

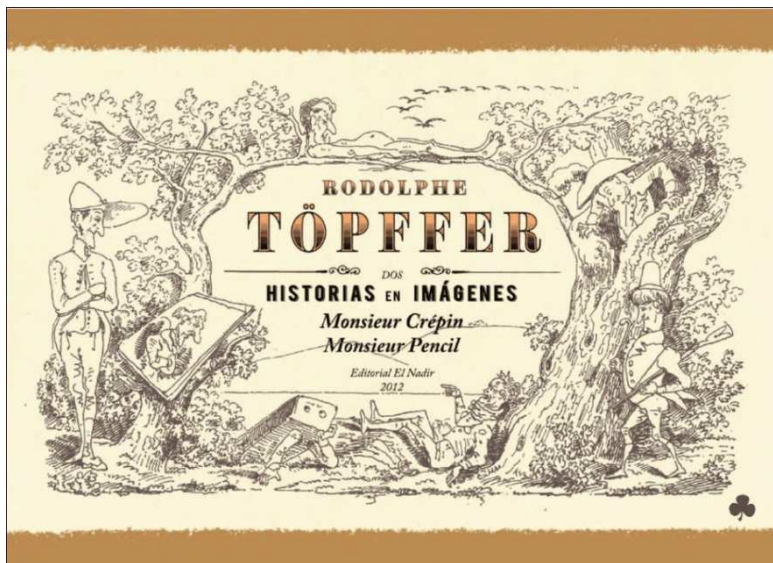
## “Monsieur Crépin”

### *En Monsieur Crépin y Monsieur Pencil: dos historias en imágenes*

Rodolphe Töpffer

El Nadir, 2012

La exitosa vindicación de Rodolphe Töpffer como padre de la Historieta ante los partidarios de *The Yellow Kid and His New Phonograph* cumple ya más de tres lustros desde la polémica celebración del centenario del noveno arte en 1996. Uno de los



principales argumentos a favor del maestro suizo consiste en atribuir el título de primer texto sobre teoría del Cómic —o “literatura en estampas”, como él lo denominaba— a su fascículo *Essai de physiognomonie* (1845). En este, el dibujante de *Monsieur Crépin* y otras seis [novelas gráficas](#) concluidas entre 1827 y 1844 resume la historieta que nos ocupa pormenorizando el nacimiento de su protagonista:

Lo que nos dio un día la idea de hacer toda la historia de un Monsieur Crépin fue haber encontrado de un golpe de pluma, completamente al azar, el rostro que reproducimos aquí. ¡Ea! –nos dijimos, aquí tenemos definitivamente un particular, uno e indivisible, desagradable a la vista, tampoco destinado al éxito por su simple aspecto, y de una inteligencia antes estrecha que abierta pero, por otra parte, bastante buen hombre, dotado de sentido y que sería firme si pudiese confiar suficientemente en sus luces o ser suficientemente libre en sus procedimientos. Por lo demás, con toda seguridad, padre de familia y ¡apuesto a que su mujer lo contraría!... Nosotros lo probamos y, efectivamente, su mujer lo contrariaba en la educación de sus once hijos; prendándose sucesivamente de

todos los zotes institutores, de todos los métodos delirantes, de todos los frenólogos pasajeros. A partir de ahí surge toda una epopeya, mucho menos de una idea preconcebida que de ese tipo encontrado al azar.<sup>1</sup>

Así comienzan las aventuras de Monsieur Crépin: dictadas por los rasgos de su rostro, en coherencia con la posición de Töpffer como firme partidario de la teoría fisiognómica. La fisiognomía y la frenología —cuya pretensión común era determinar el carácter de una persona a partir de sus características corporales— rivalizaban en aquella época por el reconocimiento social como antecedente de los actuales tests psicológicos.

Para el neuroanatomista Franz Joseph Gall, creador de la frenología en 1810, la clave interpretativa del carácter era la forma del cráneo de un individuo. Las diferentes protuberancias que este presenta manifestaban, en su opinión, la presión regional de órganos internos ligados a funciones tales como el talento arquitectónico, la benevolencia o el espíritu metafísico.

En su lugar, la fisiognomía proponía evaluar el carácter de una persona a partir de las características del rostro. De amplia tradición histórica, sus orígenes se remontan, al menos, hasta la antigua Grecia en parentesco con la metoposcopia, el arte cuasi astrológico de adivinar el porvenir a partir de las líneas faciales. Aunque Aristóteles ya la había clasificado en su *Physiognomica*, sería el teólogo Johann Caspar Lavater quien iba a establecer su versión moderna en *Physiognomische Fragmente* de 1775.<sup>2</sup>

Tanto la fisiognomía como la frenología fueron enormemente populares en el siglo XIX, hasta el punto de contar con un capítulo nada desdeñable en una de sus obras filosóficas más importantes, la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. El filósofo idealista hizo célebre su crítica a la frenología en la sentencia “El Espíritu es un hueso”

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN, T. y PEETERS, B. *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*. París, Hermann, 1994. p. 201.

<sup>2</sup> BAROJA, J. C. *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*. Madrid, Istmo, 1988.

y extendió sus reproches a la fisiognomía por establecer un absurdo vínculo necesario entre esencia y apariencia.

A pesar de sus detractores, la fisiognomía gozó de una notable influencia en la literatura social y realista de escritores como Charles Dickens o Balzac pero, sobre todo, en el ámbito del dibujo y la caricatura a través de autores de la talla de Grandville. La frenología, en cambio, era motivo de burla constante por parte de una amplia mayoría de dibujantes como Rowlandson o Cruikshank.

En *Monsieur Crépin* Töpffer contribuye a este escarnio colectivo con la mordaz caricatura del doctor Craniose, un reputado frenólogo que visita el hogar del matrimonio protagonista. A despecho de su marido, la elocuencia de Craniose sobre los bultos de la cabeza encandila a Madame Crépin, que “está loca por la frenología y se muere de ganas de ser palpada ella misma”, tal y como unas viñetas atrás lo había sido una cocinera en la que Craniose había reconocido el chichón de las buenas salsas. Tras una exhibición de calaveras, Craniose, taumaturgo de salón, revela su programa a los anfitriones:

Un gran proyecto de sociedad modelo que se propone someter a la aprobación del gobierno. Esta sociedad estará fundada sobre las protuberancias. Substituye la religión, la moral y las leyes por El Gran Palpador. El Gran Palpador palpa a todos los ciudadanos que han alcanzado la edad de quince años y los distribuye según sus chichones.



“Mr. Craniose palpa sin decir nada; Mr. Crépin lee la expresión de su rostro” (p. 54).

Procede entonces Craniose a palpar efectivamente a Madame Crépin, al reticente Monsieur Crépin e, incluso, a alguno de sus revoltosos hijos que encuentran una nueva utilidad en las calaveras para jugar a los bolos. A pesar de su fervor dramático, el destino reservaba a Craniose una muerte en la miseria tras la banalización y caída en desgracia de la frenología. En testamento, dona su teoría al mundo y su cráneo a la ciencia pero “al no reclamar nadie la herencia, Craniose es llevado a enterrar y con él sus treinta y seis cráneos de rufianes.”

Esta advertencia de Töpffer, en clave satírica, sobre el potencial totalitario de la frenología aplicada a la clasificación poblacional —objeción que extendía a la fisiognomía— no cubre, sin embargo, su participación en el gran proyecto de estratificación moderno, tema medular de *Monsieur Crépin*: el sistema educativo.

Catorce años atrás, el maestro suizo había abierto en Ginebra, gracias a la dote de su enlace con Anne-Françoise Moulinié, un pensionado de chicos al que se consagraría profesionalmente durante el resto de su vida. Los pensionados ofrecían un tipo de educación muy específica, en contraste con el sistema aristocrático de los tutores

---

privados y la educación pública universal. A diferencia de la escolarización masiva, estos eran centros privados para los adolescentes de la alta burguesía. Asimismo, mientras el tutor asistía a domicilio, estos colegios funcionaban en régimen de internamiento, alejando a los alumnos durante largas temporadas de su círculo familiar e, incluso, de su propio país.<sup>3</sup>

En consecuencia, los entre treinta y cuarenta jóvenes del pensionado Töpffer — principalmente ingleses y rusos, junto algunos de Francia, Italia y América<sup>4</sup>— se integrarían en un nuevo hogar con Anne-Françoise y sus cuatro hijos, acompañados de algún profesor asistente o miembros del servicio como el mayordomo David: “no son solo escolares; vivimos en familia”, declaraba el suizo en una carta.<sup>5</sup>

Esta clausura, —que posteriormente se iba a extender a todos los centros de enseñanza— participa así del proceso general que Michel Foucault denominó “el gran encierro”<sup>6</sup> por el que la sociedad moderna enclaustraría a todos sus no-ciudadanos (presos, locos, prostitutas, menores...) en diversas instituciones (cárceles, manicomios, burdeles, escuelas...) desde el siglo XVIII en adelante. De tal modo los centros escolares configuraron al futuro público de la Historieta —la infancia— como sector social claramente diferenciado del mundo adulto, y dividido por géneros, suscitando el afloramiento de sus propios medios internos de distinción cultural.

Obviamente este perfil sombrío del proyecto escolar, tan próximo a los fansterios, se compensaba con un relato utópico de regeneración social a través de la

---

<sup>3</sup> BADINTER, E. *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal*. Siglos XVIII al XX. Barcelona, Paidós, 1981, pp. 105-110.

<sup>4</sup> FLETCHEER, H. M. “Rodolphe Töpffer, the Genevese Caricaturist”, en *Atlantic Monthly* 16, n.º 97 (1865), p. 561. Disponible *on line* en [http://www.gutenberg.org/files/20088/20088-h/20088-h.htm#RODOLPHE\\_TOPFFER](http://www.gutenberg.org/files/20088/20088-h/20088-h.htm#RODOLPHE_TOPFFER)

<sup>5</sup> Groensteen, T. y Peeters, B. *Op. cit.* p. xiv.

<sup>6</sup> FOUCAULT, M. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 75-125.

---

educación. Y, en este sentido, la decisiva influencia pedagógica de Jean-Jacques Rousseau transpira a lo largo de toda la obra del caricaturista suizo. Töpffer prosigue la intuición romántica de su compatriota y filósofo en defensa del niño como potencia espontánea de la naturaleza, asociado a la creatividad pura, rústica, de las culturas primitivas: en sus “representaciones informes de objetos naturales (...) los salvajes, como artistas, poseen habitualmente la fuerza de nuestros niños de la calle y nuestros tambores de regimiento.”<sup>7</sup>

Esta es una potencia a orientar y, por ello, al comienzo de su *Ensayo*, Töpffer se alinea directamente con el propósito moralizador de su antecesor británico William Hogarth “sobre la infancia y el pueblo, es decir, sobre las dos clases de personas que es más fácil pervertir”.<sup>8</sup> Así, en el entorno disciplinario del aula, el dibujante alumbró, de acuerdo con sus partidarios, “las primeras historietas”, es más, en pleno ejercicio de vigilancia docente mientras los alumnos, a quienes originalmente iban dirigidas, se ocupaban de sus labores formativas.<sup>9</sup>

La instrucción de los once hijos de Monsieur Crépin nos informa sobre el criterio pedagógico de Töpffer, que este nunca divulgó salvo por una genérica invitación al sentido común. Inicialmente, ante el asilvestramiento indomable de su descendencia, el matrimonio se inclina a favor de los tutores privados y pide a uno de ellos que, de entrada, les enseñe a los críos buenos modales. El instructor Fadet —de *fade*, “aburrido”

---

<sup>7</sup> TÖPFFER, R. *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. París, Hachette, 1878, p. 260. Disponible *on line* en <http://archive.org/stream/rflexionsetmenu00aubegoog#page/n293/mode/2up>

<sup>8</sup> GROENSTEEN, T. y PEETERS, B. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>9</sup> KUNZLE, D. *Rodolphe Töpffer: Father of the Comic Strip Jackson*. University Press of Mississippi, 2007, p. 127:

El profesor debió haber encontrado a más de un niño garabateando una cara o una figura en busca de distracción por su falta de inspiración en las tareas manuales académicas. (...) Él comenzó a hacer lo mismo y “durante muchas horas desocupadas” bosquejó una historia que, según se iba desplegando, continuaba con una teatralización expresiva de sus características, atrayendo la atención de los niños, “y el vigilante pasó a ser el vigilado”.

en francés— abandona las fracciones matemáticas para amaestrar a los niños en el arte de la discreción amanerada o “urbanidad francesa” a través de fórmulas del tipo: “cómo, frente a un hombre que nos insulta, se limita uno a presentarle su tarjeta” o “cómo, en un ambiente social mundano e ingenioso, uno charla de espectáculos, casinos y en general de las superficialidades de la moda”.

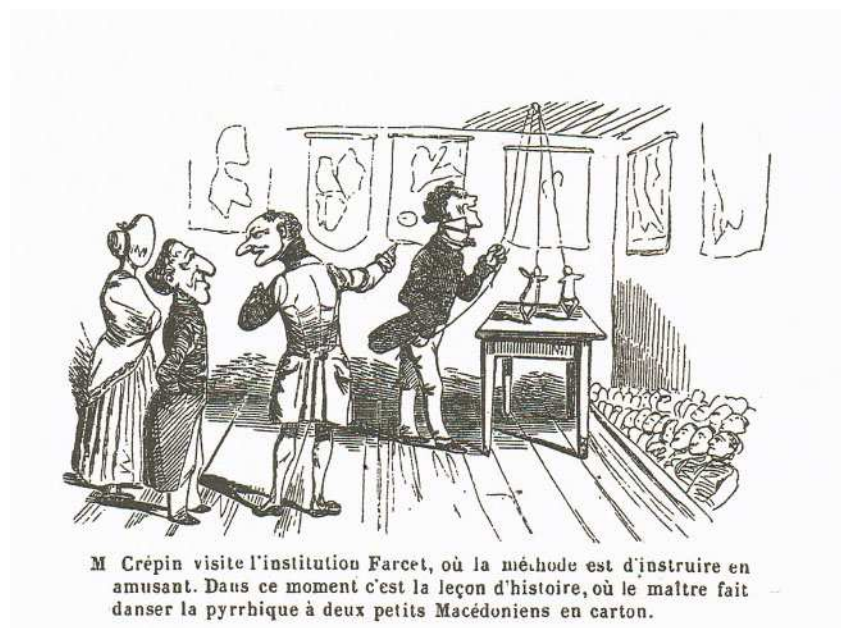
El resultado no se hace esperar y los niños acaban transformados en una suerte de autómatas de la cortesía galante, sincronizados al unísono en cada uno de sus afectados movimientos, adhiriéndose impersonalmente a su función social como piezas de una división militar.<sup>10</sup> La estandarización de esta teatralidad gestual vacía se contrapone en la teoría fisiognómica de Töpffer —y probablemente en su práctica educativa— a un proceso de individuación, de producción de individuos diferentes entre sí, de acuerdo con el contrato político burgués: “las nuevas bases sobre las que se funda el orden social en los países libres tienen por efecto hacer desaparecer por doquier (...) las clases privilegiadas, para poner en relieve las desigualdades individuales que tiende a debilitar.”<sup>11</sup>

Con todo, al visitar Crépin varios colegios privados tras la ineficiencia consecutiva de uno y otro tutor, Töpffer —conocido por su conservadurismo— aprovecha para burlarse de los incipientes métodos pedagógicos que traducían la filosofía rousseauiana del aprendizaje inmediato. Así la “lección de cosas” de su conciudadano Pestalozzi se reduce en el Instituto Parpalozzi a “proceder de modo distinto a otros sitios” y su discípulo Frobel, defensor del juego como instrumento educativo, sale aún peor parado bajo el nombre de Farcet, en alusión a la farsa.

---

<sup>10</sup> SMOLDEREN, T. *Naissances de la bande dessinée: de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruselas, Les impressions nouvelles, 2009, p. 40-57.

<sup>11</sup> TÖPFFER, R. *Op. cit.*, p. 76.



“Mr. Crépin visita el Instituto Farcet, donde el método es instruir divirtiendo. En ese momento se imparte la lección de historia, donde el maestro hace danzar la pírrica a dos pequeños macedonios de cartón.” (p. 75).

Los estudios sobre Töpffer no han prestado suficiente atención a esta viñeta, que pone en abismo la dinámica latente de la propia “novela en imágenes”. En primera instancia, Farcet ejerce de titiritero ante su distraída audiencia infantil, presentando un rito de iniciación al mundo adulto, el baile de los Coribantes. Sobre la tarima, esta escena se desdobra figurando ahora el matrimonio Crépin, Farcet y su presentador en el papel de “macedonios de cartón” manipulados por el autor, de entrada, para su público escolar. A partir de esta disección se deriva potencialmente un tercer grado que desencadena el delirio paranoico: ¿quién mueve nuestros hilos? Alguien ríe mientras nos observa.

Rousseau, aquejado de este último trastorno, compartía con el caricaturista suizo una misma doctrina que confiere sentido a esta regresión infinita: la fe calvinista en la predestinación. De acuerdo con la reforma protestante, Dios escogió antes de crear el mundo a aquellos objeto de su gracia, prescribiendo para los demás la pena eterna con independencia de sus actos personales. Paradójicamente —según el célebre análisis de



Max Weber<sup>12</sup>— esta impotencia para influir libremente en la salvación de uno mismo exacerbó la responsabilidad moral individual, imponiendo a sus fieles la necesidad de conjurar cualquier signo de condena a perpetuidad.

El conflicto entre Providencia y libre albedrío resurge en el juicio final de *Monsieur Crépin*, al conseguir un abogado la absolución de su cliente, acusado de asesinato, mediante un alegato sustentado torticeramente en la frenología:

En nuestros días, cuando la ciencia, llevando sus investigaciones hasta los repliegues más recónditos del cerebro, ha descubierto y analizado con toda la certeza que le proporciona su escalpelo la causa fatal y primera de las pasiones y los crímenes, le está permitido a la sociedad castigar crímenes inevitables, ¡como si fueran crímenes voluntarios!

Para Töpffer tal indulgencia de los actos personales resulta inadmisibles, cuanto más si se vincula a una causa material. Al contrario, a su juicio, el alma ejerce un rotundo señorío sobre el cuerpo, dirige y consolida anatómicamente los rasgos expresivos:

Se pretende imponer [a la fisiognomía] la estupidez de creer que tal hombre es fatalmente malicioso porque su nariz adopta una determinada forma, antes que creer, con todo el mundo, que este hombre, por no haber reprimido una inclinación maliciosa, ha visto torcerse su nariz.<sup>13</sup>

Este párrafo crucial del *Ensayo* de Töpffer —con el que concluimos— nos inicia al misterio de su metoposcopia calvinista. En la producción de un rostro individual, de nombre Crépin, el dibujante suizo había adivinado las diversas peripecias que sus líneas faciales pronosticaban. El rostro es el origen pero —definido por nuestra conducta a lo largo del tiempo— el rostro también es la responsabilidad sobre nuestro propio destino.

BREIXO HARGUINDEY

---

<sup>12</sup> WEBER, M. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>13</sup> GROENSTEEN, T. y PEETERS, B. *Op. cit.*, p. 202.

*Breixo Harguindey Barrio, licenciado en Comunicación Audiovisual por la UAB y Master en Edición por la UPF, es crítico de cómics. Entre 1996 y 2001 fue moderador y coordinador de la sala de actos y conferencias del Salón Internacional del Cómic de Barcelona, a lo que seguiría su tarea como documentalista para FICOMIC y una serie de informes cuantitativos sobre la producción de cómics en España entre 2001 y 2005. Vinculado también a la industria del noveno arte, tras un breve paso como editor por Sins Entido, desarrolló labores de comercial para Rossell Comics y, recientemente, ha dirigido la colección de novela gráfica en gallego de la Editorial Rinoceronte.*