

Formas de ver, modos de conocer, maneras de representar. Literatura y cultura visual en el imaginario periodístico de Larra\*

Ways of Seeing, Means for Knowing, Manners for Representing. Literature and Visual Culture in the Larra's Journalistic Imaginary

---

MARIETA CANTOS CASENAVE

Universidad de Cádiz. Departamento de Filología. Facultad de Filosofía y Letras. Dr. Gómez Ulla, 1. 11003 Cádiz (España).

Dirección de correo electrónico: [marieta.cantos@uca.es](mailto:marieta.cantos@uca.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6400-5084>.

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 13-5-2021.

Cómo citar: Cantos Casenave, Marieta, "Formas de ver, modos de conocer, maneras de representar. Literatura y cultura visual en el imaginario periodístico de Larra", *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 593-619, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.593-619>.



Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.593-619>.

**Resumen:** Este trabajo examina cómo los dispositivos ópticos popularizados desde finales del XVIII, y el nuevo régimen visual a que dieron lugar, incidieron en el modo de conocer y representar el mundo y de qué manera afectó al imaginario desarrollado por Larra. A este fin se repasan las transformaciones relacionadas con la tecnología de la visión, al modo en que afectó a la transmisión del conocimiento y la conformación de la opinión y, finalmente, cómo Larra, en sus artículos periodísticos, intenta conciliar el poder de la palabra con el de la nueva cultura visual, que trata de acaparar la atención del público.

**Palabras clave:** Larra; imaginario literario; cultura visual; atención; opinión pública.

---

\* Este trabajo es uno de los resultados del Proyecto I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento «Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)» (LEyENMIESXIX), (ref. FFI2017-82177-P) financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y al Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Una primera versión del mismo se presentó como ponencia invitada al VIII Simposio de la Nineteenth-Century Hispanists Network, celebrado en el Museo del Romanticismo de Madrid el 26 y 27 de abril de 2019.

**Abstract:** This work examines how the optical devices popularised since the end of the 18th century, and the new visual regime to which they gave rise, affected the way we know and represent the world and how it affected the imaginary developed by Larra. To this purpose, it reviews the transformations related to vision technology, the way it affected the transmission of knowledge and the shaping of public opinion and, finally, how Larra, in his journalistic articles, tries to conciliate the power of the word with that of the new visual culture, which tries to capture the public's attention.

**Keywords:** Larra; literary imaginary; visual culture; attention; public opinion.

---

## INTRODUCCIÓN

Aunque son muchos los aspectos examinados en la obra de Larra, dada su complejidad y riqueza, todavía quedan muchos aspectos por investigar. Así, por ejemplo, no ha concitado el interés de la crítica el modo en que este escritor, tan preocupado por la conformación de la opinión, reaccionó a la emergente cultura espectacular, enfocada en atraer la atención del público. Por este motivo, es necesario conocer el contexto en el que Larra escribe, determinado no solo por la censura, sino también por los mecanismos puestos en funcionamiento por los poderes políticos y económicos, con el auxilio de la nueva cultura visual y del espectáculo (Debord, 2003 y 1990), para distraer la atención del lector y relegar a la periferia cognitiva algunas de las manifestaciones de ese ejercicio del poder (Crary, 2008b: 40-41, 77-83 y 341-346).<sup>1</sup> Mediante el análisis de algunos de sus artículos periodísticos, en los que se evidencia más claramente la emergencia de esa nueva visualidad, se examina de qué modo Larra denuncia la desafección del público de su realidad y los intentos del poder por favorecer dicha actitud y neutralizar así a la opinión.

---

<sup>1</sup> Aunque Debord (2003) centra sus investigaciones en el siglo XX y Crary (2008b) a finales del XIX y primeras décadas del XX, es evidente, por una parte que Debord parte de postulados marxistas y sostiene que la burocratización del estado, necesaria para la constitución de la sociedad del espectáculo, surge con el bonapartismo (1990: 30-31); por otra parte, en lo que respecta al concepto de la atención, cuya problematización sitúa Crary a finales del XIX, tiene su origen en experimentos iniciados en las primeras décadas de dicha centuria. Por tanto, algunos de estos postulados son aplicables, con las matizaciones lógicas, a la sociedad decimonónica de Larra, preocupado como Debord (2003: 45) por el modo en que la imagen destierra a la palabra y cómo los poderes impiden la comunicación y la opinión pública.

## 1. FORMAS DE VER. EL “ICONAUTA”, EL OBSERVADOR Y EL ESPECTADOR

A pesar de las Guerras napoleónicas que asolaron el continente, con tan devastadoras consecuencias para muchos de los países, durante el primer tercio del siglo XIX, Europa vivió una intensa serie de transformaciones que afectaron a la ciencia, a la técnica, a la industria, a los medios de comunicación, a la opinión pública y, en definitiva, a la modernización económica y social. Entre estos cambios, uno de los que habría de tener mayor impacto cultural sería la transformación del paradigma visual, en lo que Brea ha venido a definir como el cambio de la era de la imagen-materia, sustentada en la lógica espacial, al de la imagen en movimiento, sustentada en una lógica temporal (2007, 156-163). Este hecho debe entenderse como resultado de una serie de aplicaciones técnicas de las investigaciones ópticas relacionadas con la persistencia retiniana, la visión periférica, la visión binocular y los umbrales de atención que están en el origen de lo que Crary ha denominado la metamorfosis del observador (2008a). Dicho proceso, aunque tuvo lugar en Europa hacia la década de los 20-30, fue gestándose a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX, de la mano de una serie de dispositivos ópticos como la linterna mágica, la fantasmagoría, el taumatropo, las transparencias en movimiento y los panoramas móviles, pero, junto a estas imágenes dinámicas, el europeo del siglo XIX sigue alimentándose también de imágenes inmóviles que le permiten, no obstante, asomarse virtualmente a territorios desconocidos, a tiempos remotos. Ese “iconauta” podrá viajar en el espacio y en el tiempo, a través de estampas de mayor o menor calidad artística y mejor o peor estado de uso—según su condición social—, de láminas, de vistas para cajas ópticas, y, acaso, de extraordinarias pinturas o de pequeñas miniaturas, que se compran y venden “a través de los caminos de Europa, desde el Veneto hasta París, desde Praga hasta Sicilia” (Brunetta, 1997: 11-12).

En ese viaje iconográfico, que no excluye ninguna temática, ya sea religiosa, geográfica, histórica, de vida cotidiana, asunto literario o noticioso, las figuras se trasvasan de un medio a otro:

Las imágenes populares de santos, países de Jauja, chuchos y gatos domésticos, árboles de la vida, escalas de vidas de mártires, episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento, catástrofes, acontecimientos extraordinarios, en homenaje a la ley de los vasos comunicantes, pasan de las xilografías a los aguafuertes, de los libros a los grabados, de las placas

para la linterna mágica a las vistas de óptica, a las oleografías... (Brunetta, 1997: 18).

Todo, lo visible y lo invisible, lo placentero y lo terrorífico o lo risible es susceptible de ser convertido en imágenes que van a empapar la cultura letrada e iletrada a lo largo de toda Europa.

En ese recorrido, con la difusión de las imágenes en movimiento y el desarrollo de las distintas tecnologías puestas en práctica, el ojo se va adaptando a un modo de ver que implica que, a menudo, el cuerpo humano se convierta en una pieza más del engranaje visual. Así sucede con el taumatropo presentado por Paris en 1824, luego mejorado y patentado por Brewster, o el fenaquitiscopio, inventado por Plateau en 1829. Ambos implicarán una nueva manera de entender la visión (Gunning, 2012: 498-500). En el taumatropo el observador gira el hilo que sostiene un disco con dos imágenes diferentes pintadas en cada una de sus caras, que el ojo percibirá como superpuestas en una sola mientras está en movimiento. En el segundo caso, la síntesis visual se produce al dejar de percibir las diferencias de una serie de imágenes, que se repiten rígidamente a lo largo de una placa circular lisa que se hace girar frente a un espejo y crean la ilusión del movimiento, lo que supone una nueva práctica y un nuevo entrenamiento del observador (Crary, 2008a: 24).<sup>2</sup>

No obstante, estos “juegos filosóficos” —como también se les conoce— no tenían el mismo aliciente que la linterna mágica y particularmente que la “fantasmagoría”, mejorada por el fantoscopio de Robertson, pues oculto este dispositivo a la vista del espectador y, desplazándose por un raíl, permitía reproducir la ilusión del movimiento al proyectar a través de una linterna una serie de imágenes sucesivas que variaban ligeramente en la disposición de sus figuras y que daban la sensación de agrandarse o empequeñecerse, al acercarse o alejarse la máquina. La fantasmagoría tendrá enorme éxito en los espectáculos ópticos de ambiente gótico y efecto terrorífico, al dar la impresión de que personajes y escenas monstruosas se acercaban amenazadoramente al espacio ocupado por el espectador.

---

<sup>2</sup> De manera más compleja, en el espectáculo de los dioramas de Daguerre, en que el público suele ser trasladado sobre una plataforma que lo transporta a lo largo del curso que discurre paralelo a las grandes imágenes de paisajes urbanos o rurales, que cambian con el paso de la luz o de las estaciones. A medida que la novedad perdía su capacidad de atracción, iban siendo sustituidos por otros espectáculos similares como el cosmorama, o el neorama, que volvían a seducir al público (Cantos Casenave, 2013: 112-114 y 122).

Aunque Crary (2008a: 21-22) prefiere hablar de observador por las connotaciones que tiene la palabra *espectador* en el ámbito teatral, y para destacar la implicación del observador en la sujeción a unas reglas perceptivas y de visión, no cabe duda de que, aunque esta idea pueda ser cierta en lo relativo a la manipulación de algunos de los dispositivos ópticos o juguetes filosóficos, en lo que se refiere a los espectáculos derivados de esta nueva tecnología, la actitud del público encaja mejor con la idea del espectador acrítico, que se limita a esperar y mirar lo que se le ofrece a la vista. De cualquier manera, es evidente que estos espectáculos se caracterizan por atraer la atención del espectador y suspender, al menos parcialmente, su percepción de la realidad que lo envuelve.

En todo caso, al abordar la mirada literaria de Larra, expresada tanto a través del narrador-periodista como del público al que se refieren varios de sus artículos, me parece más pertinente distinguir entre el observador que descubre y muestra algo que no está visible en una primera ojeada, productor, por tanto, de una mirada nueva o reveladora, que actúa como la de un proyeccionista que ilumina la realidad oculta, y el espectador que consume las imágenes que se le presentan.

Por todo lo dicho, el objeto de este trabajo es examinar de qué manera los nuevos dispositivos ópticos inciden en la mirada de Larra y en su forma de conocer el mundo y de representarlo, a menudo con el auxilio metafórico de imágenes relacionadas con la tecnología de estos dispositivos que, por la posibilidad de producir de forma más verosímil la ilusión de movimiento, y particularmente por su conexión entre lo verbal y lo visual (Gunning, 2012: 500-507), permiten al escritor representar con más matices y con mayor eficacia la realidad cambiante del siglo XIX.

Antes que nada, conviene señalar que, en sus artículos, Larra usa rara vez la denominación de “espectador” fuera del ámbito escénico o de las funciones públicas —caso de la ascensión aerostática en “El hombre-globo” o una ejecución en “Un reo de muerte”— y solo excepcionalmente en el artículo “¿Entre qué gentes estamos?” opta por utilizar esta designación al referirse a “la curiosa visual del espectador” (Larra, 2016: 255). Ahora bien, en este caso el narrador contempla asombrado la apariencia física del caballo que debe conducirle —junto con su amigo extranjero— en un birlocho por Madrid. En realidad, como el narrador anota más adelante, la escena contemplada es absolutamente peregrina y parece sacada de un cuadro del famoso pintor aragonés, como señala seguidamente: “Si andaba el birlocho era un milagro; si estaba parado, un capricho de Goya” (Larra, 2016: 255). De ahí que el narrador observador

se convierta en este caso en un espectador estupefacto ante la imagen del caballo. A este respecto, cabe recordar que Goya (Labrador, 2009, Vega, 2010: 478-479) había sido uno de los pintores interesados por las posibilidades que ofrecía para la pintura, y las artes en general, el uso de nuevos dispositivos ópticos como la linterna mágica y el mundonuevo o totilimundi, pero también por el efecto de “atracción-distracción” que proporcionaba a un espectador, absorto y, por tanto, desligado de cualquier realidad fuera del mundo “virtual” proporcionado por las imágenes creadas mediante la tecnología óptica, como aparece en el dibujo “Tuti li mundi” realizado por Goya entre 1803 y 1823 (Vega, 2010: 411).

Larra, en cambio, opta por utilizar la palabra *observador* para referirse al narrador-periodista que revela al lector lo que se oculta a simple vista, que practica una indagación perceptiva y ofrece una reflexión sobre las causas y las consecuencias de lo que ve, porque, como se comprueba en el *Diccionario* de 1780 (RAE, *Mapa de diccionarios*, 7/11/2020) el verbo *observar* remitía al latín *observare*, para ofrecer el significado de «Mirar, advertir con atención alguna cosa, notándola, y haciendo sobre ella reflexión» —y lo mismo repetía el de 1817, remitiendo también al verbo latino *animadvertere*—. Con esta premisa se comprueba que este narrador-periodista, no se conforma con especular sobre lo que se presenta a su alrededor, sino que ha estudiado, ha leído siquiera sobre su objeto, para ofrecer unas consideraciones, unas notas, que no pueden pasar como fruto de una percepción espontánea u opinión improvisada. Este observador crítico, cuyo origen se relaciona con la función desempeñada por la máscara autorial de los periódicos dieciochescos ingleses y sus imitadores, tiene también su correlato en la figura del “lecturer” (Lacasse, 2006: 181-187), la persona que guía con sus palabras la interpretación de la imagen generada por el dispositivo óptico o por el espectáculo visual y que, con frecuencia, coincide con el exhibidor (Cantos Casenave, 2013: 120), la persona que acciona, que maneja el dispositivo. Ese “lecturer” será también el encargado no solo de mediar esa interpretación, sino de captar la atención del espectador, al destacar más que su índole curiosa su carácter eminentemente atractivo y cautivador (Lacasse, 2006: 181-187, Gunning, 2006: 37).

En ese deseo de conquistar al público, a lo largo del siglo XIX y particularmente en las últimas décadas, el tema de la “atención” - “distracción” será crucial en el estudio de la percepción (Crary 2008b: 21-83), pero, a pesar de que la obra de Larra se desarrolla poco más allá del primer tercio del siglo, me parece que constituye un tema clave que no

puede dejarse de lado en este análisis de su imaginario. El escritor debe luchar con nuevos y numerosos estímulos que compiten en cautivar la atención del público y, dado el alto nivel de analfabetismo, así como el creciente concurso de espectáculos que rivalizan por copar los cada vez más limitados y regulados ratos de ocio, la tarea no resulta fácil.

## 2. MODOS DE CONOCER. TIPOS, ESTEREOTIPOS Y CARICATURAS

Desde luego que el avance científico del XIX se sostiene sobre la observación y la experiencia y, desde finales del XVIII, se hicieron muy comunes los intentos de ordenar y hacer avanzar el conocimiento mediante taxonomías como las utilizadas por Linneo para la Historia Natural. Este método, no siempre aceptado, se aplicó a otros saberes y pseudo-saberes, de modo que se convirtió en un patrón recurrente que tuvo amplia difusión, también en las fisiologías literarias y géneros afines (Lauster, 2007: 85-125 y 254-255). En efecto, no solo es interesante tener en cuenta el modo en que se fueron organizando los conocimientos científicos sino cómo estos circulan entre capas más amplias de la población en multitud de demostraciones, presentaciones y exhibiciones que transcendían los límites de los ateneos y academias para trasladarse a espacios menos elitistas.

A través del uso de algunos de los instrumentos y tecnologías de la visión, que se van popularizando en las últimas décadas del XVIII y principios del XIX, se divulgan entre las clases medias ciertas nociones de electricidad, óptica, mecánica, física, pero también de geografía, historia o arte. Por las principales capitales europeas, desde París a Madrid el belga Gaspard Etienne Robert, más conocido como Robertson, hará las delicias del público con sus funciones fantasmagóricas, entre las que se intercalan algunos números de “física recreativa” (Varey, 1995:11), pero también imágenes de reyes u otras personas públicas (Cantos Casenave, 2017: 134-136).

También en España, la linterna mágica o el microscopio solar —en el fondo una variante de la primera— tendrá un papel fundamental en las demostraciones de las novedades más curiosas en ámbitos tales como la historia natural, la geografía, la historia o la astronomía, entre otros campos, que se irían ampliando a lo largo del siglo (Frutos Esteban y López San Segundo, 2010: 18-19). En Madrid, Juan González Mantilla entretendrá a su público con diversos números de fantasmagorías, entre los que una adaptación de las *Noches lúgubres* de Cadalso, junto con la

aparición de esqueletos, espectros y el número de “el descuartizado”, (Cantos Casenave, 2017: 145-146) explotan la afición por lo gótico y lo espectral, por sucumbir al placer del terror, en una serie de espectáculos que hechizan al público sin que apenas intervenga su voluntad, más allá del hecho previo de pagar la entrada. El placer derivado de la ilusión de realidad o de fantasía es, sin duda, un poderoso atractivo (Cantos Casenave, 2017: 148-153) que, no obstante, no siempre fue bien visto por las autoridades, a pesar de sus intentos por congraciarse con el poder (Riego, 2001: 66-67).

No se trata de que la cultura visual desplace a la literaria, pero sí resulta evidente que su modernización convierte esta divulgación del conocimiento en una nueva mercancía de consumo que, por su capacidad de atracción, irá ganando en el favor del público. De esta manera, si la palabra como medio de acceso al conocimiento, había empezado a conquistar desde el siglo XVIII a una parte del vulgo, convirtiéndola en público —como decía Feijoo—, en medio de un analfabetismo casi generalizado, la atracción espectacular dificultará que la emergente clase media se sienta verdaderamente interesada en la cultura literaria, si exceptuamos el hecho teatral, por otra parte, cada vez más inclinado a los efectos escénicos y de aparato. Es cierto que, para estos “iconautas” —que constituyen un público más amplio que el conformado por la élite ilustrada—, se empiezan a publicar en Europa las revistas pintorescas, que en España van a triunfar a raíz de la publicación del *Semanario Pintoresco Español*, que contaban con el antecedente, en el uso del grabado, si bien excepcional, de las *Cartas Españolas*. No obstante, su éxito en España se alcanzará a partir del desarrollo de la ley Moyano de 1857, así que, mientras tanto, los escritores deberán luchar contra todo tipo de dificultades a las que se sumará, en los años que escribe Larra, las derivadas de la censura.

Tal vez por estos motivos, esto es, el alto porcentaje de analfabetismo, la presión de la censura y la competencia de lo espectacular —que relega a la periferia cognitiva (Carey, 2008b: 346) todo lo que no concierne al propio espectáculo—, en una sociedad que cambia a una velocidad cada vez mayor, puede entenderse mejor la manera en que Larra se sirve de la tecnología de la visión en su forma de imaginar el mundo que le rodea. En su faceta de escritor de costumbres, la representación de la realidad a través



de tipos —con algunos estereotipos<sup>3</sup> ciertamente— y caricaturas es frecuente, pero también a través de imágenes divulgadas por la cultura visual, con las que muchos de estos textos dialogan.

### 3. EL IMAGINARIO PERIODÍSTICO DE LARRA

Efectivamente, la vida y la obra de Mariano José de Larra se desarrollan precisamente en esos años de cambios que sacuden Europa. Como él mismo recordará, las revoluciones políticas lo llevaron junto a su familia a París, pues, al haber trabajado su padre como médico del bando francés, debieron seguir al ejército josefino. En aquella ciudad recibió su primera educación, aunque en 1818 la familia regresaría a Madrid, junto al infante Francisco de Paula, quien había contratado al padre como médico personal.

En sus inicios como escritor, más allá del carácter circunstancial de algunas de estas composiciones, de que no está exenta su oda “A la Exposición de la industria española del año 1827”, parece traslucirse el interés por el destino de España —en sus versos, “la Hesperia” o “la nación Ibera industriosa”— y su esfuerzo para incorporarse a la modernidad. No obstante, estos versos no rompen con el modelo neoclásico ni se interesan por el paradigma visual como sí hará a partir de su primer periódico unipersonal.

#### 3. 1. Imágenes y palabras

El hecho de que Larra empezara a publicar sus primeros artículos en *El Duende Satírico del Día*, que enlaza con la tradición del periodismo crítico dieciochesco en la línea de *The Spectator* (1711-12), puede dar una idea de la importancia literaria de la mirada y de cómo las modificaciones

---

<sup>3</sup> Martina Lauster se pregunta si esta literatura abocetada de las fisiologías y géneros afines constituyen una serie de retratos tipológicos o de estereotipos y, después de analizar algunas colecciones como los *Sketches of Young Ladies: In Wich These Interesting Members of the Animal Kingdom are Classified* (1837), advierte que se trata de tipos clasificados según patrones de las ciencias de la vida, de la Historia Natural —como en el caso de muchos tipos de Larra— que perpetúan estereotipos de género (2007:110-128). Por tanto, la tipificación no es incompatible con los estereotipos y en el caso de los artículos de Larra se pueden observar no solo estereotipos y prejuicios de género sobre las mujeres, sino también sobre las clases populares o algunos colectivos como los gallegos y asturianos, entre otros.

en el paradigma visual pudieron repercutir en su escritura, tal como habían influido en el periódico de Addison y Steele (Lauster, 2007: 129-140 y 149-152). A este respecto, es pertinente recordar que Larra recurre a una cita de la Fábula III de Fedro para arropar sus propósitos literarios: “Neque enim notare singulos mens est mihi, / verum ipsam vitam et mores hominum ostendere”. Ese mostrar, revelar la vida y costumbre de los hombres, sin señalar a ningún individuo particular, constituye la premisa sobre la que define la tarea del escritor de costumbres, del observador de la sociedad, como atestiguan la curiosidad y el carácter entrometido del duende —con todos sus resabios barrocos— con que se identifica el narrador-periodista desde su primer artículo “El café”.<sup>4</sup>

Como al periodista dieciochesco, esa máscara del duende curioso le sirve de coartada para realizar su observación, en ningún caso, desde luego, desapasionada, pues este espectador toma postura frente a los “caprichos ajenos” —de nuevo un guiño a Goya (Krato, 1996: 65-72)—, sobre los que, después de alguna cavilación, la máscara del articulista “ríe como un loco de los locos que he escuchado”. No obstante, la reflexión final no transita por el camino de la risa:

Seguí quejándome hasta mi casa sin ninguna gana de reír de mis observaciones como otros días, aunque siempre convencido de que el hombre vive de ilusiones y según las circunstancias, y solo al meterme en la cama, después de apagar mi luz y al conciliar el sueño confesé como acostumbro: “Éste es el único que no es quimera en este mundo” (Larra, 2016: 676).

Como Quevedo, Larra ha escarmentado en el café y se ha desengañado (Varela Iglesias, 1982) de las falsas apariencias. El hombre no parece haber cambiado nada y, lo mismo que el joven protagonista del quevedesco “El mundo por de dentro”, el Duende podría asegurar: “¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos! Desde hoy perderán conmigo todo el crédito mis ojos y nada creeré menos de lo que viere”.

---

<sup>4</sup> En esto el periódico tiene varias deudas con *The Spectator*, pero también con *The Tatler* (1709), así como con sus émulos españoles, entre los que cabría recordar *El duende especulativo sobre la vida civil* (1761). Muy esclarecedor resulta el trabajo clásico de Escobar (2002) y, particularmente el apartado “Genealogía del duende”, así como el examen de la filiación con otros “Duendes” de los años de la Guerra de la Independencia y Cortes de Cádiz (Sánchez Hita, 2006: 283-319).

Esta decepción cartesiana está también en el origen de algunos juguetes filosóficos como el taumatropo, que tenía entre sus objetivos enseñar a los niños a desconfiar de las percepciones de los sentidos (Gunning, 2012: 498-502). Quizás, precisamente, por esa razón, Larra encuentra cierta facilidad en incluir las referencias al nuevo régimen visual, con las que expresar un distanciamiento no metafórico ni anclado en la actividad onírica sino plenamente consciente, con el objetivo de desvelar la realidad oculta, para exponerla a la luz en un sentido que, a medida que se desenvuelve su práctica literaria y periodística, trasciende la mera iluminación didáctica, característica del proyecto ilustrado. De hecho, su periodismo ahondará en el camino trazado por los escritores comprometidos durante los años de las Cortes de Cádiz con la instrucción del público en los nuevos conceptos políticos y, particularmente, en educarlo en los deberes y derechos que como ciudadano adquiriría al amparo de la Constitución de 1812 (Rodríguez Sánchez de León, 2012: 420-422).

La práctica de la observación permite al narrador-periodista desnudar ante el lector a los diferentes personajes que lo rodean y que tratan de esconder al mundo lo que son, tras anteojos, bastones, el humo de la nicotina, el polvo del rapé, las joyas o el sombrero de quien quiere ser visto como extranjero. La suya es, pues, un tipo de sátira clásica que, partiendo de Quevedo, con su multiperspectivismo y recurso a la paradoja para desvelar la realidad (Reyes Cano, 2000: 41-59), sin embargo, está atenta a la modernidad, a los cambios de los hábitos y usos de los españoles — madrileños, en la generalidad de los casos—, que adoptan una apariencia engañosa. De cualquier forma, resulta evidente que esa perspicacia observadora se hace más compleja cuando Larra recurre a la máscara autorial de Fígaro, a cuyos artículos me referiré en adelante.

A su lente mágica, experimentada en iluminar la realidad, no se le resiste ninguna de las criaturas que se parapetan tras cualquier forma humana, pronto desmentida por su comportamiento desnaturalizado, como ocurre, por ejemplo, en la figura de “El ministerial”, en un artículo publicado en *La Revista Española* en septiembre de 1834:

Yo quisiera ver al señor Locke en Madrid en el día, y entonces veríamos si seguía sosteniendo que, porque un hombre sea ciego y sordo desde que nació, no ha de tener por eso ideas de cosa alguna que a esos sentidos atañe y pertenezca. Es cosa probada que el que no ve ni oye claro a cierta edad, ni ha visto nunca, ni verá. Pues bien, hombres conozco yo en Madrid de cierta

edad, y no uno ni dos, sino lo menos cinco, que así ven y oyen claro como yo vuelo. Hábleles usted, sin embargo, de ideas; no sólo las tienen sino que ¡ojalá no las tuvieran! Y de que estas ideas son innatas, así me queda la menor duda como pienso en ser nunca ministerial; porque si no nacen precisamente con el hombre, nacen con el empleo, y sabido se está que el hombre en tanto es hombre en cuanto tiene empleo.

Podría haber algo de confusión en lo que llevo dicho, porque los ideólogos más famosos, los Condillac y Destutt-Tracy, hablan sólo del hombre, de ese animal privilegiado de la creación, y yo me cío a hablar del ministerial, ese ser privilegiado de la gobernación. Saber ahora lo que va de ministerial a hombre es cuestión para más despacio, sobre todo cuando creo ser el primer naturalista que se ocupa de este ente, en ninguna zoología clasificado (Larra, 2016: 239-240).

Larra utiliza paródicamente el método de la Historia Natural, en una práctica ya usada por el autor del *Diccionario razonado* y por Gallardo<sup>5</sup>, para dar a conocer al lector los rasgos que singularizan a este tipo político:

[...] entre los modernos, ni Buffon le echó de ver entre los racionales ni Valmont de Baumare le reconoce; ni entre las plantas le colocan Jussieu, Tournefort ni De Candolle, ni entre los fósiles le clasifica Cuvier; ni el barón de Humboldt, en sus largos viajes, hace la cita más pequeña que pueda a su existencia referirse. Pues decir que no existe, sin embargo, sería negar la fe, y vive Dios que mejor quiero pasar que la fe y el ministerialismo sean cosas para renegadas que para negadas, por más que pueda haber en el mundo más de un ministerial completamente negado.

El ministerial podrá no ser hombre, pero se le parece mucho, por de fuera sobre todo: la misma fachada, el exterior mismo. Por supuesto, no es planta, porque no se cría ni se coge; más bien pertenecería al reino mineral, lo uno porque el ministerialismo tiene algo de mina, y lo otro porque se forma y crece por superposición de capas; lo que son las diversas capas superpuestas en el reino mineral, son los empleos aglomerados en él: a fuerza de capas medra un mineral, a fuerza de empleos crece un ministerial; pero en rigor tampoco pertenece a este reino. Con respecto al reino animal somos harto urbanos, sea dicho con terror suyo, para colocar al ministerial en él (Larra, 2016: 240).

---

<sup>5</sup> Quedaría por estudiar con más detenimiento la influencia que pudo ejercer en Larra la sátira empleada por Bartolomé José Gallardo en el periódico la *Abeja española* y el *Diccionario crítico-burlesco*, como medios de instruir al público y de “desenmascarar a tipos sociales que impedían el progreso político de la nación”, ridiculizados como “malos ciudadanos” (Rodríguez Sánchez de León, 2012: 418, 421).

Las referencias culturales son numerosas en la obra de Larra y no sólo a los clásicos —Aristóteles, Plinio el Joven, o Teofrasto—, también a la ciencia moderna —Locke, Newton, Condillac, Destutt-Trtacy, Humboldt, Buffon, Cuvier, Gall, Montesquieu o Voltaire son algunos de los mencionados—, aunque en muchos de estos artículos políticos tales referentes constituyen en realidad una alusión irónica sobre la “racionalidad científica” de su tiempo (Pérez Vidal, 2016: 819). No obstante, en este siglo atravesado “de obsesión visiva o de un frenesí de lo visible” (Brunetta, 1997: 26), en una Europa ávida de hacer visible incluso lo invisible, el conocimiento del mundo y, sobre todo, su representación y divulgación del mismo debe mucho no solo al estudio o a la experiencia propia, y a su expresión mediante la palabra, oral o escrita, sino también a las imágenes que el “iconauta” consume de muy diversas maneras. Pues bien, el modo en que Larra satiriza a este personaje recuerda también al procedimiento plástico utilizado en las caricaturas degradadoras, particularmente las animalizadoras, que proliferan especialmente a partir de la Revolución francesa (Serna, 2019: 212-223), tanto en estampas como en placas de linterna y fantasmagoría (Cantos Casenave, 2016: 138-146).

Como testimoniaba Larra en “¿Quién es el público y dónde se encuentra?” (*El Pobrecito Hablador*, 17 de agosto de 1832), el público estaba habituado a frecuentar las exhibiciones de linterna mágica, o de su más popular variante, la fantasmagoría y, precisamente, es a ese “iconauta” o viajero en imágenes a quien debe interesar con sus artículos:

Un público sale por la tarde a ver y ser visto; a seguir sus intrigas amorosas ya empezadas, o enredar otras nuevas; a hacer el importante junto a los coches; a darse pisotones y a ahogarse en polvo; otro público sale a distraerse, otro a pasearse, sin contar con otro no menos interesante que asiste a las novenas y cuarenta horas, y con otro, no menos ilustrado, atendidos los carteles, que concurre al teatro, a los novillos, al fantasmagórico Mantilla y al Circo olímpico (Larra, 2016: 692).

La ironía de Larra respecto a la ilustración de sus posibles lectores, concretada en los carteles que anuncian las más variopintas diversiones, muestra a un gentío ávido de distracciones que, entre otros espectáculos, apuesta por las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento, como la que surge de la aplicación de la linterna mágica a un tipo especial de exhibición de singular interés, en las que destaca el empresario Mantilla

con sus cautivadoras fantasmagorías. Estas tecnologías y dispositivos ópticos, de los que Larra mencionará en otros artículos, además de las citadas linterna mágica y fantasmagoría, el caleidoscopio o calidoscopio y el panorama, constituyen una notable competencia en el uso del ocio que terminará por desbancar —si es que alguna vez tuvo alguna posición mayoritariamente favorable— a la lectura o a la palabra dramatizada, caso de que esta no vaya acompañada de grandes dosis de espectacularidad. Cabe destacar que Larra no menciona los populares mundonuevos sino las atracciones mediáticas emergentes, que facilitan al público el placer de dejarse seducir más cómodamente por el poder de la ilusión —con una retórica ya bien asimilada—, que participar activamente en descifrar el universo de la palabra. También es cierto, además, que la palabra pública empieza a formar parte de la cultura del espectáculo a que contribuyen tanto los políticos como muchos medios periodísticos, como denuncia Fígaro en “Las palabras”, en mayo de 1834, con sentencias demoledoras:

En conclusión, los animales, como no tienen el uso de la razón ni de la palabra, no necesitan que les diga un orador cómo han de ser felices: no pueden engañar ni ser engañados; no creen ni son creídos.

El hombre, por el contrario, el hombre habla y escucha, el hombre cree, no así como quiera, sino que cree todo. ¡Qué índole! El hombre cree en la mujer, cree en la opinión, cree en la felicidad... ¡Qué sé yo lo que cree el hombre! Hasta en la verdad cree (Larra, 2016: 209-210).

El artículo, después de caricaturizar el lenguaje de los periódicos, que confunde a la opinión con sus lugares comunes y expresiones grandilocuentes, concluye con una imagen bíblica —la confusa Babel que reaparece en otros textos— y un epifonema que se cierra con una inversión paródica de las Bienaventuranzas: “Tal es la historia de todos los pueblos, tal la historia del hombre... palabras todo, ruido, confusión: positivo nada. ¡Bienaventurados los que no hablan, porque ellos se entienden! (Larra, 2016: 210).

Si en *El Pobrecito Hablador*, Larra parecía sentirse superior a ese público consumidor de espectáculos, aquí Fígaro se burla incluso de sí mismo como hombre de fe en las ideas, en las palabras y en los demás seres humanos. Además, Larra, como escritor, no es ajeno a esa confusión verbal y, a pesar de sus escaramuzas con los censores y de sus intentos por iluminar la verdad, al vender sus artículos, no tiene más remedio que ajustarse a las exigencias del régimen isabelino, de modo que se convierte

en una pieza más del engranaje del sistema informativo, de las mentiras generadas por la opinión pública, y del mercado editorial, como le recordará de forma más descarnada el criado asturiano en “La Nochebuena de 1836”, al revelarle todas sus contradicciones (Larra, 2016: 630-631).

### 3. 2. La nueva cultura visual como metáfora.

En todo caso, la pronta familiarización del público con estos dispositivos ópticos y el éxito de los espectáculos que se derivaron de ellos —pues formaban parte del repertorio de diversiones públicas de los españoles, desde principios del XIX ya en Madrid (Varey, 1972 y 1995), Barcelona, Cádiz, Valencia o Valladolid (Cantos Casenave, 2017: 131-148)—, facilitaron su incorporación a la literatura como metáfora compleja<sup>6</sup>, que hereda en parte algunas de las significaciones —ya aplicadas en el Barroco (García Santo-Tomás, 2015)— de la lente, la lámpara y del espejo<sup>7</sup>, componentes constitutivos de estos artefactos ópticos<sup>8</sup>. Así, el vidrio de la linterna mágica es el recurso de que se vale el escritor para combatir el tedio universal, que le impide concentrarse en cualquier actividad intelectual, como explica Fígaro en “Varios caracteres” (*La Revista Española*, 13 de octubre de 1833):

En estos casos, que muy a menudo me suceden, suelo echar mano del sombrero y la capa, y no pudiendo fijar mi atención en una sola cosa, trato de fijarla en todas; sálgame a la calle, éntrome por los cafés, voyme a la Puerta del Sol, a Correos, al Museo de Pintura, a todas partes, en fin, y en

---

<sup>6</sup> La facilidad de la linterna mágica para adaptarse a contextos muy diferentes la convirtió en un dispositivo utilizado con fines educativos o de entretenimiento hasta las primeras décadas del siglo XX. De su interés en el siglo XIX y su vigencia metafórica como sistema de revelación de la realidad oculta puede ser ejemplo el número de periódicos que aludían a este dispositivo en su cabecera (Cantos Casenave, 2016: 137-158).

<sup>7</sup> A veces la lente —junto con el “recado de escribir” para bosquejar el retrato, que lleva Fígaro en “Las Antigüedades de Mérida. Primer artículo” (Larra, 2016: 381)— o el espejo se constituyen en el sencillo auxiliar del observador costumbrista (Peñas, 2013: 434).

<sup>8</sup> Resultan muy iluminadores, para el caso que me ocupa, el estudio de García Santo-Tomás dedicado a la obra satírica de Fernández de Ribera, *Anteojos de mejor vista* y a la de Luis de Guevara, *El diablo cojuelo* (2015:195-235), así como el que se ocupa de *La hora de todos y la fortuna con seso*, de Quevedo (237-255). Las referencias a Galileo, el protagonismo del ojo, el espacio de la urbe y el concepto de atalaya, aparecen reelaborados en la escritura de Larra, como también, desde luego, en Mesonero Romanos, que practica un costumbrismo muy diferente y cuyas referencias a la nueva cultura visual merecen un estudio aparte.

ninguna puedo decir que estoy en realidad. Cualquiera me conocerá en estos días en que el fastidio se apodera de mi alma, y en que no hay cosa que tenga a mis ojos color, y menos color agradable (Larra, 2016: 123).

Ese hastío de resonancias dieciochescas será uno de los rasgos característicos de Fígaro, junto con ciertas pretensiones de independencia filosófica, que puede malinterpretarse como veleidad o falta de criterio, pero que, en realidad, constituyen una manera más de separarse de la curiosidad y el perspectivismo practicado por otros costumbristas como Mesonero Romanos (Penas Varela, 1980: 232-233).

Por otra parte, resulta muy significativo este interés de Larra por la atención, ya que descubre una autoconciencia muy alerta ante los distintos estímulos que recibe el español —madrileño— del siglo XIX. La aplicación de esta lente maravillosa permite a Fígaro convertirse en observador desapasionado, en el desapegado espectador de una comedia humana “que sólo para divertirme a mí creo por entonces que representa el mundo entero” (Larra, 2016: 123). El mundo, con su diversidad escénica, se convierte en la distracción que necesita el ánimo fastidiado de Fígaro, incapacitado por ello para practicar sus dotes observatorias:

En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observe indolentemente (Larra, 2016: 124).

Así, Fígaro, amparado en esa distancia del objeto de su observación, convertido en pieza incorporada al dispositivo óptico, puede dejarse llevar por el hechizo de una realidad que, si bien le desagrada, por efecto de la ilusión no puede producirle mayor dolor. El esfuerzo por concentrarse en esta percepción visual hipnotiza al observador y lo libera del resto del cuerpo. Solo así, fingiéndose mero espectador desapasionado, puede ejercer su acerada crítica sobre la comedia que representan las distintas figuras, que parecen llevar una vida plena, pero que no actúan sino para ser vistos o escuchados por los otros. La luz proyectada por la linterna, o por el proyccionista en que se ha convertido Larra, muestra, manifiesta, la realidad oculta, sin que aparentemente el narrador intervenga, “en un intento de borrar la figura del autor” (Penas Varela, 1980: 237-238).



Además, el carácter mágico de la linterna sirve al satírico (Fernández, 2006: 283) para mostrar los resortes escondidos que mueven a cada uno de los personajes que contempla a través del aparato, de modo que sólo a través de la visualización mecánica puede descubrirse lo que una mirada implicada, la de cualquier actor de la comedia, no habría podido desvelar. Conviene advertir que, como señala Lauster para los autores que estudia, a pesar de la singularidad de su visión, no debe confundirse a este observador ambulante de la década de los 30 con el “flâneur” bohemio, sino que, por el contrario, su figura representa “one of a countless number of ordinary city dwellers who read metropolitan sufaces” (2007: 9).

La expectativa del cambio, característica de esta tecnología óptica, es la que seduce al público, de modo que el narrador identifica irónicamente la ilusión con que el público asiste al espectáculo de la fantasmagoría con las esperanzas políticas del pueblo español, que comprueba con frustración la censura impuesta al periódico *El Siglo*, prohibido pocos días después:

En un mundo como este de ilusión y fantasmagoría, donde no se goza sino en cuanto se espera, es indudable que el hacer esperar es hacer gozar. Las cosas una vez tocadas y poseídas pierden su mérito; desvanécese el prestigio, rómpese el velo con que nuestra imaginación las embellecía (Larra, 2016: 171).

Larra con su pluma actúa como Robertson o Paris, al tratar de ilustrar al público sobre los engaños de la percepción visual (Gunning, 2012: 501). Con ese propósito, Fígaro desvela que los cambios en la política española no son más que aparentes, por eso, como denuncia en “Ventajas de las cosas a medio hacer” (*La Revista Española*, de 16 de marzo de 1834), recuerdan a las imágenes que ofrece la visión del caleidoscopio:

No es esto que queramos hablar mal de España: mala ocasión escogeríamos, sobre todo cuando está casualmente en el día en que se tiñe las canas, en que se despreza y se rebulle, en que da el paso adelante, en que teje la tela, y en que se levanta renqueando de la última caída. Dios nos libre de semejante intención como de un manifiesto; nuestro objeto es retratarla, y aun hacerla favor si cabe. Es el mal que se escapa a la observación como el agua a la presión: piensa usted cogerla por un lado, deslízase por otro; como esos calidoscopios fantasmagóricos que a cada movimiento presentan una figura distinta a la vista divertida; así nuestra patria ofrece unas veces encima unos colores y otras veces otros (Larra, 2016: 175).

Es verdad que la rápida y repetida sucesión de transformaciones del caleidoscopio seduce, pero termina por cansar. Porque no se trata más que de un juego que —como ocurre con cualquier tipo de atracción— en un principio capta la atención del espectador, lo atrae y lo distrae de su rutina, pero no de forma indefinida. Durante unos momentos la realidad política española queda en esa periferia cognitiva (Crary, 2008b: 346), pero la conciencia siempre alerta de Larra descubre a ojos del lector que, detrás de estas seductoras vistas, se oculta el quehacer de unos gobiernos que, en materia de libertad, actúan como “la casta Penélope, que deshacía de noche la tela que tramaba por el día” (Larra, 2016: 175). Una vez más la palabra del político es solo mentira y representación que el escritor público debe denunciar (Álvarez Barrientos, 2011: 28).

Esa es la convicción de Larra y, a pesar de los sucesivos reglamentos de censura, la aparición de nuevos periódicos en ese año de 1834 había abierto nuevas posibilidades para desarrollar en ellos su implicación política como escritor. En esta línea, la imagen más sugerente y al mismo tiempo más inquietante es la que resulta proyectada en “Un reo de muerte” (*Revista Mensajero* nº 30, 30-3-1835). Se trata del artículo en que Fíguro, en línea con un tópico de largo recorrido, empieza por conectar los dos tipos de representaciones que han interesado su escritura desde sus inicios, la dramática y la del comportamiento de los hombres y mujeres en público, el teatro verdadero, “esa muchedumbre en continuo movimiento”, “esa sociedad donde sin ensayo ni previo anuncio de carteles, y donde a veces hasta de balde y en balde, se representan tantos y tan distintos papeles”, esa realidad, que “la imaginación más acalorada” nunca podría alcanzarla toda (Larra, 2016: 343). Como en una caja china o una muñeca rusa, este segundo teatro incluye un tercero, en el que caben las imágenes más aterradoras:

De estos dos teatros, sin embargo, peor el uno que el otro, vino a desalojarme una farsa que lo ocupó todo: la política. ¿Quién hubiera leído un ligero bosquejo de nuestras costumbres, torpe y débilmente trazado acaso, cuando se estaban dibujando en el gran telón de la política, escenas, si no mejores, de un interés ciertamente más próximo y positivo?

Sonó el primer arcabuz de la facción, y todos volvimos la cara a mirar de dónde partía el tiro; en esta nueva representación, semejante a la fantasmagórica de Mantilla, donde empieza por verse una bruja, de la cual nace otra y otras, hasta «multiplicarse al infinito», vimos un faccioso

primero, y luego vimos «un faccioso más», y en pos de él poblarse de facciosos el telón. Lanzado en mi nuevo terreno esgrimí la pluma contra las balas, y revolviéndome a una parte y otra, di la cara a dos enemigos: al faccioso de fuera, y al justo medio, a la parsimonia de dentro. ¡Débiles esfuerzos! El monstruo de la política estuvo encinta y dio a luz lo que había mal engendrado; pero tras este debían venir hermanos menores, y uno de ellos, nuevo Júpiter, debía destronar a su padre [...] (Larra, 2016: 343-344).

La fantasmagoría, con la proyección de imágenes que se multiplican sin descanso —en tanto que haya lámpara o proyccionista que la quiera accionar— pone en danza una terrible “atracción” que hipnotiza al espectador español. No obstante, el narrador aún conserva la esperanza de un futuro donde el miedo pueda disiparse.

Efectivamente, en abril de este año de 1835 todavía confiaba en las ventajas de la civilización. Acortar las distancias, como recordaba en “La diligencia” (*Revista Mensajero*, n.º 47, 16 de abril de 1835) facilitaría el intercambio de ideas, de modo que sería difícil a los gobiernos, interesados en controlar a sus súbditos, evitar que tuvieran noticia de la extensión generalizada del progreso por Europa y de sus excelencias:

Entre ellas, es acaso la más importante la facilitación de las comunicaciones entre los pueblos apartados; los tiranos, generalmente cortos de vista, no han considerado en las diligencias más que un medio de transportar paquetes y personas de un pueblo a otro; seguros de alcanzar con su brazo de hierro a todas partes, se han sonreído imbécilmente al ver mudar de sitio a sus esclavos; no han considerado que las ideas se agarran como el polvo a los paquetes y viajan también en diligencia (Larra, 2016: 359).

Curiosamente, poco después de que el editor Delgado haga posible la publicación de una antología de los artículos de Fígaro, se decide él mismo a emprender un viaje por algunas capitales europeas.

Sin embargo, tampoco el viaje que habría de llevarlo, entre otras ciudades, a Londres y París satisfizo las expectativas del escritor. Ya en el mes de agosto, cuando el día 9 publica “Cuasi. Pesadilla política”, advierte que en París esa comunicación entre un pueblo y otro no se ha efectuado, sino que por el contrario se ha erigido una “nueva Babel”, conformada por “los mortales de todos los países”. Guiado por las indicaciones de una figura fantástica que aparece de improviso, se asoma para vislumbrar el alcance de este desvarío:

Sube a lo más alto y oirás el ruido inmenso, el ruido del siglo y de sus palabras, y oirás sobre todas ellas la gran palabra, la palabra del siglo.

–Lo que veo es los hombres muy pequeños; pero la distancia sin duda...

–¡Bah!, de aquí no se ve más que la verdad. ¿Los ves pequeños? Ahora es únicamente cuando los ves como ellos son. De cerca, la ilusión óptica (ésta es la verdadera física) te los hace parecer mayores. Pero advierte que esas figuras que semejan hombres, y que ves bullir, empujarse, oprimirse, retorcerse, cruzarse y sobreponerse, formando grupos de vida como los gusanos producidos por un queso de Roquefort, no son hombres tales, sino palabras. ¿No oyes el ruido que se exhala de ellos?

–¡Ah!

–Palabras del derecho, palabras del revés, palabras simples, palabras dobles, palabras contrahechas, palabras mudas, palabras elocuentes, palabras-monstruos. Es el mundo. Donde veas un hombre, acostúmbrate a no ver más que una palabra. No hay otra cosa. No precisamente a palabra por barba; tampoco. Despacio. A veces en uno verás muchas palabras, tantas, que aquel solo te parecerá cien hombres; en cambio, otras veces, y será lo más común, donde creas ver cien mil hombres, no habrá más que una sola palabra (Larra, 2016: 426).

La gran palabra en que se cifra “nuestro siglo de medias tintas, de medianías, de cosas a medio hacer” es *Cuasi* (Larra, 2016: 428). Con ella se expresa un mal que sacude no solo a España sino, como le advierte su cicerone, a toda Europa:

[...] tiende la vista por doquiera; una lucha cuasi eterna en Europa de dos principios: reyes y pueblos, y el cuasi triunfante de ella y resolviéndola con su justo medio de tener cuasi reyes y cuasi pueblos. Época de transición y de transacción; representaciones cuasi nacionales, déspotas cuasi populares; por todas partes un justo medio, que no es otra cosa que un gran cuasi mal disfrazado (Larra, 2016: 430).

Esta ilusión óptica —muy similar a la producida por el microscopio solar<sup>9</sup> o por la linterna mágica—, que permite ver a los hombres más

---

<sup>9</sup> El microscopio solar era conocido ya a finales del XVIII. En Madrid, el francés Francisco Bienvenido (François Bienvenu) ofrecía demostraciones físicas con este aparato en el que podía verse diferentes insectos, cristales de sal y otras curiosidades (Varey, 1995: 161-162; Fernández, 2006: 37-38). Larra habla del microscopio —aunque no del solar— en su famoso artículo sobre el “*Panorama matritense*. Artículo Primero”, donde, además de ponderar el valor de la mirada explica que el escritor de costumbres,

grandes de lo que son, ha desaparecido, de modo que, en opinión de Larra, ni siquiera en Francia o Inglaterra queda alguna esperanza para que se realice una verdadera libertad y se logre la felicidad de los pueblos.

Larra sabe de lo que habla, pues el artículo fue enviado desde París, pero justo cuando más desesperado se encuentra por la situación europea, la política española parece sacudirse de su aletargamiento. El denostado justo medio que representa Martínez de la Rosa ha sido sustituido por el conde de Toreno y luego este por Álvarez Mendizábal, lo que junto con una serie de circunstancias personales, lo deciden a regresar a Madrid en diciembre de 1835 (Larra, 2016: 794).

A Larra le ilusiona colaborar en *El Español* de Andrés Borrego, aunque sea para cubrir la sección de teatros, pero no piensa dejar de lado su conciencia política. De París se traía la idea de difundir entre los españoles el proyecto desarrollado en las *Palabras de un creyente* de Lamennais (Varela Iglesias, 1980: 287-306), que cita en el artículo primero de su crítica de *Antony*. De ellas destaca en esta ocasión su profesión de fe en la posibilidad de alcanzar la felicidad y el progreso de la nación mediante una empresa colectiva: “Una roca obstruye la vía publica que recorreremos: ningún hombre solo puede remover la roca; pero Dios ha calculado su peso de suerte que no pueda detener jamás a los que transitan juntos” (Larra, 2016: 269-270). Su propuesta pasa por rebatir las mentiras impresas, luchar contra los errores y contribuir al progreso, “a fuerza de convencer” sin violencia, tal como abona en las “Cuatro palabras del traductor”, con las que explica el propósito perseguido, al dar a la luz pública la traducción del citado folleto, en agosto de 1836.

Ahora, al contrario de lo que había sostenido cuatro meses antes en “Dios nos asista”, defiende el catolicismo proclamado por “los autores” de la Constitución de 1812, porque en estos momentos considera que solo existe una posibilidad de que todos los españoles hagan suya la idea de que la sociedad debe avanzar para alcanzar el progreso y la felicidad y esa posibilidad consiste en que —al modo de lo que ocurría en la Francia coetánea, Inglaterra o los Estados norteamericanos—, el fin último hacia el que camina la sociedad se apoye en “una religión pura”, acompañada de “la tolerancia y de la libertad de conciencia; libertad civil; igualdad

---

además de poseer perspicacia en la visión y “grande uso del mundo”, debe saber distinguir “cuáles son los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía: descender a los demás, no es retratar una cara, sino asir de un microscopio y querer pintar los poros” (Larra, 2016: 559). Ese retrato en exceso detallado restaría representatividad a la pintura del tipo.

completa ante la ley” y “libertad absoluta del pensamiento escrito” (Larra, 2016: 759-761).

Poco después, todo se precipita. Tras la dimisión de Mendizábal, Larra se había involucrado en el proyecto de Istúriz y se había presentado como diputado por Álava, pero la sargentada de la Granja provocó la anulación de las elecciones e Istúriz tuvo que exiliarse. Larra no tuvo que seguir el mismo derrotero, pero quedará nuevamente a los pies del abismo de la desesperanza, lo que precipitará su decisión final.

## CONCLUSIONES

Los dispositivos ópticos permiten observar con mayor y más amplia perspectiva el mundo y obtener un conocimiento más minucioso de él, pero también recorrerlo virtualmente, asomarse a nuevas ciudades o a imperios devastados, fantasear con paisajes exóticos, experimentar un “viaje a pie quieto” (Pinedo, 2004; Cantos Casenave, 2017: 154) en el espacio y en el tiempo y, en su variante fantasmagórica, ensayar los límites del terror. En uno y otro caso consiguen suspender la percepción del espectador al controlar su atención, hechizada por el mundo virtual y reducir su capacidad crítica. La conciencia siempre alerta de Larra advierte de las dificultades de promover una opinión fundamentada entre un público que, embobado en las diferentes diversiones y poco acostumbrado a hacer uso de la palabra, está cada vez menos dispuesto a dejarse guiar por las argumentaciones, casi siempre entrecortadas por numerosos silencios u omisiones impuestas por la censura o la “autorregulación”, del escritor público.

Si en sus inicios en *El duende* o en *El Pobrecito Hablador* Larra parecía situarse desde la perspectiva superior del satírico, al asumir la máscara de Fígaro, el escritor toma conciencia de sus propias contradicciones. Por una parte, como Robertson o Paris escribe para tratar de desengañar a su público de las falsas ilusiones de las apariencias visuales, por otra parte, como ellos con sus espectáculos, la venta de sus artículos, no hace sino contribuir a aumentar la confusión del público, porque ni la imagen ni la palabra de una sola persona logran desbaratar las argucias de la política, a cuya presión, por otra parte, el escritor público suele ceder de una u otra forma.

No obstante, a pesar de los constantes intentos por controlar la opinión pública, mediante reglamentos de censura, a finales de 1834 aparecían nuevos periódicos y otros reajustaban sus redacciones, de modo que a

Larra, como a otros periodistas, le surgían nuevas posibilidades de publicar. Además, en 1835 pudo conocer el éxito de público con la publicación de la antología de los artículos de Fíguro, aunque tal circunstancia no le impidió realizar un viaje por algunas capitales europeas.

Tras el regreso de París en 1836, la aventura iniciada en *El Español* parecía abrir nuevas puertas a la implicación política del escritor, que pronto habría de sumarse a las filas isturicistas en busca de una nueva solución para España.

No pudo ser. El “motín de la Granja” que, curiosamente, restablecería la Constitución de 1812, desbarataría sus expectativas. Las maniobras de distracción del poder irán en aumento a lo largo del siglo XIX y las “tecnologías de la separación”, que procuran aislar al espectador para que no salga de su realidad virtual y pueda así reflexionar y comunicarse, compartir sus razones y opiniones con los otros, serán cada vez más refinadas (Crary, 2008b: 78-80). Larra no tuvo tiempo —no quiso tenerlo— para asistir al desarrollo de esta incipiente sociedad del espectáculo, que dificultaría aún más el progreso de la razón y la palabra verdadera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2011), “Proyecto literario y oficio de escritor en Larra”, en *Larra en el mundo: la misión del escritor moderno*, Joaquín Álvarez Barrientos, José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), Alicante, Universidad de Alicante.
- Brea, José Luis (2007), “Cambio de *régimen escópico*: del inconsciente óptico a la e-image”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, pp. 156-163.
- Brunetta, Gian Piero (1997), *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière. Por un mapa europeo del navegar visionario*, Episteme, Valencia.
- Cantos Casenave, Marieta (2006), “La importancia de la opinión pública en el periódico *la Abeja Española*”, en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración*

*al Romanticismo 1750-1850. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 123-136.

Cantos Casenave, Marieta (2013), “Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo (1835-1868). Una aproximación”, *Anales de Literatura Española*, 25, pp. 105-130.

Cantos Casenave, Marieta (2016), “En el foco de la linterna mágica periodística (1808-1865)”, en José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), *La tribu liberal: el Romanticismo a las dos orillas del Atlántico*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana -Vervuert, pp. 137-158.

Cantos Casenave, Marieta (2017), “Sociabilidad y espectáculos óptico-pintorescos”, en Eva M<sup>a</sup>. Flores Ruiz, *Casinos, tabernas, burdeles: ámbito de sociabilidad en torno a la ilustración*, Córdoba - Toulouse, UCOPress - Presses Universitaires du Midi, pp. 127-156.

Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. de Fernando López García, Murcia, CENDEAC.

Crary, Jonathan (2008b), *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal.

Debord, Guy (1990), *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama.

Debord, Guy (2003), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.

Escobar, José (2002), *Los orígenes de la obra de Larra*, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm87q1>. (6-11-2014).

Fernández, Luis Miguel (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.



- Frutos Esteban, Francisco Javier y López San Segundo (2010), *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad.
- García Santo-Tomás, Enrique (2015), *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana.
- Gunning, Tom (2006), “Attractions: How They Came into the World”, en *Cinema of Attractions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 31-39.
- Gunning, Tom (2012), “Hand an Eye: Evocating a New Technology of the Image in the Victorian Era”, en *Victorian Studies*, 54, nº 3, 495-515.
- Krato, Jennifer Rae (1996), “Enlightenment Satire and Larra’s *El Pobrecito Hablador*”, en *Dieciocho*, XIX, nº 1, pp. 65-72.
- Labrador, Germán (2009), “La televisión del siglo XVIII. Retablos de maravillas y linternas mágicas en un pronóstico de Torres Villarroel y un dibujo de Goya” (1ª ed. 2007-2008), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc474v6> (6-11- 2014).
- Lacasse, Germain (2006), “The Lecturer and the Attraction”, en *Cinema of Attractions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 181-191.
- Larra, Mariano José de. *Fígaro* (2016), *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Madrid, Real Academia Española y Espasa.
- Lauster, Martina (2007), *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, New York, Palgrave Macmillan.
- Penas Varela, Ermitas (1980), “Las firmas de Larra”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 227-251.

- Peñas Ruiz, Ana (2013), “Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espejuelos de la sociedad (1830-1850)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0g5c7> (9-10-2019).
- Pérez Vidal, Alejandro (2016), “Mariano José de Larra y «Fígaro». Estudio y Anexos a *Fígaro*. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres”, ed. Alejandro Pérez Vidal, Madrid, Real Academia Española y Espasa, pp. 775-845.
- Pinedo Herrero, Carmen (2004), *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Reyes Cano, Rogelio (2000), “Influencia de los recursos satíricos de Quevedo en la obra de Larra”, en Rogelio Reyes Cano (ed.), *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, Sevilla-Huelva, Universidad, pp. 41-59.
- Riego, Bernardo (2001), *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria.
- Riego, Bernardo (2004), “Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España isabelina”, en Marie-Linda Ortega (ed.), *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España Isabelina*, Madrid, Visor Libros - Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, pp. 55-75.
- Rodríguez Sánchez de León, M.<sup>a</sup> José (2012), “Literatura y política. La función de la literatura en las primeras décadas del siglo XIX”, en *Revista de Literatura*, 74 (148), pp. 401-428.
- Sánchez Hita, Beatriz (2006), “Pervivencia de los modelos de Pensadores y Censores dieciochescos en la prensa de la Guerra de la Independencia: *El duende de los cafés* y la sátira política”, en *Nación y constitución: de la Ilustración al Liberalismo*, Cinta Canterla (ed.), Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Innovación, Ciencia y

Empresa - Universidad Pablo de Olavide - Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII pp. 283-319.

Serna, Pierre (2019), *Como animales. Historia política de los animales durante la Revolución francesa (1740-1840)*, “Colección Ciencias Sociales” 136, Zaragoza, PUZ.

Varela Iglesias, José Luis (1980), “Lamennais en la evolución ideológica de Larra” en *Hispanic Review*, 48, 3, pp. 287-306.

Varela Iglesias, José Luis (1982), “Quevedo en Larra”, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 2, pp. 319-326.

Varey, John (1972), *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited.

Varey, John (1995), *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid, Tamesis.

Vega, Jesusa (2010), *Ciencia, Arte e Ilustración en la España Ilustrada*, Madrid, CSIC.

Vega, Jesusa (2019), “El lenguaje visual de la ciencia en la España del siglo XVIII”, en *Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica*, 2, pp. 101-121, <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10101> (6-01-2021).