

RODOLPHE TÖPFFER. DE LA FISIOGNOMÍA PRÁCTICA A LA LITERATURA EN IMÁGENES

Miriam Adrián Vega

Rodolphe Töpffer. Escritor, pedagogo, profesor, crítico de arte, dibujante; considerado el primer teórico del cómic, así como el inventor, o mejor, el autor que establece los fundamentos sobre los que se basa la historieta y que diferencian su trabajo de las narraciones en imágenes de otros autores como Rowlandson o Gillray; establece también los modos de producción y distribución que caracterizan este medio. ¿Dónde y cómo situar su trabajo? Su producción, pese a su corta vida, fue abundante y comprende varios álbumes de historietas, crítica de arte, ensayos como el que trataremos en este artículo, novelas, narraciones ilustradas de viajes...

En este artículo trataremos su *Essai de Physiognomonie*, publicado en 1845, un texto que podemos encuadrar en base a varios contextos. Se publicó por primera vez en la editorial Schmid de Ginebra y el mismo año en una forma reducida en *L'Illustration* del 17 de mayo. (Giuffredi, 2001: 242)

El *Essai de Physiognomonie* es un pequeño librito híbrido. Es una especie de tratado para aprender a garabatear figuras humanas con cierta gracia, una aptitud que gozaba de gran consideración en su época, al igual que saber tocar el piano o cantar de forma agradable.

Pero también es un tratado antifisionómico, a pesar de su título. Töpffer, maestro de latín y con formación en Bellas Artes, conocía perfectamente, como cualquier profesor suizo de su tiempo, las teorías de Franz Gall sobre la frenología y las de Johann Kaspar Lavater sobre la fisionómica, y arremete contra ambas corrientes en su tratado, así como tampoco pierde la ocasión de ridicularizar a quienes seguían tales corrientes pseudocientíficas. Un ejemplo de este proceso de ridiculización es el Doctor Craniose, que aparece en uno de sus álbumes, *Monsieur Crepin* (1837), bajo el aspecto de un loco doctor frenólogo con una colección de cráneos, y que se empeña en medir las protuberancias craneales de los hijos del protagonista, Mr. Crepin, para regocijo de la madre de los retoños. Fig. 1.

El *Essai*... está formado por breves capítulos en los que Töpffer va desgranando sus ideas acerca del dibujo de personajes y de lo que él llama la "littérature en estampes". Desde la primera página muestra su filiación por Hogarth, contraponiendo,

además, su obra grabada (como las series de *Marriage a la Mode* o *A Rake's Progress*) a la literatura escrita de un autor como Samuel Richardson (escritor de novelas morales, contemporáneo de Hogarth), con la intención de demostrarnos a continuación por qué es más *conveniente* o incluso más poderosa la capacidad de la literatura en estampas a la hora de decir las mismas cosas. La admiración que Töpffer le profesa a William Hogarth es manifiesta en varias de sus obras, reconociéndose, incluso en su estilo gráfico, que es evidentemente parecido cuanto más se aleja Hogarth de la seriedad de los grandes encargos y más se acerca a la sátira inmediata o a la caricatura, como en la plancha de 1743, "Characters Caricaturas".

También admira a Hogarth por ser un "moralista admirable, profundo, práctico y popular". (Töpffer: 2003: 5). La idea de utilizar la literatura con imágenes con una intención moralizante no es nueva en absoluto, la imagen se ha utilizado desde hace siglos para educar a los ciudadanos. Töpffer muestra su preocupación especialmente por el pueblo y los niños, mayorías susceptibles de ser iletradas y con más necesidades moralizantes que otras.

Incluso el estilo del texto es diferente del estilo cercano pero erudito y tremendamente irónico de sus otros textos; en el *Essai...* el estilo es claramente pedagógico, e invita al lector a experimentar por sí mismo el goce de garabatear caracteres.

Las ventajas de esta "literatura en estampas" son evidentes; concisión y claridad. El recurso de la ilustración para explicar textos o ideas es, como ya hemos dicho, un recurso muy utilizado en la historia del libro y del arte. Las Aleluyas, por ejemplo, se beneficiarán de esta combinación de texto e imagen para enseñar ideas morales.

Pero la admiración hacia la figura de Hogarth no está sólo originada por la intención moralizante de su obra, sino también hacia el garabato propio de la caricatura, el *doodleing* como técnica o el *bonhomme* como figura. La importancia de la obra de Töpffer radica en muchos aspectos técnicos y teóricos, pero la libertad de su trazo es uno de los elementos sobre los que se sostiene la modernidad de su obra, y una de las razones que lo erige como el padre de la *bande dessinée*.

El *Essai de Physiognomonie* está formado por los siguientes capítulos:

I. Avantages propres de la littérature en estampes.

II. Suite et distinction d'avec la parodie.

III. Comment la littérature en estampes peut être cultivée indépendamment d'une culture avancée des arts du dessin. Avantages du procédé autographique.

IV. Avantages et propriétés du trait graphique.

V. D'une méthode que conduit à des connaissances physiognomoniques suffisantes, indépendamment de l'étude du dessin.

VI. Suite, et où méthode conduit.

VII. Distinctions quant aux principes et quant aux résultats entre la phrénologie et la physiognomonie.

VIII. Deux ordres de signes d'expression dans la tête humaine. Les permanents, et les non permanents.

IX. De la combinaison des signes d'expression.

X. Des signes permanents d'expression.

XI. Des signes non permanents d'expression.

XII. Des signes physiognomoniques de conformation, et conclusion de cet Essai.

Cada uno de los capítulos es una breve exposición del asunto que se enuncia en el título. Si atendiéramos únicamente a este índice, el *Essai...* estaría muy cercano a cualquier tratado fisiognómico al uso, de no ser por algunas curiosas expresiones, como la número uno, *Avantages propres de la littérature en estampes*, que es toda una declaración de principios. El carácter mixto de la configuración lingüística del documento es patente, y una de sus características más especiales, en cuanto tratado artístico y escrito fundacional.

El texto está escrito según lo que Töpffer llamaba el *procédé autographique*, una técnica litográfica que permitía la transposición directa del trabajo en papel a la piedra, mediante un papel graso especial. Este método permitía una personalización del trabajo obtenido total, ya que no mediaba ningún técnico grabador en el proceso, sino que lo representado en el papel el autor pasaba directamente a ser impreso tal cual había sido concebido. Sin el desarrollo de esta nueva técnica, el trabajo de Töpffer habría sido muy diferente, ya que uno de sus máximos logros es la cercanía al espectador que consigue mediante sus trabajos autografiados, y esta cercanía no sería posible sin la inmediatez que otorga la escritura del autor y el trazo ágil de su obra. Fig. 2.

Asimismo, facilitaba mucho su trabajo, ya que Töpffer tenía una enfermedad de la vista que le impidió desarrollar la carrera de pintor, como habría sido su deseo. Esta enfermedad impidió emular a su padre, el pintor Wolfgang-Adam Töpffer, pintor de escenas de género y aficionado a la caricatura, muy conocido en la Europa de su tiempo. Rodolphe escribiría otro tratadito, al modo del *Essai de Physiognomonie*, llamado *Essai d'autographie*, detallando las bondades del *procédé autographique*. Me

gustaría contraponer, levemente, este desarrollo de un método más popular en cuanto a su accesibilidad técnica (y económica, ya que es mucho más barato que el grabado tradicional) y la gran carga autoral que tiene la obra de Töpffer con las ideas que Jonathan Crary desarrolla en su libro "Las Técnicas del Observador. Visión y Modernidad en el siglo XIX" (2008a: 36), donde habla de ciertos mecanismos que compondrían el realismo decimonónico de la cultura visual de masas, y que habrían precedido a la invención de la fotografía y a las técnicas de reproducción masiva. Son dos ideas muy interesantes si se comparan, ya que en una misma época (1ª mitad del siglo XIX) se están dando procesos de creación de una misma cultura visual completamente opuestos; por un lado, proliferan los mecanismos "despersonalizadores", como las *silhouettes* o los propios tratados fisionómicos de finales del XVIII y principios del XIX, como el de J. K. Lavater, el de Pierre Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et de différens ages suivie de Réflexions sur la Beauté* (1791); o el tratado médico de Philippe Pinel *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, (1800) que ponen el énfasis en la uniformidad de los caracteres humanos, para crear modelos de tipos raciales, sociales o psicológicos. Por otro, tenemos fenómenos como la obra de Töpffer, que está dotada de una gracia y de unos recursos personalísimos, que van de la mano de un tipo de reproductibilidad técnica muy concreta, y, si bien no democratizadora, sí bastante popular.

Otra de las ideas del escrito que más sorprenden es la llamada töpfferiana a los posibles lectores del tratado a dibujar sin contricción. Habla incluso de una "feliz ignorancia", que está más acorde con la supuesta facilidad de sus dibujos de rápido trazo que con la formación académica que Töpffer había recibido. A partir de 1832 ocupó la cátedra de Rhétorique et Belles Lettres (Kunzle 2007b: 57) en la Academia de Ginebra, con lo cual esta llamada a practicar libremente el arte del garabateo, y en el cual es más deseable no conocer ningún rudimento de dibujo para así practicarlo más levemente, no deja de sorprendernos.

Las influencias de las que se nutre este opúsculo son muchas y variadas. Al igual que los tratados fisionómicos tienen una gran importancia en el desarrollo del dibujo de Töpffer, y luego son desechados por él debido a su carácter normativo y restrictivo, hay que ver en los libros de caricaturas ingleses del siglo XVIII otro importante precedente para esta curiosa obra que es el *Essai de Physiognomonie*.

E. H. Gombrich, en "El experimento de la caricatura", (Gombrich, 2002a: 297)

señala el libro de Francis Grose publicado en 1788, *Rules for Drawing Caricatures*, como un hito que venía a llenar un vacío en el mercado del libro de estampa caricaturesca. El Grose era un manual donde se enseñaban reglas de dibujo para la destreza caricaturesca. Otro libro, con ejemplos de dibujos de caricaturas, en gran medida copiados de los famosísimos y feos rostros grotescos de Leonardo, es *The Book of Caricatures*, publicado en 1764 por Matthew y Mary Darly. Es otro ejemplo de los libros baratos con modelos de caricaturas que circulaban por la Inglaterra del siglo XVIII, y que podríamos sugerir como uno de los modelos con los que Rodolphe Töpffer podría estar perfectamente familiarizado a la hora de elaborar su *Essai...* Otro dato importante en relación a la circulación de estampas caricaturescas es que, según Kaenel (1996: 44), Töpffer era coleccionista de las mismas.

¿Cuál fue la influencia de este texto? Aún no es fácil de determinar. Los álbumes de historietas que Töpffer publicó, sufrieron, ya en vida de su autor, copias ilegítimas; algunas autorizadas por su autor, como las que el francés Cham hizo de *Monsieur Cryptogame* en *L'Illustration* en 1845, en una interesantísima traducción de lenguajes que plantea muchas preguntas en cuanto al concepto de copia-reproducción (trasladó los dibujos litografiados de Töpffer a litografía, por su propia mano y con su propio estilo) y otras muchas ediciones piratas que fueron motivo de preocupación para Töpffer.

Fig. 3.

El *Essai...* no se volvió a reimprimir hasta época moderna, con lo cual su repercusión tuvo que ser inmediata o no serlo en absoluto... Los álbumes corrieron diferente suerte; parece ser que gozaron de más éxito, así como sus novelas. Los centenarios de su muerte y de su nacimiento propiciaron una serie de exposiciones y estudios académicos, así como nuevos catálogos, pero aún existen muchas lagunas en torno al estudio de la obra de Rodolphe Töpffer. Muchas claves que su correspondencia, cuando sea estudiada en toda su profundidad, desvelará en gran parte y dará luz a las relaciones que Töpffer mantuvo con su tiempo, y viceversa.

Actualmente se están preparando diferentes ediciones del *Essai de Physiognomonie*, en diferentes idiomas. Este hecho, unido al creciente interés por el estudio de los medios gráficos de reproducción masiva, podrá contribuir a la difusión de la obra de Rodolphe Töpffer y otros creadores de cómic y sátira semidesconocidos en la actualidad.

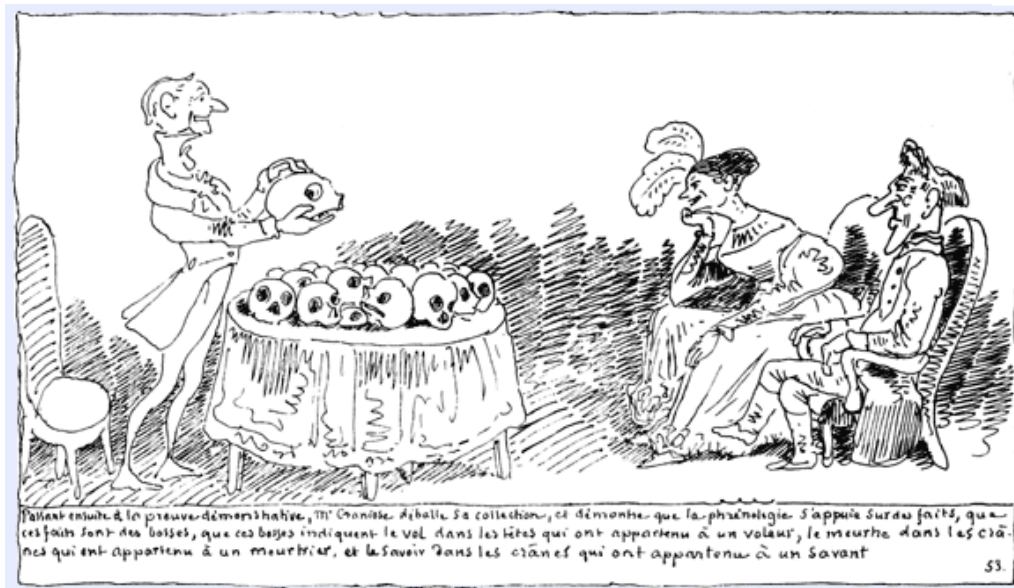


Figura 1: Rodolphe Töpffer. P. 53 de *Mr. Crépin*. MAH, 1910-176, 53. F.At 22.5 x 30 cm. Datado 1837. Musée d'art et histoire de Geneva.

quelquefois bien plus vive ou bien plus comique que l'on n'avait pour s'y attendre, c'est évidemment récréatif. Après tout ces visages rient, pleurent, rient, pleurent; tels sont bons gens, tels mauvais gens, tels vis supportables, cherchons tout l'honneur sur la page une société avec laquelle nous étions en rapport, ou pour quelques sympathies et nos antipathies sont en jeu. Pour nous, nous avons toujours préféré ces partenaires-là à des partenaires de Whist ou de piquet.



Parmi ces partenaires en voit qui ont du bon assez, de l'intelligence de quoi, ou encore une misère parfaite parfaitement suffisante pour les rendre en tout temps satisfaits d'eux-mêmes et contents de leur destinée, et on les laisse tels quels. L'on en voit aussi



si de qui l'œil, le nez, la bouche ou quelque autre trait signale quelque défaut ou quel que vice qui menace leur bonheur ou celui de leurs proches, et l'on cède au désir de les



en débarrasser.

Dès que toujours aussi, parmi ces partenaires, l'on en découvre qui, mis en rapport les uns avec les autres peuvent donner à la vie une suite plaisante, alors on les assemble, on les complète, on trouve la scène qui a précédé celle-là, on revivifie celle qui doit suivre, et l'on est bien content de composer une histoire en estampes.



Ainsi il est clair que lorsque l'opinion a donné comme ci-contre une bonne maman qui se console son garçon chéri, c'est que ce garçon chéri vient de recevoir quelque correction de son père, et l'on est libre alors de poursuivre le tableau des avantages d'une éducation première dans laquelle l'enfant a été sans cesse protégé d'une part, paillard de l'autre



Figura 2: Rodolphe Töpffer. Manuscrito. *Essai de Physiognomie*. Pág. 13 Ms. Suppl 1187. Bibliothèque publique et universitaire, Ginebra.



Pág. 43 Histoire de Monsieur Cryptogame. 1845. (ilus. izq) Rodolphe Töpffer. MAH 1910-177 53g.
 (1830) 17 x 26 cm. Musée d'art et histoire de Geneva.
 (ilus. der.) Cham (Charles Amédée de Noé)
L'Illustration, Journal Universel, 1845. Aparece por capítulos del 25 de Enero al 19 de Abril.

BIBLIOGRAFÍA

CAROLI, F. (1998a), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. 3ª edición. Milán.

(dir.) (1998b), *L'anima e il volto : ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Catálogo de Exposición. Milán.

CRARY, J. (2008a), *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia.

(2008b), *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid.

DIDEROT, D. (1981), *Escritos filosóficos*. Madrid.

GIUFFREDI, M. (2001), *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento. In appendice <<Saggio di fisiognomica>> di Rodolphe Töpffer*. Bolonia.

GOMBRICH, E. H. (2002a), *Arte e ilusión. Nuevos estudios sobre la psicoogía de la representación pictórica*. 2ª edición. Madrid.

(2002b) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. 2ª edición. Madrid.

GROENSTEEN, T. (1994), *Rodolphe Töpffer et l'Invention de la Bande Dessinée*. París.

JUNOD, P. (1983), "Actualité de Rodolphe Toepffer: un precurseur de la sémiotique visuelle?" *Études de Lettres*, nº4: pp: 75-84. Lausana.

KAENEL, P. (1996), "La Muse des Croquis" en BOISSONNAS, L, et al. *Töpffer*. pp. 27-66. Ginebra.

(1999), "Les *Voyages et aventures du Docteur Festus* de Rodolphe Töpffer: d'une histoire en estampes à un livre illustré" Pp. 39-67. *L'Illustration. Essais d'Iconographie*. Actas del Seminario CRS. 1993-1994. París.

(2003) "Paradoxe sur le comédien: Rodolphe Töpffer, la physiognomonie et le théâtre" Pp. 131-41. *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment. Actes du Colloque au Musée de la Musique*. París.

(2005), *Le Métier d'Illustrateur (1830-1880): Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*. 2ª edición. Ginebra.

KUNZLE, D. (1973), *The History of the Comic Strip*. Vol. 1: *The Early Comic Strip: Picture Stories and Narrative Strips in the European Broadsheet, c.1450-1826*. Berkeley: University of California.

(1990), *The History of the Comic Strip*. Vol. 2: *The Nineteenth Century*.

Berkeley: University of California.

(1985), Goethe and Caricature: From Hogarth to Töpffer" Vol 48, pp 164-188.
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Londres..

(2007a), (Comp., tra., y anot.) Rodolphe Töpffer. *The Complete Comic Strips*.
University of Mississippi.

(2007b), *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. University of Mississippi.
LE MEN, S. (1997), "L'Essai de physiognomonie de 1845: Töpffer ou le dessin sans le savoir" Cahiers Robinson n°2, *Töpffer: Pratiques d'écriture et théories esthétiques*.
Artois.

RODLER, L. (2000), *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*.
Milán.

SUEUR-HERMEL, V. (dir.) (2008), *Daumier. L'écriture du lithographe*. Catálogo de
exposición. París.

TÖPFFER, R. (2007), *The Complete Comic Strips*. University of Mississippi.

(2003), *Essai de physiognomonie*. París.

(1998) *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. París.

(1947), *La belleza en el arte*. México.

WIESE, E. (1965), *Enter the Comics: Rodolphe Töpffer's Essay on Physiognomy and the True Story of Monsieur Crepin, 1845*. Lincoln, University of Nebraska.