de la marginalidad urbana. En la segunda mitad del siglo XIX, el crimen es una «perturbación del estado» o «enfermedad social» (cfr. Vaz, 1998: 35). Empieza a consolidarse la idea de una «clase peligrosa», de tendencia propagadora, que amenaza el bienestar general. En otro «typo» («A pedinte», *Archivo Pittoresco*, tomo II, 1858, n° 50, p. 393), la figura del adulto dibujada en la sombra es una víctima «arrojada a la miseria» por los «vicios sociales».

A mediados de siglo, el término *socialista* es «demasiado nuevo y general para tener un uso predominante» (cfr. Williams, 1983: 287). En Portugal, acompañando un sentido internacional, se vincula al *asociativismo* y al *mutualismo*. El propio Nogueira da Silva será formador del *Centro de Melhoramentos das Classes Laboriosas* —fundado bajo la égida

de la *Regeneração* (cfr. Oliveira 1973: 123)— y un socialista (será también presidente de la asociación *Futuro Social*). A pesar del principio pedagógico, los *Typos Nacionaes* son a menudo pesimistas. En «O Gaiato» (*Revista Popular*, vol. IV. nº 6. Febrero de 1851. p. 55), la «sociedad», «putrefacta», acoge la «epopeya gatunal» encabezada por el propio poder político. La página se divide en dos dibujos que preludian dos destinos posibles. Encima, el *futuro agregado* posa de cabeza erguida. Debajo, acecha el futuro *tunante*. A pesar del color local, ambos siguen paradigmas del «hijo del pueblo», como el *gamin* francés, héroe revolucionario —Garat— que adquiere progresivamente contornos de vagabundo (cfr. Yvorel, 2002: 55). La pedagogía social defiende «la escuela primaria» en «toda la costra terrestre» (Nogueira da Silva, 1860: 1). No hay espacio para la rebeldía de figuras como *Le gamin de Paris aux Tuileries*, de Daumier (Le Charivari, 4 marzo 1848).

En «O Trapeiro de Lisboa» (Archivo Pittoresco, nº 2, 1860, p. 14) el retrato tampoco se aleja de sus congéneres franceses (de Gavarni o Traviès). Ya a finales del siglo, en 1888, el mismo tipo es retomado en el *Album dos Costumes Portuguezes (O Trapeiro* —cromolitografía, dibujo de Manuel de Macedo— *Album dos Costumes Portuguezes*, 1888. s. n.). En el texto que acompaña la litografía, Ramalho Ortigão retoma una metáfora de Baudelaire: el trapero es un «Reporter» de la ciudad moderna (Ortigão, 1888: s. n.).

El *fisiologista* tiene un desvelo con la burguesía, muy especialmente con el cuerpo de la mujer. En «A Coquette» (Dibujo de Nogueira da Silva, *Revista Popular*, nº 13, 1851), imagen y texto critican la «artificialidad» de la «coqueta», supuesto contrario de la «mujer natural». No obstante, hay una ambivalencia con respecto a la moda, y el retrato es tocado por el erotismo. La conversión del cuerpo de la mujer en imagen erotizada tomará un carácter más explícito en la prensa de las décadas siguientes (en el periódico de gran tirada *O Pimpão*, por ejemplo). Fabricada por la cultura romántica, la supuesta esencia de naturaleza femenina está, en verdad, bajo la presión de la industrialización y de las nuevas formas de consumo.

El desarrollo del mercado de la moda es indisoluble del desarrollo de la prensa ilustrada en Portugal, a partir de la década de 1820. La imagen de la mujer deviene un foco complejo de la lucha simbólica, patente en la *Gazeta das Damas* y en el *Toucador*. La primera tiene colaboración mixta y prolonga el espacio de los salones de las clases altas. El editor del *Toucador*, Garrett, divide los sexos, según la «naturaleza» y la «historia». Contra el cuerpo estéril e improductivo de la *coquette*, o del *dandy*, se idealiza un organismo social con funciones distintas —como la familia representada en el primer número de la *Revista Popular* de 1852, (vol. V, n. 1, Janeiro de 1852. p1). En 1858, la *Ilustração Luso-Brasileira* publica la ilustración «Progresso Repentino» (n. 45, 1858. p. 357). La figura emblemática de *In Occasionem* se transformó en un hombre, colgado en un monociclo periclitante. En torno, hay cables telegráficos, trenes, lámparas a gas,

aerostatos y un barco a vapor. Una mujer fumadora sujeta las riendas. Sentados, dos hombres la siguen con sombrilla y abanico. El propósito es humorístico y distópico; un mundo futuro, vuelto del revés, iluminado por una luz rápida e intensa. El *Serão Caseiro d'Operário* ofrece una imagen crepuscular de la utopía del conocimiento útil (n. 1, 1866. p. 4). No hay antagonismos. Bajo las imágenes, pueden verse las inscripciones: «Gloria a Dios y al Genio», «Honor al genio y al trabajo».

5.5 Del *Pueblo feito diabo* o *Soberano*. La Ambivalencia del cuerpo político de la modernidad.

En 1855, las pobres cosechas y las epidemias se cobran miles de víctimas en la capital. La escasez de pan provoca una revuelta. En la *Revolução de Setembro*, el regenerador Rodrigues Sampaio se lamenta del desorden (cfr. Sampaio, 1856: 1). En las líneas siguientes, la palabra «pueblo» es repetida con insistencia. En un número siguiente, entra en escena el obrero: «Operarios, no sois vosotros quienes han cometido estos atentados; pero os cabe a vosotros corregir por la advertencia a vuestros hermanos». (Viera da Silva, 1856: 3). *O Asmodeu* ofrece un retrato posible de los amotinados (n. 28, Sábado, 16 de Agosto de 1856. pp. 4-5). En la ilustración, destaca una fisionomía: chaleco y calza rústica, cabello negro y encrespado, testa corta, barba en collar, labios gruesos. Ese mismo año, en octubre, el *Jornal Para Rir* publicará una ilustración a toda página con un personaje semejante (n.º. 24, 1856: 8). La idea se aproxima del «Vireloque» de Gavarni, el desarrapado que pronuncia: «L'État c'est Moi». Pero el dibujo portugués no tiene trazo de bonhomía. La corona ha sido trocada por un gorro rústico, el cetro por un palo, el manto por andrajos. El trono es una piedra desnuda. Si hay algún humor en la imagen, resulta de la contradicción entre el dicho apócrifo del monarca francés y la imagen del matasiete. Y, sin embargo, el arma de la caricatura también se puede volver contra la realeza.

5.6 La caricatura y la deformación del cuerpo del monarca.

Una de las primeras caricaturas en Portugal representa al rey «con los apéndices del demonio» (Martins, 1909: 179). El retrato bestializado de D. João VI no difiere mucho de la «leyenda negra» anti-napoleónica, difundida en multitud de panfletos durante las invasiones (cfr. D'Alcochete, 1978: 8). La deformación de la cabeza sirve como indicio de desorden apocalíptico —la caricatura que irrumpe en las revoluciones liberales hará la inversión de las convenciones alegóricas (cfr. França, [1966] 1990: 127). Las perversiones del imaginario corporativo cuestiona la contigüidad entre la apariencia y la esencia: la incongruencia y la disyunción suspenden la anterior unidad bíblica del cuerpo humano (cfr. Agamben, 1994: 241). En 1789, el bestiario

entra al servicio de la revolución. La caricatura se simplifica «en los signos gráficos» y se especializa en la «selección de los animales» (cfr. Duprat, 2002: 227). Louis XVI se transforma en *roi-cochon*. En 1792, Jacques-Louis David propone una estatua colosal: *Le peuple mangeur de rois* (*Révolutions de Paris*, nº 207, 1792). El Hércules representado es un *sans culotte* (más radical que el coloso de Sieyès). Por «primera vez, se retrata el asesinato del rey por su pueblo» (cfr. ídem: 30).

5.6 La caricatura y la deformación del cuerpo: la disyunción entre el signo y la cosa significada. La formación de un nuevo espacio de la imagen. La disolución del cuerpo sobrenatural del rey.

El *ritrattino carrico* italiano registra las expresiones fisionómicas de la gente de la calle. La relación entre deformidad física y la bajeza moral es acentuada. Las vetas de la cultura popular y de la tradición de la xilografía, reapropiadas por la Reforma y por la Contrarreforma, contaminarán esta historia (cfr. Kaenel, 2000: 82-83). Entre protestantes, la imagen será *Merkbilder*, signo visual que graba en la memoria ciertas máximas (cfr. Belting, 2011: 169). Los talleres artísticos aseguran la circulación de representaciones seculares — aunque las imágenes devotas circulen por centenares de miles, provenientes de Amberes, Augsburgo o Núremberg (cfr. Mayor, [1971] 1972: 13). Literatos, humanistas, ganan un «rostro público», actual, frecuentemente controvertido (cfr. Belting, 2011: 204-205). La explosión de la caricatura se derivará de esta doble faceta, polémica y multitudinaria. Hogarth se distancia del estilo italiano (cfr. Melot, 1975: 44). La cultura de matriz ilustrada de la risa y la fisionomía se entrecruza en un léxico de expresiones variadas, censando todo el espectro social. La vertiente política de la caricatura se desarrolla en la contienda partidaria inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII (cfr. Bornemann, 1974: 157). El calambur visual se transforma en el «lenguaje común del ritual de la multitud» (cfr. Donald, 1995:46). Posteriormente, surge el humor cultivado por un público «ávido para seguir los debates» (cfr. ídem: 65). Ni la realeza se libra. *Voluptuary under the Horrors of Digestion* (dibujo de James Gillray, 1792) retrata al príncipe heredero. Los derechos divinos son cuestionados por la virulencia de la imagen. Más tarde, en Francia, la caricatura abre un frente temible contra la Monarquía de Julio. Baudelaire recordará «esa fantástica epopeya», dominada por la «olímpica Pera» (Baudelaire, [1857] 1962: 272). Philipon dibuja la célebre serie en el tribunal para explicar cómo el «Rey Ciudadano» se puede asemejar a todo, sacando provecho de un efecto polisémico que incluye la perversión sexual y la falta de inteligencia. El imaginario corporativo monárquico entra en desagregación. Más tarde, tras la caída del II Imperio, el ataque se radicaliza, con la caricatura de Pudor. El ex emperador

Napoleón III, Bismark y Guillermo de Prusia forman una deyección (*À la Prusse* — dibujo de Pudor). En Portugal sucederá una demolición simbólica semejante. La *Phantasia* de Celso Hermínio registra la transformación que termina en un «0» (*O Berro*, nº 7, 1896). Entre D. João VI y D. Carlos I, solamente hay una materia grasa vaciada de sentido. Ese género de alteración alcanza la máxima violencia dos meses más tarde, en una caricatura de la serie *Os Braganças* (n. 15, 17 de Mayo de 1896 pp. 4-5), con una referencia al poema *Pátria* de Guerra Junqueiro (las ocho arrobas de manteca). El rey y la monarquía pierden la batalla de la opinión pública (Sardica, 2012: 346). Mientras los símbolos de la monarquía se vacían de significado, la imagen contradictoria del pueblo conocerá nuevas representaciones.

5.7 La caricatura del hombre del pueblo. Entre las huertas y la ciudad. El *Zé Povinho* y las figuras de la esfera pública mediatizada.

El rústico situado en el lugar del soberano resurge en el *Álbum das Glórias* (n. 32, 1882). Bordalo Pinheiro consagra al *Zé Povinho*. No se trata del levantisco de 1856. la monarquía liberal entró en el *turnismo* partidario. Paralelamente al progreso de la «revolución verde», el trabajo agrícola se proletariza y se producen migraciones (cfr. Pereira, 1983: 317; Telo, 1994: 48). En los suburbios, crecen las huertas. Los horticultores más hábiles son los de origen aldeano (cfr. Pereira, 1983: 155-156). El sufragio de voto se amplió, tal como la población alfabetizada. En 1900, existen 583 periódicos portugueses, concentrados en Lisboa y Oporto (cfr. Brito Aranha, 1900: 45). En el último cuarto del siglo, el lector acunado por la prensa periódica puede tomar al rústico hortelano por una imagen expresiva del pueblo. No hay ancestralidad que explique la maleabilidad y la modernidad del fabuloso personaje. La sátira comparte con la prensa cotidiana las imágenes de políticos como el *Conselheiro Hintze Ribeiro* o el *Conselheiro Luciano de Castro*. En una portada del *Suplemento Humorístico d'O Século*, ambos líderes políticos forman la bicicleta del “turno político”, guiada por el banquero Henrique de Burnay (*O Primeiro Ciclista do Mundo*, de Jorge Colaço, n. 369. 1904). El *Zé Povinho*, por el contrario, no tiene referente particular. La asociación entre su nombre y la expresión «zé-ninguém» (don nadie) refuerza un eslabón de unión con la plebe (cfr. Henriques da Silva, 2006: 244). La figura insiste en la ambigüedad entre el *populus*, cuya raíz latina remite al *pobre*, y el Pueblo, como cuerpo constitutivo de la nación (cfr. Agamben, 2010: 33). Entre lo que es (ignorante y dominado) y lo que debería ser (instruido y soberano), el pueblo aparece siempre en vías de realizarse, o como «lo que falta por esencia a sí mismo» (ídem). En *Dia de Reis* (*António Maria*, 6/1/1881) Bordalo Pinheiro representa las líneas dinásticas portuguesas. Los reyes liliputienses forman un friso multicolor por encima del gigante embrutecido, que Demócrito transformará en

Juan Lanas, en las páginas de *El Motín* (Año I, nº 5. Madrid, 8-1-1881). Las líneas del *Álbum das Glórias* retoman una idea dibujada por Bordalo dos años antes (en *António Maria*, 11 de Marzo de 1880, pp. 88 – 89). El *Zé Povinho*, curvado bajo la albarda, está ante el rey, cuyo ancho manto envuelve a las «individualidades» (Fontes, Serpa, Braancamp, entre otros). En la otra página, surge el coloso revolucionario de expresión ennoblecida. El *Zé Povo* tira «los arreos al aire» y se prepara para la demolición. A la izquierda, los cuerpos son caricaturales; a la derecha, el gigante es dibujado en un registro naturalista. La realeza es expuesta como ficción. El Hércules republicano se ofrece como realidad (futura).

5.8 *Pro Patria Mori*, el pueblo que muere por la patria. La movilización nacionalista en la prensa ilustrada.

El *Zé Povinho* acompaña la idea de «decadencia de los pueblos peninsulares» (cfr. Quental, [1871], 2001). Después de Antero, Oliveira Martins se lamenta de un «pueblo que desconoce el patriotismo» (Martins, [1879], 1950: 570). Teófilo Braga denuncia «el arbitrio de la realeza» y declara al pueblo «mudo» (Braga, [1885] 1985, v.2: 361). Adolfo Coelho habla de una «*maladie* étnica» (Coelho *apud* Leal, 2006: 67). Augusto Fuschini lamenta la «resignación [...] la indiferencia si no la repugnancia por el trabajo, la desconfianza recíproca, la envidia...» ((Fuschini, 1896: 349). En el negro panorama de los *opinion makers* del final de siglo, ganan peso los elementos del discurso imperialista y «civilizador». En 1875, la *Sociedade de Geografia* promueve la primera expedición geográfica en África (cfr. Guimarães, 1984: 14). En las páginas de *O Occidente*, Luciano Cordeiro describe al «cazador y *touriste*» Serpa Pinto (Cordeiro, 1878: 6). Las ilustraciones correspondientes enfatizan la imagen del moderno explorador (*O Occidente*, n. 3, 1878, p. 20; nº 8, 1878, p. 57). Es la antítesis del *Zé Povinho*. En la segunda mitad del siglo XIX, la política internacional entra en un nuevo ciclo. Las estrategias editoriales tienden a diseñar posiciones relativamente neutras o consensuales en materia de política interna y a reforzar una imagen antagónica de las relaciones internacionales (cfr. Bacot, 2001: 273). Al hilo de la retirada de Fachoda, en 1898, que evita la guerra entre ingleses y franceses, el *Petit Journal* desencadena una «estrategia (de imágenes) de consolación» (cfr. ídem: 287). En adelante, y hasta la *Entente Cordiale* (1904), la anglofobia será regla; los ingleses serán siempre brutales y venales. Por contra, los políticos y los militares franceses serán patriotas, progresistas y civilizadores (cfr. ídem: 283). En Portugal, durante la crisis del *Ultimatum*, el movimiento es similar. La ilustración alusiva «*Três attitudes diferentes*» (*Os Pontos nos ii*, el 27 de Febrero de 1890) es dominada por un *Zé Povinho* transfigurado en portaestandarte nacional, grabado con la inscripción *Pro patria*. El acento cómico ha

desaparecido. La crisis de fin de siglo tonifica el nacionalismo y el colonialismo, el «extraño momento de Próspero» portugués (Sousa Santos, 2001: 66).

Las imágenes que deberían tocar las esencias genéticas o, negativamente, los atavismos y las flaquezas degenerativas, son producidas por la categoría periodizante de la modernidad. Así se entiende la proximidad entre el Zé Povinho y el «tipo» del irlandés, forjado durante décadas por la prensa inglesa (como en *The Irish Frankenstein*, *Punch Magazine*, vol IV, n. 121. 1843). Sin embargo, a pesar de las semejanzas gráficas con el estereotipo racista, el Zé Povinho no es una imagen repulsiva. Su caracterización es más interesante y heterogénea, tal vez próxima del *auvergnat* retratado por Daumier (*Le Journal amusant*, 15.04.1865), o de la tradición de la *bambocciata*. La imagen caricatural del hombre del pueblo delata los límites de la gobernabilidad. En Portugal, los poderes de Estado fueron suficientes para acentuar las diferencias entre pobres, ricos y una estrecha clase media, pero no fueron suficientes para mitigar las percepciones de un poder poco eficaz que interfiere arbitrariamente en la vida de todos. Esta percepción es bastante ambivalente; en la imagen del hombre del pueblo creatural, están en disputa las reivindicaciones del progreso y la complicidad secreta con un cuerpo terrestre, refractario a las intenciones civilizadoras.

5.9 Nuevas figuras de la ambivalencia. El obrero del 1º de Mayo. La unificación imposible del cuerpo político de la modernidad.

En *1º de Maio* (dibujo de Celso Hermíno, *O Berro*, nº 14, 10 de Mayo de 1896), surge el portaestandarte de la jornada de ocho horas, que celebra la «Pascua obrera» (cfr. Fonseca, 1990: 12). Las primeras manifestaciones tienen lugar en 1890. En Oporto, la adhesión es más significativa, con cierre de fábricas y la presencia de veinte o treinta mil manifestantes. *O Charivari* se divide entre un retrato simpático y un registro satírico (*A Questão Operária*, dibujo de José de Almeida e Silva, *O Charivari*, nº 38, 1890. pp. 300-301). Lo protagoniza un robusto operario, juntamente con un burgués atónito. Es «la cara de la medalla», el «grito de protesta» legítimo. La página de la derecha representa la taberna —es «el reverso de la medalla» (Anom. 1890: 300-301). Dos meses después, surge la panorámica de la *Gréve dos Fiandeiros* (dibujo de J. M. Pinto, nº 1, 1890. pp. 4-5). El dibujo atenúa la violencia. De modo contrario, «O Inferno Operário» (*A Algazarra*, n. 148, 1902, pp. 4-5) metamorfosea la fábrica en un nuevo Leviatán que devora a una masa indiferenciada. En el barranco se precipitan mujeres y niños. Sobre el cielo, una mano maneja un látigo que dibuja las palabras: «la miseria». Dos décadas más tarde, el *Suplemento Literário e Ilustrado d'A Batalha*, publicará la ilustración de un trabajador preso a una enorme rueda dentada (n. 20, Abril, 1923 pp. 1 y 3) Dos páginas más adelante, surge

la reproducción del Cristo Crucificado de Velázquez, reforzando el vínculo entre la cruz, el *tripalium* y la rueda dentada. El cuerpo simbólico de la revolución—y también de las biopolíticas más negras del siglo veinte— no descendió completamente a la tierra. Quedó suspendido en un anhelo mesiánico. Bajo el *Eterno Crucificado de A Batalha*, la leyenda formula la siguiente pregunta, plena de resonancias escatológicas: «¿Cuándo llegará, oh proletario, tu Aleluya?». La idea moderna de pueblo continua a latir.

Consideraciones finales

La matriz industrial que gana relieve en la primera mitad del siglo XIX produce un flujo de imágenes que llena los canales de la esfera pública y participa en una recodificación del cuerpo social y político de los estados industrializados, sin exclusión de países semiperiféricos como Portugal. Es posible investigar este flujo, suspendiendo las categorías consensuales de la historia general del arte portugués, recorriendo zonas parcialmente eclipsadas, exteriores a la noción más restringida de lo moderno. Las ilustraciones recreativas y pedagógicas, los retratos fisiológicos y las caricaturas desentonan de una historia que concluye una extraña forma de atemporalidad, o la inexistencia de nuevos esquemas de pensamiento y de sensibilidad, en la cultura portuguesa del siglo XIX. Lejos de una sustracción a los impulsos de lo nuevo, la prensa ilustrada ofrece testimonios significativos de una experiencia cargada de señales de novedad, de anhelos progresistas y reformistas, de recelos de pérdida de referencias. Las diferencias relativas a la formación histórica anterior se tornan particularmente evidentes cuando se investiga «la primera noticia ilustrada» publicada en un periódico portugués. La estampa de la *Gazeta de Lisboa* está impregnada por una idea de tiempo cíclico y de cuerpo tocado por la gracia, propios de una concepción del poder que tiene su símbolo central en la cabeza coronada del monarca. La disolución de los símbolos de la soberanía del Antiguo Régimen y la emergencia de las figuras abstractas de la humanidad y de la Historia, como instancias determinantes del pensamiento de la modernidad, aparecen plenamente en las páginas y en el programa editorial de *O Panorama* (concebido según el modelo liberal del *Penny Magazine*). Con el apoyo sustantivo del grabado *a testa*, el magazín editado por Alexandre Herculano trata de formar nuevos ciudadanos nacionales, paradójicamente identificados con una «índole» o con una «esencia», supuestamente latentes en la historia. Según modalidades que apuntan a una correspondencia con los procesos de la biopolítica, la producción de imágenes se vuelve hacia las posibilidades de representación de cuerpos periféricos y múltiples, sujetos de nuevas relaciones de fuerzas y de poder.

El «galicismo» del nombre «ilustración», patente en la entrada tardía en el diccionario portugués, testimonia un cotidiano marcado por el contacto con la prensa ilustrada, nacional e internacional, y con los aspectos de la estandarización, derivados de los procesos técnicos e instrumentales del grabado *a testa* y de la litografía. Artefacto paradójico de la cultura de masas, la ilustración participa de la voluntad de estabilización y de perfeccionamiento social, en torno a las ideas de labor, perseverancia y templanza. Aunque se encargue de la transmisión de valores de la tradición cultural erudita, este modelo de la instrucción recreativa produce un montaje inusitado de imágenes que altera los códigos de lectura y visualización,

aproximándose de otros dispositivos visuales —o de espectáculo— que ganan preponderancia en el mismo momento. La tentativa de transmisión ampliada de patrones literarios y artísticos, provenientes de la cultura erudita, no impide una configuración gráfica y textual propia de un nuevo régimen estético (que se diferencia de los sistemas jerarquizados de las Bellas Artes). Por otro lado, la prensa ilustrada puede ser entendida por el prisma de una «óptica fisiológica» que suspende la idea de la relación especular entre el mundo físico y el significado de la percepción. Como un teatro de variedades, o como un *panorama*, las imágenes de cuerpos más o menos exóticos, más o menos familiares, pueblan las páginas de los magazines pintorescos y producen sentido a través de un efecto de serie que compensa la incerteza de la sensación, sometiendo la experiencia fenoménica a una organización cognitiva externa. Los cuerpos se convierten en cadenas de signos, forman parte del mismo planisferio, pero son divididos por diferentes grados de pertenencia al tiempo histórico, medido por los relojes de la civilización.

La experiencia de la modernidad no se agota, empero, en la idea de progreso. También puede ser pensada como una actitud crítica, heredera de las Luces, transfiguración de lo real que no niega y no idealiza la vivencia del tiempo presente. Entre estas dos formas de experiencia, la prensa ilustrada participa en la construcción de la esfera pública. A pesar del presupuesto de libertad, el espacio de la «publicidad» (en sentido kantiano) es desde luego envuelto por formas de regulación propias del mercado y de la organización estatal, dibujando eslabones de unión entre la responsabilidad civil y la capacidad económica, entre la esfera de la intimidad burguesa y la esfera del colectivo nacional. La mutación acelerada del gran teatro público — que el ilustrador Nogueira da Silva identifica con el espacio social urbano— hace entrar en escena un género de imagen que coincide temporalmente con el desarrollo de la estadística y de la constitución de la población como objeto de las ciencias administrativas. Lejos de constituir un *no-man's land* político, el género fisiológico puede ser entendido como un doble cultural de esas ciencias, susceptible de hacer visible un amplio espectro social post-revolucionario. Los impulsos contradictorios de la experiencia de la modernidad, se desdoblaron entre la novedad, transmitida por una idea de lenguaje artístico contemporáneo, que se ofrece como evidencia natural, en la que comulgar y transparente, y un impulso determinista, objetivo y especializado, derivado de un modelo científico, presumiblemente capaz de ordenar y perfeccionar el cuerpo social. Los ejemplos portugueses de los retratos fisiológicos de las *clases laboriosas*, de las *clases peligrosas* o de las *clases ociosas*, se articulan con una idea de *social* y de *socialismo* que también marca la formación del asociacionismo y del mutualismo en Portugal, según las líneas progresistas de la *Regeneração* liberal, entrada la segunda mitad del siglo XIX.

En un momento posterior, en el último cuarto del siglo, se produce una mutación de la mirada fisiológica, en la formación del Zé Povinho, el icono más célebre de la

representación del pueblo portugués. El modelo del ciudadano útil e instruido, que trabaja para el mejoramiento armonioso y progresivo de la familia de las familias, da lugar entonces a imágenes antagónicas: de una parte las figuras individualizadas de los gobernantes, cada vez más presentes en la esfera pública, y por otra un estereotipo creatural, heredero de la tradición fisionómica, identificado con la plebe y con una mayoría anónima, excluida de la política. La deformación del cuerpo practicada en la caricatura —entendida como disyunción que separa la representación del cuerpo de su antiguo sentido religioso—, tiene otra expresión, particularmente intensa, en la degradación absoluta de la imagen del monarca. Cargadas con los rasgos de la materialidad o de la animalidad, las imágenes del pueblo y del rey testimonian el destino crítico, o irresolublemente inestable, de los cuerpos simbólicos de la soberanía. A la nueva imagen del pueblo «que está por realizar» no es ajeno un ideal republicano, fuertemente marcado por la creencia en la perfectibilidad y en el progreso. En el momento de la intensificación del discurso colonial, con la coartada de la capacidad civilizadora, el cuerpo creatural del Zé Povinho se transforma en el cuerpo idealizado del patriota, marcado con la divisa *pro patria mori*. Simultáneamente, la aparición de otras figuras ambivalentes, como el obrero del 1º de Mayo —entre agente ordenado del progreso y agente de lucha y protesta social—, indicia una experiencia paradójica, de desfase, entre la actualidad y el futuro. En la cultura portuguesa finisecular, caracterizada por diferencias muy acentuadas entre ricos y pobres, letrados y analfabetos, urbanos y rurales, ese desfase es agudizado por el contacto con otras metrópolis, constantemente confrontado con signos de diferencia que impiden una identificación plena con la «civilización». Las imágenes ilustradas que circulan en la esfera pública portuguesa, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo veinte —antes del supuesto momento moderno del arte portugués—, testimonian una experiencia particularmente aguda de la mutación acelerada del tiempo histórico, inversa a la supuesta atonía, acronía (o cualquier otra no-inscripción en la historia). La faceta colectiva de la experiencia que se dibuja en el contexto cultural portugués (si algún tipo de síntesis es necesario), es la de una experiencia cultural acentuada por la categoría periodizante de la modernidad.

En el término del viaje, no es posible relatar el surgimiento de comunidades de hombres y mujeres-pezu o de las otras criaturas exóticas y maravillosas que pueblan el relato del mítico viaje de Alejandro Magno. Los mares surcados están cubiertos de vestigios industriales, imágenes más o menos comunes, originarias de un cotidiano relativamente reciente, en el umbral de la cultura de masas. De la memoria producida por la investigación, podrá guardarse la relación entre la imagen de la prensa ilustrada y la forma de experiencia implicada en los procesos de intensificación de los poderes del Estado y de la gobernabilidad. Podrá

guardarse también la idea de ciertas líneas y ciertos momentos en que el *ethos* crítico se mezcla con la modernidad progresista, o con lo que no es moderno (o incluso con lo anti-moderno), produciendo efectos imprevistos, tal vez inconsistentes (poco heroicos), pero no menos efectivos. Es en este espacio intensamente trabajado y ampliado por la prensa ilustrada, mucho más allá del público *letrado* kantiano, donde las variantes de la modernidad se hacen visibles y adquieren una forma extraña de *publicidad*. No es necesario concebir estos cuerpos como héroes, titanes o dioses. Tal vez sea mejor pensar que ellos yerran el encuentro, revelan una inconsistencia que las imágenes, liberadas de sus funciones primitivas, hicieron visible. Aunque respondan frecuentemente al deseo de la *congregación*, como metáforas corporales de una supuesta voluntad general, las imágenes ilustradas no pueden reconducir el cuerpo social a un símbolo total. El Hércules se topa con la vertiente más antitética y caricatural del Zé Povinho. Ambos dividen incesantemente el campo con las figuras antagónicas que enjambran la esfera pública. Es posible pensar que las fuerzas que se mueven para cerrar la historia y la política en una figura una —nuevo cielo sobre la tierra— no dirimen la Gran Razón del cuerpo, ilimitada y terrena, refractaria a las promesas de unidad.

