

LES TREIZE: GRÁFICA, POLÍTICA Y TRADICIÓN EN PARÍS DE FINES DEL SIGLO XIX

Macarena Del Curto Macarena – María de los Ángeles de Rueda – Fabiana Di Luca – Inés Fernández Harari
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el siguiente estudio se analizará la producción visual “*Les Treize*”, correspondiente al semanario parisino *Arlequin*, publicada el 6 de octubre del año 1881. La imagen, una caricatura política, parodia la pintura realizada por Jacques-Louis David en 1784 “*El Juramento de los Horacios*”. Se analizará así la relación entre las dos obras, ya tanto en cuanto a la simbología retomada por la caricatura como a las situaciones y significaciones sociales que atraviesan a cada producción en el año de producción de la misma, 1881. A partir del estudio de la situación política de la Tercera República Francesa y la inserción de este periódico particular en dicho panorama, tomando la totalidad de los números emitidos y su relación con otros periódicos contemporáneos, se pondrá particular atención a las condiciones de producción de la imagen, intentando establecer la intención detrás de la alusión realizada y los aspectos simbólicos que se ponen de relieve en esta.

Palabras clave: caricatura política, Siglo XIX, republicanismo, prensa, sátira

Introducción

“... no debemos establecer un conocimiento solo basado en la imagen como si esta fuera autónoma, independiente y a-histórica, sino que debe incluirse el aparato que la hizo posible, la superficie que la hace visible y el observador que le otorga sentido.” (Chateau, 2017: 21)

Se atenderá aquí al estudio de la ilustración de título *Les Treize* [Fig. 1], publicada en el periódico semanal parisino *Arlequin* en octubre de 1881, con el fin de identificar, partiendo del caso que esta materializa, las situaciones sociales vinculadas a la cultura visual de ese punto histórico. Se busca de este modo comprender sus instancias de creación y circulación, como así los vínculos que esta desarrollase con los elementos culturales que le atraviesan. El caso particular se establece como una parodia a una obra neoclásica icónica, perteneciente a fines de siglo XVIII. Esta referencia permitirá un análisis en relación a la pervivencia de determinados símbolos y tipologías dentro de la cultura visual parisina, llevando a considerar en el estudio los cambios y permanencias que giran tanto en torno al pensamiento político como al imaginario artístico de Francia revolucionaria hacia fines de siglo XIX.

La imagen seleccionada se trata entonces de un grabado, aguafuerte, publicado en París en la primera plana del semanal *Arlequin* el jueves 6 de octubre del año 1881. Se enmarca en el género o tendencia de la caricatura política, prolífico en la época,

realizándose aquí una referencia explícita al óleo *El juramento de los Horacios* de J.L. David, pintado en el año 1784 [Fig. 2]. Esta última es entendida como símbolo del neoclasicismo y antecedente directo de las ideas regicidas de la Revolución Francesa. El pensamiento que desencadenara dicho acontecimiento se conforma de ideas largo tiempo circulantes por la mentalidad de ciertos sectores franceses. “La Revolución debe su éxito, su ritmo, su aceleración catastrófica, a la coalición imprevista de las luces (o si se quiere del reformismo ilustrado) con el oscuro empuje de las masas irritadas” (Starobinski, 1988: 36). De este modo, puede pensarse esta pintura como estandarte de la Ilustración Republicana.

Más allá de la alusión a una pintura preexistente y famosa, es necesario aclarar que toda imagen en tanto texto se ubica en una red de textos preexistentes. Se encuentran escritas diversas conceptualizaciones sobre esta red de significados, tanto desde la lingüística y la teoría del hipertexto y polifonía como desde lo vinculado específicamente a las relaciones entre imágenes o tipologías visuales. Se afirma así que cada producción mantiene vínculos con otros textos haya tenido o no contacto directo con los mismos, debido a la memoria visual y simbólica de los individuos que se reproduce en los insumos culturales que estos reciben. Incluso, en cuanto a la noción de imagen simbólica, R. Barthes afirma que toda imagen literal trae consigo una carga remitente a otros significados que solo pueden ser culturales (1963). En tanto la tradición visual es parte de ese hacer cultural, las imágenes siempre remiten a imágenes previas. Es posible combinarse así también con las nociones de habitus, capital y mercado lingüístico de Bourdieu (2002), apelando a un conjunto de elementos que conviven y compiten en determinados sectores culturales, desarrollando relaciones de fuerza y poder dentro del campo simbólico. De esta manera, en todas las teorías mencionadas pueden encontrarse las bases comunes del señalamiento hacia una convivencia de los discursos, textos, mensajes o composiciones dentro del plano de circulación socio-cultural.

Es allí que puede inscribirse la noción de cultura visual, en tanto repertorio de imágenes presentes en determinado entorno social, que conforma la estructura de comprensión visual de cada individuo que forme parte de dicha cultura, y relaciona las producciones no solo contemporáneas sino como parte de un devenir histórico. “La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la experiencia” (Mirzoeff, 2003: 23). La vivencia de una totalidad visual es netamente moderna, y es posible encontrar en la proliferación de la prensa francesa uno de sus mayores puntos de inflexión. La democratización de la imagen como medio en relación a la modernidad y los avances de la técnica en su reproducción masiva confluyen en la conformación de nuevos regímenes de visualidad marcados por la prensa activa y la cada vez más común imagen política, extendiendo la Estética más allá de los salones e inundando en papel las experiencias cotidianas. “Existe, en efecto, un innegable hacer-mundo y hacer-época que vincula estética y política, pero que probablemente es más asunto de la cultura que del arte” (Déotte, 2013: 15).

Les Treize

En este caso la imagen elegida está construida directamente desde una composición que explicita el uso de la referencia o alusión: recurso hipertextual que establece una relación entre un texto y otro anterior por transformación o imitación de este -su hipotexto- (Arnoux, 1986; Genette, 1985). Así, inscrita la producción de *Arlequín* dentro del género de sátira política, la referencia y la alusión no deberían sorprender, ya que son constitutivas del género. En la caricatura, la cultura visual entra en contacto con el

LES TREIZE



[Fig. 1] *Les Treize* (1881) Publicación de tapa: semanal "Arlequin", París. Litografía.

acto comunicacional, poniendo en uso recursos retóricos en consonancia con elementos o tipologías que ya forman parte de la memoria visual y cognitiva del receptor. El humor produce así mismo un reordenamiento del gusto, mezclándose en su producción los imaginarios de toda una sociedad, amalgamándose lo relativo a los distintos sectores sociales en una cultura de mezcla e hibridación (De Rueda, 1995). Se echa mano así a elementos que circulan en la cotidianeidad social, orientados hacia el aspecto del que se quiera tratar. Más es así que la caricatura política, de gran alcance y difusión en el siglo XIX, refiere siempre a algo o alguien específico, y utiliza a menudo símbolos ya canonizados. Utiliza este género la parodia como operación retórica, ya que hace uso directamente de la hipertextualidad antes mencionada, y presupone un texto o personaje previo. Es a su vez una imagen satírica, en tanto la sátira hace hincapié en un rol moral que se manifiesta en la acción crítica, muy presente siempre que se habla de política. Está así plagada de símbolos, y su sentido se compone de pequeñas porciones de hipertexto que dan cuenta no sólo del objeto a tratar sino también del sentido crítico que se pone de relieve.

Respecto a esto, *Les Treize* llama la atención, sin embargo, no sólo por poner en práctica las operaciones antes descritas sino porque la parodia está patente en un sentido más llamativo. Se imita aquí la composición plástica casi en su totalidad, refiriendo entonces no sólo a la temática o el significado que pudieran acarrear los elementos presentes en el cuadro, sino a su vez a la pintura en sí misma como evento histórico y cultural. De esta manera, el recurso compositivo no se hace sólo de la cita formal, sino que conlleva una intención simbólica relacionada a las implicancias culturales del óleo de David, y por ende una reivindicación que alude al plano social y pone en práctica una resignificación realizada en la imagen impresa.

La composición presentada es así similar, emulándose la acción efectuada, aunque la referencia pareciera ser sólo a una parte del cuadro neoclásico; aquella cuyo simbolismo se retoma más explícitamente. El fondo de la caricatura está insinuado, como reforzando la alusión al cuadro de David pero no esforzándose en que quede idéntico, sino más bien trazando un vínculo con el mismo. Lo mismo sucede con la

construcción del espacio en tanto distancia entre los elementos. Los personajes muestran una postura similar a aquellos a quienes refieren, más su postura y actitud no es idéntica. De esta manera se representan tres hombres alineados y con sus brazos extendidos, recibiendo de manos del característico Arlequín de la prensa emisora, las armas, como se las entregasen las espadas los Horacios. Más en esta ocasión el armamento es literario, siendo las armas legadas los atributos de la escritura. Esta idea se refuerza aún más por la presencia de un gran tintero detrás de Arlequín, que completa el conjunto simbólico referente a la prensa. Las plumas son así entregadas a estos soldados cuyos rostros han sido reemplazados por los de tres periodistas del momento, Thurwanger, Vallat y P. Tédié, sobre los que se desarrollará más adelante.

Para poder comprenderse completamente, es indisociable la caricatura del texto al que acompaña, es decir su correspondiente nota periodística. Puede esbozarse de los símbolos antes descriptos que se trata de algún tipo de encomienda por parte del mismo semanario (presentado en su personaje homónimo) hacia estos tres periodistas, en una misión cuya importancia se indicaría en el tratamiento dado al asunto. Más es necesario conocer el contexto social para lograr entender el porqué de la referencia. “El contexto es central para poder captar en toda su significación una caricatura determinada” (Valdéz, 2013: 9). Se tomará aquí una amplia noción de contexto, refiriendo no sólo a los sucesos político-económicos contemporáneos a la producción, sino también a la totalidad del dispositivo en el cual esta circula, el semanario *Arlequín*, para entender así las significaciones presentes en la imagen y su intención de circulación. Es a su vez necesario realizar un breve repaso sobre la pintura de David y su situación a fines de siglo XIX, para entender desde qué lugar se elige esta composición como referencia. “El material en el que la misma está publicada también forma parte de dicho contexto, y se convierte en central para deducirle.” (Valéz, 2013: 9).

Idiosincrasia burlesca

Valdría así poner en contexto la producción y su medio, el hebdomadario *Arlequín*. Este solamente circuló durante el período abarcado de septiembre a diciembre del año 1881. El semanario parece realizar su publicación considerándola como una totalidad, siendo que las notas de cada número se encuentran interrelacionadas refiriéndose entre ellas en reiteradas ocasiones. Sin embargo, cada sección trata temas diferentes, aunque conectados, como se acostumbra en la prensa general. Por otro lado, las secciones no se encuentran así mismo firmadas, en su mayoría, con los nombres reales de los periodistas que conforman el grupo editorial, sino que se utilizan seudónimos ligados a la commedia dell'arte, en consonancia con el nombre del semanario. Se mantiene así un hilo referencial a lo largo de toda su publicación, e incluso los autores de cada sección suelen mencionarse entre ellos en sus notas, siempre a través de los seudónimos establecidos. El único nombre identificable en tanto responsable de lo dicho en el periódico es el de Louis Naudin, director general del mismo. Este se encuentra ubicado al final de cada número, siendo común presentarlo adelante en otros periódicos contemporáneos.

Podría decirse que la ficción es un rasgo característico de este periódico, que halla sus correspondientes relaciones con el tratamiento humorístico de la realidad. La ficción como rasgo constitutivo del humor se hace presente en recursos narrativos como la metáfora, muy presente en los escritos de la prensa, y también en la referencia a personajes ficticios, ya sean los mismos de la commedia dell'arte como otros - aparecería por ejemplo Robert Macaire o Papá Noel-. De esta forma, aunque el diario

se conciba y presente a sí mismo como un “Semnario político, literario y financiero” (Arlequín, 1881: 1), se trata también de un diario satírico, humorístico. Este aspecto se plasma explícitamente en las citas que la editorial presenta en el encabezado de cada número: Rabelais, “La risa es propia del hombre”; Diderot, “En Francia, siempre tenemos las risas de nuestro lado” (1881: 1).

En cuanto al contenido, se observan los ejes temáticos planteados en el subtítulo del mismo diario, esto es, temas políticos, literarios y financieros. Podría sin embargo hablarse de una tendencia político-financiera y otra literaria, que se funden una y otra vez en los tratamientos retóricos utilizados. Es decir, las poesías presentes en los números vuelven sobre temas que se involucran en lo referente a sucesos políticos o económicos, y así mismo, las noticias sobre política mantienen un estilo literario, plagado de metáforas y figuras retóricas o remates poéticos. La cultura de la mezcla como elemento vinculado a lo humorístico (De Rueda, 1995), hace aquí su aparición una vez más.

Tras la revolución industrial y el nacimiento de la cultura de masas, el problema de la técnica constituye un eje en sí mismo. En el caso de la caricatura política dentro del marco de la prensa, son los avances técnicos los que posibilitan su aparición como género particular. Así, las imágenes que circulan y conforman la sensibilidad de una determinada sociedad den al avance técnico de los siglos XVIII y XIX su masividad. “La asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico.” (Ramírez, 1977: 36). La nueva circulación de imágenes apegada al auge de la prensa en París de la segunda mitad del siglo XIX resulta en la proliferación también de la prensa ilustrada. La cadena productiva de la imagen periodística toma vital importancia en la realización de este tipo de periódicos. Así, cabe realizar un paréntesis en relación al productor técnico de este grabado en particular, *Les Treize*. No se han encontrado datos sobre el dibujante, cuya firma se observa en la ilustración, pero del que no se hace referencia en la publicación escrita que complementa la imagen. Puede afirmarse al observar otras ediciones del mismo periódico que es este artista, *J.B.* el que realizara de manera fija las producciones visuales para esta prensa. Así mismo, se encuentra en la sección inferior del grabado otra firma; *Lefman Sc.* Esta corresponde al grupo grabadista, quien pasase el dibujo a aguafuerte para su impresión en masa. El grupo, conformado por J. Lefman y S Krakow, realizaría en 1881 esta labor para varios de los periódicos ilustrados de la época. Aparece así registrada su formación en 1881 en una publicación periódica de asuntos judiciales de París bajo el nombre de *Lefman, gravure heliographique et paniconographique*, y su persistencia en el *Journal des Sociétés Civiles et Commerciales* de 1883. Su firma estaría presente en las ilustraciones de varios periódicos de la época, acompañando la respectiva firma del dibujante. Al parecer, J. Lefman sería así conocido en París al momento de su muerte en 1891 por su producción para la prensa, particularmente en relación a su labor como dibujante y litógrafo. Considero finalmente y teniendo en cuenta la información recabada, que sería atinado referirse al conjunto del periódico como el productor general de esta ilustración.

Cabe aquí recuperar la noción de fusión icónico-verbal presentada por A. Ramírez (1977). Así, el texto que compone esta nota periodística en particular comienza con una referencia directa a la imagen, de manera que no pareciera concebirse a la misma como mera ilustración acompañante del texto sino como evento fundante del mismo, donde el segundo explica a la primera, y suma información, no sin dejar de utilizar recursos poéticos. La estética general del diario todo lo inunda y, ante eso, reafirmo la

decisión de considerar todas sus producciones bajo la misma autoría de un grupo editorial.

Se han de encontrar entonces más datos, en el estudio histórico del caso, sobre la significación de la imagen visual en la explicación dada por el texto. Se hace explícita, en ella una relación con el óleo de David desde la primera oración. Esta enuncia así que quienes aparecen vestidos de Horacios y jurando frente a Arlequín representan a los “líderes actuales” de una sociedad, aparentemente preexistente, de periodistas parisinos, cuyo número de miembros estaría siempre limitado a trece. La misión de esta liga parece tener un corte netamente nacionalista y financiero. Se posiciona así tanto a estos personajes como al grueso de *Arlequín* en un centro nacionalista y hasta proteccionista, conforme las tendencias monetarias del momento.

“Los trece son un grupo que se ha formado espontáneamente para defender los ahorros nacionales contra los ataques de sus destripadores habituales. (...) Hoy se trata de luchar contra los bucaneros financieros en el terreno que se ha elegido, para evitar que entren y desalojarlos si es necesario.” (*Arlequín*, 1881: 1). El diario compararía incluso las medidas de esta liga con las tomadas por el Estado, asegurando que las primeras son más beneficiosas para los intereses nacionales. Más, tras realizar una breve descripción del conflicto específico que allí se trata, reafirmaría nuevamente el carácter republicano de los miembros de la liga y la importancia crucial de su misión en materia de «salud financiera y patriótica».

Octubre de 1881

Sin embargo, otras publicaciones de la misma semana no parecen dar relevancia al asunto. Mientras cuestiones relacionadas a las cámaras estatales y los problemas internacionales entran en boga, ningún otro miembro de la prensa parece mencionar la supuesta tan famosa liga. Sin embargo, dos semanas después de la publicación aquí analizada se realiza en otro semanario contemporáneo, *Tintamarre*, una publicación donde no sólo se menciona a *Arlequín*, sino que se lo vincula directamente con la Liga de los Trece, al declarar: “Aprovechamos esta oportunidad para dar la bienvenida a nuestro colega Arlequín, el órgano de la liga antes mencionada [de los Trece], un jugador que parece dispuesto, como nuestro telefonista jurado, a gritar “temerario” a los idiotas incorregibles.” (*Tintamarre*, 1881: 6). El texto de *Les Treize* explicitaría luego los nombres de algunos de los miembros de la Liga, nombrándose los ya aclarados Thurwanger, Vallat y Tédié, estando el nombre de este último referido otras veces en el mismo texto. Sumados a estos se presentan los nombres de otros periodistas o grabadistas de la época, junto a sus respectivas prensas, siendo estos Bapaume, Baben, Sainneville, Morgon, Bocquillou, Burdin, Cavailhon y el mismo Naudin, director de este periódico, pero identificado aquí con la *Ligue Internationale*, al igual que P. Tédié. Es posible identificar otros de los nombres mencionados en diferentes artículos de prensa y registros de la época, aunque ninguno pareciera representar un papel predominante en la política contemporánea.

Queda claro que los intereses del periódico analizado entran en relación con esta liga y sus propósitos nacionalistas y republicanos. Más aun así es difícil establecer en torno a *Arlequín* una línea política clara, puesto que el semanario no parece ubicarse concretamente casi en ningún ala partidaria. Se presenta siempre dual e irónico, lo que dificulta su completa interpretación política. Su impronta satírica marca así su mayor característica. El republicanismo, con todas las variables de la época, parece ser su única constante. Un republicanismo que, dentro de todos los virajes y

escisiones que presenta a lo largo del siglo XIX, se encuentra aquí con una fuerte impronta nacionalista, financiera, proteccionista.

Por otro lado, el diario se muestra así mismo en gran medida anticlerical, en consonancia con uno de los mayores reclamos sociales franceses de la época, separación de la Iglesia y el Estado. La decisión del grupo editorial de dar ese nombre a su prensa, y de crear así un mundo vinculado directamente a la *commedia dell'arte* pareciera no ser casual en relación a esta postura ideológica. Prohibido desde un comienzo por la Iglesia, retomar estos personajes es en sí mismo un acto de declaración, como lo fueran las pinturas laicas de Watteau. Así mismo, es de señalarse que, como dijera Baudelaire en 1855, existe una vinculación, realizada desde la mentalidad religiosa, del acto de reír con el diablo, la maldad, e incluso el orgullo. Sin embargo, se relaciona así mismo con lo humano, en lo serio, lo terrenal, lo contradictorio (Baudelaire, 1988). En esta serie de simbolismos se establece que la Ilustración pareciera ser, de la mano del republicanismo, otro de los ejes claros de la prensa.

La cita a Rabelais, un eclesiástico, sin embargo, le coloca nuevamente en la cuerda floja entre dos tendencias. Más la figura de Arlequín en su drama originario es así mismo dual, difícil de comprender. El carácter humorístico de la sátira pareciera explicar estas idas y vueltas ideológicas, retornando sobre la idea de Baudelaire: “Así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria (...) La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa.” (1988: 28) Las publicaciones, al igual que el humor en sí mismo, difuminan los límites entre las realidades binarias, confunde, desdibuja. La inestabilidad política y los conflictos parecen ser fundantes de esta IIIra República Francesa, que descubriría pronto sus propias contradicciones y tensiones internas, en especial al explotar el caso Dreyfus. *Arlequín* parece traducir notablemente este clima social y político en sus publicaciones. “La destinación de una revista es hacer patente el espíritu propio de su época. La actualidad de ese espíritu es más importante para ella que su unidad o claridad.” (Benjamin, 2007: 245). El semanario hace constantemente referencia a una mentalidad acorde a su «actualidad» respecto de su época, criticando una actitud «donquijotesca» como fuera de siglo. Plasma esta tendencia general al cerrar el artículo que aquí concierne con la afirmación: “Pero, en el siglo en que estamos, no creemos mucho en los dioses, y los ídolos son frágiles” (Arlequín, 1881: 2).

Esta afirmación hace sentido en la actitud siempre recelosa que parece tomar la editorial frente a las personalidades políticas. Es así que la posición de crítica se hace presente incluso respecto a aquellos personajes que parece ensalzar, siendo el caso de esta misma publicación. Aquí, aquellos hombres a los que presenta como tenaces, decididos, y en cuyas manos se depositaría, según quien escribe la nota, el destino de los ahorros nacionales, se los introduce a su vez como lejanos a la noción de héroe de Balzac, de quien tomarían el nombre para su liga. Se los menciona además como *grinchs* o gruñones, para luego hacer foco nuevamente sobre la defensa que realizarían del país, “como buenos republicanos” (Arlequín, 1881: 2).

Es curiosa esta misión puesto que parece otorgar a un grupo de periodistas una labor ligada al terreno financiero. Es característico sin embargo de este momento histórico, no sólo por la consolidación de la profesión periodística como un cargo de valor, sino también dada la fuerte relación que esta mantiene con los asuntos políticos y así mismo económicos. Esta imbricación de la prensa y la política, garantizada por los acontecimientos técnicos y legislativos del siglo XIX, marca la labor periodística de la belle époque parisina. Es incluso una de las mayores críticas realizadas dentro del campo periodístico, la sobrevaluación realizada por parte de sus profesionales a los

asuntos financieros y monetarios: crítica que habría de aparecer incluso en este semanario, aunque sea también uno de los que encarnan dicha tendencia. Puede verse en la sección siguiente, por ejemplo, del mismo número, la mención de dos «tipos» de sindicatos de periodistas. Uno republicano, descrito como aquel que pretende acabar con la explotación y llegar así a un fin ligado al propósito moral del bien común, y otro explicado simplemente como “lo contrario”; ambicioso, “(...) cínico, sospechoso y únicamente útil a sus miembros” (Arlequín, 1881: 3).

En un contexto social relacionado al auge del republicanismo, o una defensa del mismo que se inscribe en la inestabilidad de los primeros años de la Tercera República, y así también de un capitalismo anticlerical, dentro del cual creo se inscribe esta producción, los valores de la Ilustración encuentran nueva relevancia. Se esboza a su vez el inicio del positivismo, vocablo ya incluso presente en otras publicaciones parisinas de la época. La noción de opinión pública entra también en un punto de inflexión en este contexto, donde la proliferación mediática posibilita cada vez más la propagación de información y, en tanto, la conformación de un gusto y un imaginario colectivo cada vez más amplio y difundido. A su vez, en julio de 1881 se aprueba en Francia la Ley de Prensa, que daría a la producción periodista una nueva profusión, estando ya establecida la libertad de prensa escrita e indicada por ley su gratuidad: la cantidad de números periodísticos aumentaría exponencialmente. Se instauran a su vez con esta ley una serie de restricciones con la intención de llegar a un equilibrio entre la libertad de expresión, la protección de los ciudadanos y el mantenimiento del orden público.

Entre tanta circulación de periódicos nacientes, es difícil determinar el éxito de *Arlequín*, más considerando que su tirada duró sólo tres meses, no debe de haber sido demasiado prolífera. Por lo visto, la dirección de impresión del mismo coincide con otros grandes periódicos del siglo XIX, como *l'Intransigeant* y el *Quotidien Socialiste Humanité*, ambos relacionados a la experiencia de la Comuna de París. *L'Intransigeant* y *Arlequín* comparten esta dirección incluso durante la tirada de este último, pero los números correspondientes al mismo día no presentan similitudes temáticas. Igualmente ha de existir algún vínculo entre Naudin y Rocheforte. Sin embargo, la imprenta es utilizada por diversos diarios y su establecimiento cambia de propietario reiteradas veces dentro del marco del siglo XIX, muchos de ellos relacionados con la prensa parisina y presentando relaciones así mismo entre sí. De esta forma puede verse cómo los responsables de la prensa se encuentran vinculados enormemente, conformando sindicatos, compartiendo espacios, disputando decisiones políticas. Así mismo sucede con los grabadistas y el humor gráfico, y pues todos los agentes vinculados a la prensa. Es así que en otro número de *Arlequín* se realiza un especial sobre André Gill, donde se menciona al caricaturista socialista como un amigo de esta prensa, como así mismo a Jules Vallès. Podría ser extraño que, dado el tinte nacionalista y republicano de las publicaciones de *Arlequín*, este establezca tantos vínculos con figuras socialistas. Sin embargo, ambas corrientes se encuentran largo emparentadas. Es interesante que se retome el lienzo *El juramento de los Horacios*, emblema de la Ilustración y el Estado, aun teniendo en cuenta las connotaciones que este presenta en el marco de la Tercera República Francesa.

El juramento de los Horacios reactualizado

En la Tercera República las visiones sobre la Revolución de 1789 son controvertidas. El republicanismo, tan diverso, puede a grandes rasgos describirse como un descendiente moderado del espíritu revolucionario. Tras un siglo de violencia y vaivenes entre republicanos, revolucionarios e imperialistas, la Revolución Francesa ha perdido mucho prestigio. En el siglo XIX, los ideales que encarna parecen cada vez más utópicos, y la desilusión se ve imperante en la prensa, la filosofía, y la política en general. Las posturas moderadas son las que más florecen, en vistas de este republicanismo que aboga por la igualdad ubicando su estrategia en el reformismo. “Es más necesario que nunca optar por una «república de lo posible», pero también lo es no renunciar a los principios propios del republicanismo en Francia desde 1789”



*Fig.2 El Juramento de los Horacios (1784) Jacques-Louis David
Museo del Louvre, París. Óleo sobre lienzo*

(López Alcañiz, 2010: 178).

El juramento de los Horacios, hipotexto parodiado en *Les Treize*, se encuentra durante la Tercera República en el Museo del Louvre, en una sala dedicada a Jacques-Louis David; allí ha estado desde el año 1802 en que el Estado de Francia adquiere la obra. El Louvre, hijo directo de la Revolución Francesa y destinado luego casi exclusivamente al arte burgués, traza en sí mismo un símbolo de la primacía de la burguesía como nueva clase dominante. Además, para la década de publicación de *Arlequín*, la obra de David es considerada academicista, evocada sólo desde un punto de vista formal. Se la asocia a la Ilustración y vincula a aquellos pensadores que marcaron aquel período, tales como Diderot, a quien el pintor conoce en 1760. Podría hablarse aquí de un origen común en las referencias a la Ilustración presentes en

Arlequín. Tal vez sea mera coincidencia, o tal vez exista una decisión deliberada en torno al entorno ideológico del cual extraer estas citas.

Siguiendo con esta línea, al tratarse la simbología particular que refiere a la parodia realizada por *Arlequín*, cabe destacar que el óleo está fuertemente atado a la reivindicación de las virtudes cívicas y morales que aparecen dentro del relato romano. Esta idea cobra gran importancia en relación a la misión cívica y nacional-republicana a la que se encomienda el grupo de periodistas en la producción de 1881. Así mismo, encontrándose la obra en el Louvre, la alusión a este óleo se enmarca en los límites del círculo burgués, lo que se condice en cierto punto con los lineamientos político-ideológicos que el periódico parecería mantener.

El recorte realizado respecto a la obra original, dejando de lado la escena que retrata a las mujeres en posición de lamento, puede deberse a dos causas, que tal vez incluso se combinen. Por un lado, puede que se recortasen porque su presencia no vendría al caso en relación a la simbología buscada. Es cierto que en el cuadro de David, son ellas quienes denotan la renuncia de los soldados al placer y a la familia. Probablemente no sería aquí, en relación a los periodistas algo que hubiese de suceder. Por otro lado, se presentan en los últimos años del siglo XIX fuertes movimientos feministas, siendo uno de los temas tratados en el mismo número del periódico. Es posible que este decidiera dejar de lado la situación femenina de manera deliberada apelando al clima social vigente en su misma contemporaneidad. A este respecto, el semanario no pareciera dar una opinión concreta sobre el tema, sino que se mantiene a relatar un episodio aislado de manera anecdótica. Así, y ateniendo a la importancia dada a la opinión pública en la prensa, tal vez el grupo editorial buscase mantenerse al margen de la situación.

El Juramento de los Horacios es considerado una “declaración en contra de la monarquía y a favor de la república” (Sarria Fernandez, 2011: 127). Su reutilización entra entonces como anillo al dedo a la declaración en favor de la propuesta republicana de *Les Treize*. El estado de permanencia de esta tradición artística y su resurgimiento en relación a una misión republicana parece ser muy coherente al analizar la visión que la época mantiene sobre esta imagen. Caída casi en el olvido popular, parece representar como lo hiciera antaño los principios de un movimiento antimonárquico que llevó a que los sucesos del siglo desembocaran en la Tercera República. Se refuerza la llamada a una defensa del Estado Francés al evocar esta pintura de manera tan directa. *El Juramento de los Horacios* se opone al placer, por la renuncia que los soldados deben realizar en su labor patriótica, y así mismo a la consagración de la aristocracia. “El juramento revolucionario crea la soberanía - mientras que el monarca la recibía del Cielo- “. (Starobinski, 1988: 55). Se resaltan así las nociones del deber nacional y el sacrificio patriótico. Se establece además una triple unión de elementos republicanos, que conecta la Tercera República Francesa con la Revolución de 1789 y con la República Romana. “Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación.” (Benjamin, 2007: 464)

Conclusión

Los cambios técnicos que acompañan al devenir moderno del siglo XIX posibilitan una mayor difusión de las formas artísticas, ya sea las nacientes como las tradicionales. De esta manera, la pervivencia de formas simbólicas históricas dentro de la cultura visual durante el siglo XIX es patente. El capital simbólico de estos años, marcados

por las confrontaciones políticas al interior de la insipiente nación francesa, no podrían desligarse de esa primera revolución de 1789. La tradición histórica funciona aquí como un arsenal de significados del cual se hace la caricatura política, sátira, para extraer referencias históricas e introducirlas en sus discursos nuevos, reformados, ya sea a partir de tomas formales o simbólicas, o, como en este caso, ambas. El sentido republicano de *El Juramento de los Horacios* viene a marcar el recorrido ideológico del siglo y su pervivencia en el imaginario artístico resalta las continuidades de una tendencia nacionalista y laica que busca legitimarse.

En el caso del semanario *Arlequín*, se utiliza el recurso de la ironía, la sátira, y la risa en general para establecer conexiones que inundan las noticias de una dualidad que resulta característica de su mismo clima social. La caricatura política como género consolidado se establece aquí como punto de conexión entre los símbolos políticos, ideológicos, artísticos, tradicionales y satíricos, y particularmente *Les Treize* se ubica como punto de encuentro en la constelación de significados que se ha recorrido a lo largo de este estudio.

Bibliografía

- Arlequín (6 de Octubre de 1881). *Arlequín*. n.º4. París: L. Naudin.
- Arnoux, E. N. (1986). *Polifonía*. Buenos Aires.
- Barthes, R. (1963). "Retórica de la imagen" En: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). "El mercado lingüístico". En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conalcuta.
- Chateau, P. (2017). *Cultura visual e Historia del Arte. La puesta en evidencia de los Estudios Visuales*. Universum, 15-28.
- De Rueda, M. A. (1995). Grotresco, sátira y parodia. Informe de beca de investigación de la UNLP.
- Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Ramírez, A. (1977). *Medios de masa e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Sarria Fernandez, C. (2011). El Juramento de los Horacios de Jacques-Louis David. Historia, crítica y lenguaje. Isla de Arriarán, 105-130.
- Starobinski, J. (1988). *1789 Los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.
- Tintamarre*. (26 de Octubre de 1881). *Partie Financière*. 6-7. París.
- Valdéz, M. J. (2013). *Caricatura francesa del siglo XIX*. Buenos Aires: Talleres gráficos Valdez S.A.