

Escribir la caricatura.

Balzac, Dickens y la formación de las poéticas realistas

EMILIO BERNINI

Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine
eber@filo.uba.ar; emilio.bernini@ucine.edu.ar

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p135-149> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este trabajo se propone demostrar que las literaturas de Honoré de Balzac y Charles Dickens, casi hacia los mismos años, en la década de 1830, definieron sus poéticas en una relación constitutiva con la ilustración caricaturesca, una modalidad de representación visual de gran productividad comercial en los mercados literarios francés e inglés. Esa relación permite considerar de otro modo los “realismos” —como se los denominó *a posteriori*— de esas poéticas, en la medida en que presuponen diversas negociaciones de la escritura y de los proyectos literarios de cada uno de los autores con las demandas de los mercados literarios, que suelen implicar ciertas tensiones con los artistas dibujantes, cuyas ideas en torno a la representación mimética no siempre acuerdan con las de los escritores. Con ese objetivo, este artículo estudia las diferentes dinámicas de los dispositivos literario-visuales en Balzac y en Dickens y la constitución de una nueva novela, “realista”. Está dividido en dos grandes partes: la primera indaga la presencia de la caricatura, en el sentido epistémico, en uno de los primeros textos Balzac, la *Fisiología del matrimonio* (*Physiologie du mariage*, 1829), y en el conjunto del sistema de *La Comedia humana* (*La Comédie humaine*, 1842), así como sus colaboraciones en revistas ilustradas, en particular *La Caricatura* (*La Caricature*, 1830). La segunda revisa el lazo constitutivo de la imagen con la literatura de Dickens en sus dos primeros textos: los *Esbozos de Boz* (*Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, 1836) y las caricaturas de George Cruikshank; y *Los documentos póstumos del Club Pickwick* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1837) y los dibujos de Robert Seymour y Phiz.

Palabras clave: Honoré de Balzac; Charles Dickens; caricatura; novela realista.

To Write the Caricature. Balzac, Dickens, and the Formation of Realist Poetics

Abstract: This paper aims to demonstrate that the literatures of Honoré de Balzac and Charles Dickens, around the same time, in the 1830s, defined their poetics in a constitutive relationship with caricature illustration, a modality of visual representation of great commercial productivity in the French and English literary markets. This relationship allows us to consider the “realisms” —as they were later called— of these poetics in another way, insofar as they presuppose various negotiations of the writing and literary projects of each of the authors with the demands of the literary markets, which often involve certain tensions with the artists, whose ideas about mimetic representation do not always agree with those of the writers. To this end, this article studies the different dynamics of literary-visual devices in Balzac and Dickens and the constitution of a new novel, “realist”. It is divided into two main parts: the first part

investigates the presence of caricature, in the epistemological sense, in one of Balzac's first texts, the *Physiology of Marriage* (*Physiologie du mariage*, 1829), and in the whole system of *The Human Comedy* (*La Comédie humaine*, 1842), as well as his collaborations in illustrated magazines, in particular, *The Caricature* (*La Caricature*, 1830). The second one reviews the constitutive link of the image with literature in Dickens, in his first two texts: the *Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Everyday People* (1836) and the caricatures of George Cruikshank; and *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1837) and the drawings of Robert Seymour and Phiz.

Keywords: Honoré de Balzac; Charles Dickens; Caricature; Realist novel.

Balzac: la fisiología, la caricatura y los “Estudios analíticos”

En Balzac, el pensamiento de la literatura es también un pensamiento de la imagen. Pensar lo literario implica pensar la imagen pictórica, ya que tanto la imagen como la palabra literaria, incluida la música, pueden, para el autor, “tal vez infructuosamente acercarnos a la verdad por la analogía” (citado por Farrant, 2011: 251). La búsqueda de la “verdad” del mundo en la representación es una de las propuestas de su realismo: la de “lo verdadero en el arte” (Davin, 1835: 32) contra el bello ideal romántico. Ahora bien, ese interés por la pintura supone consecuentemente el interés por el dibujo. Olivier Bonard estudió el vínculo de la literatura balzaciana con la imagen pictórica como constitutivo de la propia imaginación novelesca del autor: ya en los primeros relatos de las *Escenas de la vida privada*, publicados en 1830, Balzac buscó una “pictoralización del lenguaje novelesco” (Bonard, 1969: 10). Para el crítico, la imagen pictórica tiene así una “función generadora” de lo literario (Bonard, 1969: 11) y se manifiesta especialmente en los retratos de los personajes (Bonard, 1969: 13), al punto de que la representación de estos en las novelas ha dependido del referente estético antes que de la realidad misma (empírica) del individuo retratado (Bonard, 1969: 68-69). Pero cuando el estudio de Bonard se ocupa de la relación con la caricatura, se centra en esta como una tradición menor y que Balzac tendería a no reconocer. Bonard considera la caricatura en Balzac siempre en relación con la gran tradición pictórica y en el mismo sentido de su uso en la creación literaria (1969: 124-128). Mi propuesta es que el interés balzaciano por la imagen caricaturesca se diferencia formal y estéticamente de la imagen pictórica constitutiva de lo literario, en la medida en que, en principio, su función es otra. Si en la tesis de Bonard la pintura es un imaginario de formas estáticas cuyas historias *in nuce* se ponen en movimiento, se temporalizan cuando en efecto se narran¹, las caricaturas, en cambio, poseen una especificidad que no es propia de esa relación con la pintura. A diferencia de esta, que implica diversas tradiciones pictóricas, las caricaturas constituyen el presente mismo de la literatura, el imaginario de lo actual. En esto, las caricaturas comparten con las fisiologías un objetivo semejante de observación y estudio de las costumbres, así como de narración de pequeñas anécdotas, legibles en la imagen, de tono

¹ En esto, Bonard parece seguir implícitamente la tesis clásica de Lessing de la pintura como mimesis estática (espacial) y la literatura como mimesis temporal: “la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía: a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose en el tiempo” (Lessing, 2022: XVI, 250-252). De ahora en más, salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen. Sigo aquí, ligeramente modificada, la traducción de Lessing, 1977: 165.

satírico, tanto político como moralizante, que ya están en uno de los primeros textos de Balzac, la *Fisiología del matrimonio* (*Physiologie du mariage*, 1829).

El punto, pues, en que la literatura de Balzac se encuentra con la ilustración caricaturesca está vinculado a las fisiologías, esto es, a un género literario que busca, de modo siempre irónico, la observación y el conocimiento de la sociedad y las costumbres contemporáneas (Sténion, 2012: 21-60). Ese vínculo fisiología-caricatura es propio de los intereses económicos del mercado de la edición parisina de las décadas de 1820 y de 1830 —tanto como de los intereses estéticos y políticos de los escritores y los artistas— que tendrá su apogeo entre los años 1840 y 1842, un momento de extraordinario crecimiento de la imagen. Como estudió Kery Ann Berg, en esas décadas hubo una invasión en el mercado de “caricaturas, grabados, litografías, diarios y libros ilustrados”, que para el crítico desestabilizó “el dominio comercial de la palabra” y amenazó así la “hegemonía estética del escritor”, por la “serie de tensiones estéticas y comerciales, entre el escritor y el ilustrador, cuando el primero busca defender su posición artística y el último lucha por establecer la propia” (2003: 18). La pintura, en cambio, excede ampliamente ese recorte temporal, esos intereses y ese conflicto, y en esto mismo no constituye una amenaza para el escritor sino, por el contrario, un imaginario pleno de potencialidades para la literatura. La caricatura tiene que ver menos con esa potencia y con el proyecto de la escritura que con el acto, estético y político, de escribir en el presente.

La *Fisiología del matrimonio* es un texto que no ha dependido de la imagen pictórica, como los que formarán parte de las *Escenas de la vida privada*, que estudia Bonard (1969). Por el contrario, aquello que lo constituye es el imaginario caricaturesco, humorístico, tanto como la observación fisiológica de las costumbres de las parejas varón-mujer *more* científico. Balzac sabe que la fisiología, cuyo objetivo es el estudio de las funciones de los órganos de los cuerpos, y los modos en que los cuerpos interactúan con su ambiente, aplicada a un objeto moral, el matrimonio, no puede sino obtener un efecto cómico. La moda de las fisiologías que inaugura este texto se debe, en gran parte, a ese pasaje del objeto científico al objeto moral, por motivos comerciales, vinculados al éxito de la fisiología de Brillat-Savarin, la *Fisiología del gusto* (*Physiologie du goût*, 1825), que realizó ese mismo pasaje hacia uno de los elementos más volátiles de las costumbres: el gusto. El efecto cómico de las fisiologías reside en eso, en estudiar con perspectiva “científica” lo moral, pero ya no en el sentido de la tradición moralista clásica, jansenista, sino de modo material y pragmático, en sus implicaciones en la vida cotidiana.

Balzac aclara, ya en la Introducción a la *Fisiología del matrimonio*, que todo el texto surge de una broma (*plaisanterie*), un divertimento:

[El autor] se divirtió con este pequeño panfleto conyugal y pasó deliciosamente una semana entera en agrupar alrededor de ese inocente epigrama² la multitud de ideas que había adquirido sin darse cuenta y que se sorprendió de encontrar en él [...]. Sin embargo, *este ligero principio de ciencia y de broma* se perfeccionó solo en los campos del pensamiento: cada frase de la obra condenada tomó raíz, se fortificó, como una pequeña rama de árbol que, abandonada en la arena una tarde de invierno, se encuentra cubierta al otro día con esas blancas y bizarras cristalizaciones que dibujan las heladas caprichosas de la noche. Así el esbozo vivió y se convirtió en el punto de partida de

² Se refiere a la primera idea para el libro, un chiste: “dos esposos se aman por primera vez, después de veintisiete años de matrimonio” (Balzac, 1846: 338).

una multitud de ramificaciones morales. Fue como un pólipo que se engendró a sí mismo (Balzac, 1846: 339-340 [el énfasis es mío]).

El primer texto de Balzac depende constitutivamente de una *plaisanterie* y de las multiplicaciones de esa modalidad discursiva que forman el texto mismo, que imita, con conciencia de ello, la retórica de la fisiología (lo que Balzac denomina “ciencia”) del texto de Brillat-Savarin: como este, la *Fisiología* de Balzac se compone de “Meditaciones”, pero en la primera hay un objetivo aun explícitamente científico vinculado al lugar que da a la anatomía, a la histología de la alimentación así como al rol de los órganos sensoriales y de la digestión; mientras que la segunda se desplaza a la filosofía, como indica su subtítulo: *Fisiología del matrimonio o meditaciones de filosofía ecléctica sobre la felicidad y la desgracia conyugal*. Aun así, todo el texto de Balzac parece estar ya contenido en la Meditación XI de Brillat-Savarin: “Efectos de la gula (*gourmandise*) sobre la sociabilidad. Influencia de la gula sobre la felicidad conyugal”. El enunciado de la meditación misma puede leerse como una *plaisanterie*.

Ahora bien, es importante notar que la *Fisiología del matrimonio* constituye un vector doble en Balzac, en el inicio y en el final de la obra. Por un lado, es el comienzo de su literatura, puesto que de ese texto crecen (como un pólipo que se autoengendra) las seis novelas de la primera edición de 1830 de *Escenas de la vida privada* (*La vendetta*, *Gobseck*, *El baile de Sceaux*, *La casa del gato que juega a la pelota*, *Una doble familia*, *La paz del hogar*), con los rasgos propios de las fisiologías que configuran la narración realista. Como observó Sténion, la fisiología “ha contribuido”, en la literatura y en el dibujo, “a enriquecer la descripción, a mejorar el arte del retrato y a agudizar el rasgo ya incisivo de la caricatura. Procuró recursos a la elaboración de personajes novelescos, por la búsqueda del detalle significativo o pintoresco y la propensión a esencializar los tipos humanos” (2012: 25). Por otro lado, *a posteriori*, en 1842, con la articulación del sistema de *La comedia humana*, la *Fisiología* se posiciona como primer texto de la categoría de los *Estudios analíticos* que, en tanto tales, constituyen los “principios” de toda la obra. A diferencia de las otras dos grandes categorías del sistema, los *Estudios filosóficos*, que narran las “causas” de aquello que se relata en los *Estudios de costumbres* como “efectos”, los *Analíticos*, en cambio, plantean el fundamento epistemológico (Davin, 1835: 75-76; Barel-Moisán, Coleau, 2009: 5-13). Tienen en esto un estatuto superior, diferenciado, ya que no se sitúan en el plano de las diégesis, sino en el de los principios de la mimesis. En esto, toda *La comedia humana* se asienta en ese “principio de ciencia y de broma”, como declara el autor en el texto de 1829. El realismo balzaciano debe comprenderse, pues, en ese principio burlesco, cómico.

Politicidad y tipología de la caricatura

La broma misma forma parte de la episteme de la caricatura, aunque las primeras ediciones de las fisiologías de Brillat-Savarin y de Balzac no contuvieran aún dibujos. Estos se incorporan en las reediciones de ambos textos; y, en ambos, las imágenes tienen sobre todo el propósito de representar los tipos sociales, esto es, las fisonomías, uno de los saberes que integran las fisiologías (Sténion, 2012: 25). En la edición Furne (1846) de la *Fisiología del matrimonio*, se incorporan dos dibujos de Bertall (Charles D’Arnoux), grabados por Baulant, que buscan, con trazos finos, *ilustrar* el tipo de la “mujer honrada” y el del varón “fuera del celibato y del matrimonio”. En el texto, ni la mujer ni el varón tienen estatuto de personajes, sino de *exempla*, por eso los dibujos de Bertall los imaginan de modo tipológico. Esa misma exterioridad ilustrativa

puede notarse en la mayoría de los dibujos en la obra balzaciana, precisamente porque siempre constituyen un *a posteriori* de los textos³, aunque epistemológicamente estén ya definidos por la caricatura. Un caso notable de esa exterioridad es la fisonomía de Mme. Vauquer, la dueña de la pensión de *Papá Goriot* (*Le Père Goriot*), que realiza el mismo Bertall (ver Imagen 1).



Imagen 1. Bertall (Charles D'Arnoux), *Madame Vauquer* (Honoré de Balzac, *Papá Goriot*).

En este caso, a diferencia de los dibujos de la *Fisiología del matrimonio*, se trata de ilustraciones sobre la base de la descripción fisonómica que hace el narrador del personaje de

³ Incluso las ediciones ilustradas de sus textos, como el proyecto de *Balzac ilustrado* (*Balzac illustré*, 1838), del que se publicó un solo tomo, que incluyó *La piel de zapa* (*La Peau de chagrin*), o como las sátiras de sus *Escenas de la vida privada*, en las *Escenas de la vida pública y privada de los animales* (*Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1841-1842), de P.-J. Hetzel, ilustrada por J.-J. Grandville.

Mme. Vauquer. La modalidad ilustrativa se lee ya en el epígrafe del dibujo, que cita al narrador de la novela: “En fin, toda su persona explica la pensión, como la pensión implica su persona”, y cuya fuente se explicita. Bertall no sigue en su dibujo ninguna escena o episodio de la novela. Toma de la descripción el relato del comienzo de un día en la vida de la dueña:

el gato de Madame Vauquer se adelanta a su dueña [...]. Enseguida aparece la viuda ataviada con su cofia de tul, bajo la que cuelga un rodete postizo torcido [...]. Del medio de su cara envejecida y grasienta asoma una nariz como un pico de loro [...]. Su cara fría como la primera helada otoñal, sus ojos arrugados, cuya expresión pasa de la sonrisa impuesta a las bailarinas a la hosquedad amarga del usurero (Balzac, 1843: 309; sigo la traducción de Balzac, 2010: 196).

El artista dibuja esa fisonomía, se diría, estáticamente, por fuera del tiempo diegético de la novela; asume la implicación del medio por el tipo que enuncia el narrador (“la pensión implica su persona”), y no representa el espacio sino apenas en contornos neutros. Su objetivo es representar, y no narrar, concentrado en algunos rasgos, el tipo.

Aun cuando los dibujos son exteriores y *a posteriori* de la publicación, Balzac propuso, con toda deliberación, otro vínculo entre la imagen y la literatura. A diferencia del modo en el que las imágenes se ubican en las diversas ediciones de sus propios textos, Balzac promueve una relación de horizontalidad entre la imagen y el texto en la que la literatura no sea el anclaje del dibujo. Busca así un tipo de sinergia (Fierro, 2013: 1), en la que la interacción imagen-texto represente de otro modo —a diferencia de la literatura, que es solo texto— la realidad social y política. Balzac promueve para la literatura francesa aquello que ya estaba presente en los primeros textos de Dickens (como estudio en el siguiente apartado) por la propia dinámica del mercado editorial inglés, que es, de hecho, en esto, el modelo de Balzac. El planteo explícito de esa modalidad puede leerse en la revista semanal ilustrada, *La Caricature*, cuyo primer número se publica casi al mismo tiempo que el de *La Silhouette*, otro semanario satírico de ilustraciones⁴. Ambas publicaciones desarticulan la relación de subordinación de la imagen respecto del texto, para dar centralidad al dibujo con láminas de página entera, de modo de establecer así una continuidad con los textos, para que el vínculo entre ambos produzca “de la realidad una imagen nueva” (Chollet, 2016: 186). Su objetivo es que la mirada del artista agudice la del escritor, así como realizar la unión de los dos “géneros” (*ibid.*) —la literatura y la imagen—, sin distinción jerárquica entre la literatura y el dibujo, en el ideal romántico de la fraternidad de las artes (Fierro, 2013: 1).

Balzac colabora en ambas revistas, pero escribe, sin firma, el “Prospectus”, la declaración de principios editoriales, de *La Caricature*. El texto es una formulación de la politicidad estética de la caricatura, como la de la caricatura inglesa:

En Francia, como en Inglaterra, la caricatura se ha convertido en un poder. Pero así como nuestros vecinos son fríos y alegóricos en sus composiciones, así nosotros somos francos en nuestros ataques y claros en nuestras alusiones. Nuestra última revolución ha demostrado toda

⁴ En el año mismo de publicación de la *Fisiología del matrimonio*, el 31 de octubre de 1829, dos impresores litógrafos (Charles Ratier y Sylvestre-Nicolas Durier), junto con Benjamin-Louis Bellet y el dibujante Charles Philipon, editan *La Silhouette, album lithographique: Beaux-arts, dessins, moeurs, caricatures*, que se presenta a la vez como *journal artiste* y como *journal comique*. Asimismo, al año siguiente, el 4 de noviembre de 1830, el mismo Charles Philipon funda *La Caricature, morale, religieuse, littéraire et scénique*, semanario también ilustrado.

la importancia del lápiz de nuestros dibujantes. [...] desde 1789, la caricatura ha sido para nuestro país una necesidad. [...] La oposición de los artistas, al tener algo más incisivo que la broma escrita, puesto que *habla a la vez a los ojos y al espíritu*, no debe obtener una aprobación menor. [...] ¿No es una idea feliz haber adivinado que había en París una *literatura especial* cuyas creaciones podían corresponderse con las locuras de nuestros dibujantes? [...] las pinturas de costumbres parisinas, de arabescos delicados con que a menudo están adornados los diarios, nos han sugerido *reunir caricaturas escritas a caricaturas litografiadas* (Balzac, 1830: 1-2 [los énfasis son míos]).

Por un lado, Balzac plantea que la caricatura es un poder político, en la línea de la caricatura política de *Le Nain jaune ou Journal des arts, des sciences et de la littérature* (1814-1815), crítico del “oscurantismo” de la Restauración borbónica (Lo Feudo, 2016: 3). Como poder político, la caricatura francesa se diferencia de su modelo inglés, precisamente por la explicitación de sus objetivos, propios de una demanda de su historia política: en Francia, la revolución de 1789 vuelve la caricatura un arma política. La caricatura es, para Balzac, pues, un arma del presente político y es parte misma en las discusiones políticas del presente. En su percepción directa sobre la mirada (“habla a los ojos”), la caricatura es más eficaz (más incisiva) para los objetivos políticos que la palabra literaria, que demanda una elaboración mayor y cuya intelección es indirecta. Pero, por otro lado, esa relación con el dibujo humorístico se postula a la vez como una nueva literatura (una “literatura especial”), que es aquella que se concibe como caricatura (escrita) en una relación de continuidad con la caricatura “litografiada”. En el editorial de Balzac, el aspecto político de la caricatura queda así integrado en la actividad artística. La caricatura, a diferencia del dibujo satírico político de *Le Nain jaune*, forma parte ahora del ámbito estético (Lo Feudo, 2016: 4).

En esa relación horizontal entre la escritura y la imagen, ambas entendidas como arma satírica, se define en gran medida el realismo balzaciano, en una “hibridación” de lo visual y lo verbal que debería reconocerse también en aquello que la caricatura ofrece para una literatura tipológica. La tipificación de los personajes en la literatura balzaciana no procede solo —de modo diacrónico— de la tradición moralista clásica (los *caracteres* de La Bruyère), en la que el personaje es representado como tipo moral, sino también, sincrónicamente, de la exigencia de la fisiología en la representación que demanda de los tipos sociales, cada uno de los cuales constituye una síntesis de ciertos aspectos de las costumbres (Berg, 2003: 30). Pero esa misma demanda es aquella a la que responde la caricatura: mi proposición es que la visualidad de la caricatura realimenta la descripción tipológica de la literatura. La caricatura representa tipos sociales que la literatura incorpora, *en tanto modo de representar*, como imaginario para la tipología escrita. Cuando Balzac pone en relación la “caricatura escrita” con la “caricatura litografiada”, no solo postula la nueva literatura sobre la base de la caricatura, sino que afirma la reciprocidad de esas artes en la constitución de los tipos.

Por ejemplo, en “El Ministro”, texto que Balzac escribe para el primer número de *La Caricature* —y firma como Alfred Coudreux—, ya la primera línea opera como escritura de la caricatura —no de un dibujo preexistente—, es decir, como caricatura escrita: “Era un pequeño hombre —de otro modo no habría sido nombrado ministro. Al entrar no lo vi, porque parecía enterrado en su sillón por los papeles que estaban en el escritorio” (Balzac, 2014: 85). Incluso en el final del texto, de una brevedad que busca una lectura cuya rapidez remita a la

instantaneidad de la mirada sobre la imagen, el ministro es despojado por sus opositores políticos, en una narración propia del imaginario caricaturesco: “Esas cuatro personas tomaron al pobre hombre una tras otra, y lo sacudieron tan fuertemente que el primero le arrancó un volumen de sus cursos; el segundo, la billetera; el tercero, una manga de su saco; y el último, su popularidad” (Balzac, 2014: 86). Esa relación directa entre la fisonomía (la altura del individuo) y el cargo político, sin mediación argumentativa, así como el espacio atiborrado de papeles que lo tapan, sin explicaciones de sus tareas, y el despojamiento de la popularidad del personaje tipo (es “el ministro” y no posee nombre), como si se le quitara un objeto, plantea en muy pocos rasgos, como las líneas del dibujo, “un carácter y una verdad” (Farrant, 2011: 248), propias de la caricatura dibujada.

Dickens: modalidades de la caricatura

A diferencia de la de Balzac, la poética de Dickens se constituye no tanto con un programa previo, una promoción de sinergia entre las artes, sino más bien en la práctica misma de la escritura y el dibujo en la dinámica editorial del mercado londinense, en que esa interacción ya está dada. El primer libro de Dickens, los *Esbozos de Boz* (1836), cuyo título y subtítulos forman parte decididamente de la semántica del dibujo (*sketch*, esbozo, boceto; *illustrative of every-day life and every-day people*; esbozos que ilustran la vida común de todos los días), está compuesto de dos series de materiales añadidos: por un lado, los textos de representación de las costumbres, de observación fisiológica, publicados, desde 1833, en diversos semanarios y revistas (*The Morning Chronicle*, *The Evening Chronicle*, *The Monthly Magazine*, *The Carlton Chronicle*, *Bell's Life in London*) sin que formaran un todo en sí mismos; por otro, los dibujos de George Cruikshank, realizados para la edición en libro, por el editor John Macrone, de esos textos dispersos. En el libro, los textos están organizados en una estructura en tres grandes partes (“Escenas”, “Caracteres”, “Relatos”) que va de la descripción a la narración, que busca en ese movimiento borrar la disparidad de los textos. Mi lectura es que ese borramiento de la heterogeneidad de los textos de que se compone es posible, en gran medida, no tanto por la estructura (Coriale, 2008: 807-808) como por las caricaturas de Cruikshank. En efecto, estas tienen en los *Esbozos* dos modalidades: la primera, las caricaturas, dibujadas expresamente para la inclusión en la edición en libro de esos artículos breves y aislados, producen un plus de continuidad visual que los textos no poseen: los dibujos tienen una presencia que escande el libro y orienta en gran medida la lectura de los textos discontinuos. Esa continuidad está dada por la observación fisonómica que Cruikshank produce y que sin dudas encuentra en los artículos. El artista conoce bien la frenología —otro de los saberes que forman parte de las fisiologías, junto con la fisonomía (Sténion, 2012: 25) — de Franz Joseph Gall y la divulgación de esa “ciencia” por Johann Spurzheim. Cruikshank publicó, en 1826, en una edición de autor, las *Ilustraciones frenológicas* (*Phrenological Illustrations*), cuyo subtítulo, *Una visión del artista del sistema craneológico de los doctores Gall y Spurzheim* (*An Artist's View of the Craniological System of Doctors Gall and Spurzheim*), plantea ya una relación inescindible entre ese saber científico y la caricatura, y permite comprender su divulgación en la prensa

popular —que en Inglaterra constituyó, en las décadas de 1820 y 1830, una llamada “manía frenológica” (*a phrenological craze*)—, así como su recepción satírica (Russell, 2019: 3-4)⁵.

En consecuencia, cuando Cruikshank trabaja con los artículos de Dickens elabora un saber satírico fisiológico (fisonómico y frenológico) que pone visualmente en relación de continuidad. A ese plus visual hay que agregar, como segunda modalidad de la caricatura en Dickens-Cruikshank, la ampliación de lo descrito en los textos y el esbozo de escenas que no están en ellos, de modo que las caricaturas mismas también son parte de los *sketches* del título. Si la mayoría de los artículos, al menos los de “Escenas” y “Caracteres” describen, y no poseen trama narrativa, las caricaturas amplían, en cambio, aquello mismo que está solo descrito, agregando elementos y figuras que operan como tramas *in nuce*. Componen escenas visuales que no forman parte de la textualidad, pero que, no obstante, la amplían. Precisamente por esta modalidad, las caricaturas de Cruikshank no constituyen aquí ilustraciones ya que imaginan las escenas que los artículos *no* narran (aunque dependan de ellos para la visualidad). Las caricaturas no plantean entonces una relación de exterioridad ni de subordinación respecto de lo literario, para ejemplificar lo escrito (como ocurre, en cambio, con las ilustraciones de la edición Furne de *La comedia humana*). Los dibujos componen una continuidad de orden visual que escande los textos y a la vez imaginan los relatos que estos no elaboran pero contienen como pura potencialidad. Me detengo en un ejemplo.

En una de las “Escenas”, titulada “Scotland Yard”, el observador hace referencia a “el lugar más selecto”, “la vieja taberna de la esquina” y describe así el espacio y sus asistentes:

Allí, en un salón oscuro y artesonado de aspecto anticuado, reconfortado con el resplandor de un gran fuego, y adornado con un reloj enorme de esfera de fondo blanco con los números en negro, se sentaban los vigorosos carboneros, bebiendo grandes tragos de la mejor cerveza Barclay [...]. En las noches de invierno podían oírse sus voces, que llegaban hasta la orilla misma del río, cuando cantaban a voz en cuello alguna vigorosa canción a coro o bramaban la carga de algún canto popular (Dickens, 1895: 48; *siglo*, modificada, la traducción de Dickens, 2003: 234-235).

⁵ Incluso el tratado de Johann Kaspar Lavater sobre fisonomía, *Essays on Physiognomy*, circulaba ya con las ilustraciones de Daniel Nikolaus Chodowiecki —en las ediciones de Stockdale de 1789-98 y 1810, traducidas del francés—, de modo que, para la recepción popular, las pseudociencias estaban ya asociadas al dibujo. Sobre el mismo Lavater, el caricaturista Kenny Meadows publicó *Sketches from Lavater* en la sección “Gallery of Comicalities”, de *Bell’s Life in London* (Hollington, 1990: 251-252), cuyo título remite a las modalidades de las publicaciones satíricas que llegan al primer libro de Dickens.



Imagen 2. George Cruikshank, *Scotland Yard* (Charles Dickens, *Sketches by Boz*).

Cruikshank transpone (ver Imagen 2) esa descripción de una reunión popular siguiendo las indicaciones del texto en cuanto al espacio y la escena: el “gran fuego” de la chimenea, el reloj “de esfera de fondo blanco”, y la escena del canto a coro y a toda voz de los obreros del carbón, mientras beben cerveza. Pero agrega varios elementos en el cuadro que lo amplían respecto de lo descrito en el texto: un segundo reloj sobre la pared izquierda, encima de la mesa de los carboneros; seis trabajadores del carbón —cuatro en la mesa de la izquierda y dos frente a ellos (el último está de espaldas)— en lugar de un grupo indeterminado (“los vigorosos carboneros” como, sin precisar la cantidad, dice el texto) y, del lado derecho, el “sastre”, que el observador

menciona más adelante (“el sastre se quitaba solemnemente la pipa de la boca” [*ibid.*]), que en el dibujo se distingue porque no lleva la gorra de los carboneros, por su figura notoriamente más esbelta que la robustez de los trabajadores y por sentarse con las piernas juntas y no abiertas como los otros, con una mano entre sus rodillas y no un puño sobre el muslo como en el carbonero que está de espaldas. Esas distinciones de clase (trabajadores / clase media), por sus cuerpos, sus modales y sus modos de vestir, no se encuentran en el texto, pero están contenidas en el hecho de que el sastre sea el único que en la reunión, como plantea el texto, tiene un discurso sobre los cambios arquitectónicos y sociales que los trabajadores temen traerá la construcción de un puente en Scotland Yard. Además de esa ampliación fisiológica de la escena, otros detalles sugieren historias allí contenidas, ajenas por completo al texto: el perro que, sentado, mira de frente el fuego de la chimenea, que da domesticidad al espacio; así como la escoba caída y el cajón abierto, ambos a la derecha, casi en primer plano, que dibuja otra escena, interrumpida, de alguien que ha dejado así el cajón y la escoba, agregada a la escena del canto a coro de los varones, y que es solo invención del artista visual.

La escena-espectáculo

La relación texto-imagen en *Los documentos póstumos del Club Pickwick* (1836-1837) depende en su origen de la idea de invertir, en términos de su procedimiento editorial, el primer libro de Dickens. No se trata ahora de textos discontinuos escritos previamente a los que se añaden las imágenes para darles continuidad visual y ampliarlos narrativamente, sino de dibujos encargados en principio por los editores (Chapman and Hall) al artista Robert Seymour, a partir de una idea de este (luego reemplazado por el dibujante Phiz) que debían ser acompañadas por textos, para darles continuidad narrativa, en entregas mensuales. El éxito de mercado de los *Esbozos* llevó al propio Seymour y a los editores Chapman y Hall a proyectar un producto semejante con la colaboración del mismo escritor. En ese relanzamiento de una fórmula visual-textual comercialmente exitosa, predomina la idea de que la literatura puede constituirse en la narración de aquello que los dibujos muestran (es el proyecto inicial de Seymour), así como se constituyó en los *Esbozos* en la organización de su estructura *con* las imágenes. Independientemente de los detalles de la negociación siempre conflictiva entre el escritor, Dickens, los editores, Chapman y Hall, y los artistas, Seymour, Cruikshank y Phiz (Kitton, 1899: 33-34, 39-40), la literatura se piensa aquí en relación directa con el dibujo, aun cuando Dickens impone finalmente el relato al dibujo (Everitt, 1893: 231), lo cual explica la modalidad mayormente ilustrativa de las caricaturas en *Pickwick*.

Aun así, en esta novela Dickens *escribe* la caricatura, en la modalidad narrativa de la comedia, y hace de la fisiología de la ciudad y de la observación fisonómica de los *Esbozos* el tema mismo de la novela, para ridiculizar esos saberes, ya satirizados en los dibujos, desde la década de 1820. *Pickwick* narra los viajes, “para diversión e instrucción” (Dickens, 2000: 124), de Samuel Pickwick, un científico diletante, de descubrimientos irrisorios, y filántropo que promueve la “benevolencia universal” (Dickens, 2000: 72) y es “la personificación misma de la amabilidad y la humanidad” (Dickens, 2000: 128). Funda su propio club con su nombre, cuyas actas son la base de la narración, y viaja con cuatro pickwickianos (Tupman, Snodgrass, Winkle y el criado Sam Weller), sus discípulos. La comedia que se plantea aquí como un

análogo textual de la caricatura, se basa, principalmente, en la equivocidad de las situaciones. El objetivo de la comedia es satirizar al científico cuando lo pone en situaciones de riesgo, vergüenza o humillación y en ello cuestiona su estatuto de “gran hombre” (Dickens, 2000: 56), en varios episodios de la novela.

Algunos casos: en el capítulo 2, en que Pickwick toma notas en su libreta de algunos comentarios que hace el cochero que lo lleva, y este cree, equívocamente, que es un espía (*informer*), y lo golpea en un enfrentamiento (Dickens, 2000: 61-63); en el capítulo 4, en que pierde su sombrero y es objeto de la burla de los otros cuando intenta recuperarlo; en el 19, cuando es llevado a un corral de aves perdidas, borracho en una carretilla; y en el 29, cuando está a punto de hundirse en el agua helada. En todos los casos, la humillación es pública: las caricaturas muestran la presencia del grupo espontáneamente reunido en torno a la escena (Ver Imágenes 3 a 6).



Imagen 3. Robert Seymour, *The Pugnacious Cabman* (*El cochero belicoso*) (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 2).

Imagen 4. Robert Seymour, *Mr Pickwick in chase of his Hat* (*Mr. Pickwick a la caza de su sombrero*) (Charles Dickens, *Pickwick Papers*, cap. 4).



Imagen 5. Phiz, *Mr. Pickwick in the Pound* (*Mr. Pickwick en el corral de ganado extraviado* (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 19).



Imagen 6. Phiz, *Mr. Pickwick slides* (*Mr. Pickwick se resbala* (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 29).

Las cuatro caricaturas representan la situación narrada cuando esta está teniendo lugar (como *Scotland Yard* de Cruikshank, en los *Esbozos*) y son su culminación. En todas, las personas que se reúnen alrededor de la escena, cuyo centro es Mr. Pickwick, se vuelven espectadores, que incluso buscan la mejor perspectiva: en un poste de farol (Imagen 3), un árbol (Imagen 4) o en el centro (Imagen 5). La escena, pues, se vuelve un pequeño espectáculo popular, que hace a su vez del lector mismo un participante. En esto, las caricaturas tienen la función de enfatizar el espectáculo que constituye la escena narrada, precisamente porque se centran en ella, y al duplicarla en el dibujo revelan que el referente de la narración realista dickensiana es el espectáculo cómico, satírico (y no, claro está, el mundo objetivo). J. Hillis Miller planteó que esa representación de la realidad como ilusión ficticia ya se despliega en los *Esbozos*, cuyo espectador es el propio narrador, “Boz”, que observa las escenas cómicas del mundo social londinense (1971: 108-111). Esa narración que incluye escenas-espectáculo, define, en parte, la estructura de las novelas posteriores de Dickens⁶.

En conclusión, ambas poéticas realistas se configuran como imaginaciones caricaturescas: una, en tanto fundamento epistémico de la representación del mundo social y político (Balzac); la otra, como constitución *con* el dibujo mismo, inescindible de él (Dickens). En Dickens, la caricatura y la literatura se piensan en conjunto, se planean con los editores, se escriben y

⁶ Sin dudas en *Oliver Twist*, donde la escena-espectáculo se constituye como problema respecto de la apreciación “correcta” o “errónea” de la fisonomía (Hollington, 1990: 243), y, por ejemplo, en el caso de *Tiempos difíciles* (*Hard Times for These Times*, 1854), en que la escena-espectáculo articula una reposición de justicia popular ante la falta de justicia institucional.

dibujan como proyectos comunes. Ambas poéticas, también, se reconocen como nuevas literaturas y como literaturas del presente: las caricaturas son ese arte del presente inmediato, de circulación y consumo popular efímeros; y es ese presente social, político y moral el objeto de la imaginación visual-literaria. En Balzac, ese objeto define una posición en el campo literario parisino, crítica de los autores románticos coetáneos —que escriben novelas históricas relativas a un pasado (medieval o de la época clásica), por completo ajeno a la vida del presente—, en alianza con los artistas visuales (Berg, 2004: 43); en Dickens, la nueva literatura (textual-visual) se percibe aún como una “máquina muy frágil” (*so frail a machine*; citado por Kitton, 1899: 4), en un espacio del campo literario abierto por sus publicaciones.

Referencias bibliográficas

- BALZAC, Honoré de, 2014, *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, ed. Marie-Éve Thérenty.
- , 2010, *Pápa Goriot. Eugenia Grandet*, Buenos Aires, Losada, traducción de Cristina Piña y Mariano Fiszman.
- , 1843, *Le Père Goriot*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Disponible en: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/42/1/>.
- , 1846, *Physiologie du mariage*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Disponible en: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/85/1/>.
- , 1830 [anónimo], “Prospectus”, *La Caricature*, número modèle. Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/caricature1830/0006/image,info>.
- BAREL-MOISAN, Claire y Christèle Couleau (dirs.), 2009, “Introduction”, *Balzac, l’aventure analytique*, Paris, Christian Pirot, pp. 5-13.
- BERG, Keri Ann, 2003, *Fighting for the Page: Balzac, Grandville and the Power of Images, 1830-1848*, Austin, University of Texas, mimeo.
- BONARD, Olivier, 1969, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Ginebra, Droz.
- CORIALE, Danielle, 2008, “Sketches by Boz, “So Frail a Machine”, *SEL* 48, 4, pp. 801-812. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40071366>.
- CHOLLET, Roland, 2016, “La silhouette: un journal artiste au service des artistes”, en *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Classiques Garnier, pp. 175-220.
- DAVIN, Félix, 1835, “Introduction aux Études Philosophiques”, en H. de Balzac, *Études philosophiques*, I, Paris, Werdet, pp. 3-76.
- DICKENS, Charles, 1895, *Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, London, Chapman and Hall.
- , 2000, *The Pickwick Papers*, New York, Penguin Random House.
- , 2003, *Obras completas*, XII, Madrid, Santillana-Aguilar, trad. José Mendez Herrera.
- EVERITT, Graham, 1893, *English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century. How then Interpreted and Illustrated their Times. A contribution to the History of Caricature from the Time of the First Napoleon down to the Death of John Leech, in 1864*, London, Swan Sonnenschein and Co. Disponible en: https://en.wikisource.org/wiki/English_Caricaturists_and_Graphic_Humourists_of_the_Nineteenth_Century.
- FARRANT, Tim, 2011, “La vie d’en face. Balzac et l’illustration”, *L’Année balzacienne*, 2011/1 (12), pp. 249-271.
- FIERRO, Ann, 2013, “Illustrer Balzac. Sinergie(s) texte et image au XIX^e siècle », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24. Disponible en: <http://journals.openedition.org/bcrfj/7190>

- HILLIS MILLER, J., 1971, “The Fiction of Realism: *Sketches by Boz, Olivert Twist* and Cruikshank’s Illustrations”, en Ada Nisbet y Blake Nevius, *Dickens Centennial Essays*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, pp. 85-154.
- HOLLINGTON, Michael, 1990, “Dickens and Cruikshank as physiognomers in ‘Oliver Twist’”, *Dickens Quarterly*, vol. 7, n° 2, pp. 234-254. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/45291302>.
- KITTON, Frederic G., 1899, *Dickens and His Illustrators*, London, George Redway.
- LESSING, G. Ephrain, 1977, *Laocoonte*, Madrid, Editora Nacional, traducción de Eustaquio Barjau.
- LESSING, G. Ephrain, 2022 [1766], *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung / De Gruyter, ed. Hugo Blümer.
- LO FEUDO, Michela, 2016, “Balzac à la charge: écriture journalistique et théorie de la caricature en marge de la *Comédie humaine*”, en E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (eds.), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi, Between*, vol. VI., no. 12. Disponible en: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2659/3651>.
- RUSSELL, Gül A., 2020, “The phrenological illustrations of George Cruickshank (1792–1878): A satire on phrenology or human nature?”, *Journal of the History of the Neurosciences*, vol 29, no. 1, pp. 119-149.
- STENION, Valérie, 2012, *La littérature de Physiologies. Sociopoétique d’un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier.
- THERENTY, Marie-Ève (ed), 2014, *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion.