



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de posgrado en Estudios Latinoamericanos

Acracia ilustrada. Gráfica anarquista en Latinoamérica (década de 1920)

Tesis que para optar por el grado de: Maestro en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

Diego Téllez Anta

Tutora: Kenya Bello Baños. FFyL
Ciudad Universitaria, CDMX, febrero 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de posgrado en Estudios Latinoamericanos

Acracia ilustrada. Gráfica anarquista en Latinoamérica (década de 1920)

Tesis que para optar por el grado de: Maestro en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

Diego Téllez Anta

Tutora: Kenya Bello Baños

Ciudad Universitaria, CDMX, febrero 2023

Índice

Introducción. p. 3

- Arte y anarquismo. p. 6
- Imágenes como arma. p. 12

Capítulo 1. El movimiento anarquista latinoamericano como red en la década de 1920. p. 15

- Nodos de la red anarquista latinoamericana. Personajes, publicaciones y relaciones. p. 17
 - Norteamérica. p. 17
 - Sudamérica. Cono Sur. p. 18
 - Área Andina. p. 20
 - Centroamérica. p. 22
- Imágenes en movimiento. Redes transnacionales de circulación de la gráfica libertaria. Artistas e imágenes errantes. p. 24
 - El anonimato en las publicaciones anarquistas. p. 33
 - Conclusión. p. 36

Capítulo 2. Monstruos, animales y arquetipos. Representación del enemigo. p. 37

- El Capital. p. 39
- La Iglesia. p. 44
- El Estado. p. 58
- Imperialismo estadounidense. p. 61
- Comunismo. p. 65
- Militarismo. p. 74
- La ley. p. 80

Capítulo 3. Ideales, mártires y realidades. Autorrepresentación anarquista. p. 84

- Cadenas. p. 86
- El sol. p. 88
- Mujeres. p. 93
- Naturaleza. p. 109
- Contrastes. p. 114
- Trabajo. p. 123
- Cerdos, perros y borregos. Representaciones de animales. p. 129
 - Narrativa gráfica. p. 139
- Mártires, héroes y altares. El panteón anarquista en la gráfica. p. 148

Conclusiones. p. 156

*El arte tiene una función social;
es más: el arte, para ser tal, debe ejercer una función social [...] debe estar al servicio de la humanidad [...] el arte, como la ciencia, nos conduce a la anarquía.*
Anda¹

Introducción

Esta tesis presenta una investigación sobre las imágenes reproducidas en las publicaciones anarquistas latinoamericanas de la década de 1920. Está enfocada específicamente en la gráfica con la intención de contribuir a la comprensión del proceso de conformación de una cultura política anarquista latinoamericana en la década de 1920. Parte de la idea de que, por medio del análisis del discurso visual, de lo que era representado en la prensa ácrata² y cómo era representado podemos acercarnos a la forma en que los libertarios de principios del siglo XX veían el mundo. La construcción de esta cultura política anarquista se llevó a cabo por medio de elementos simbólicos, y puede ser estudiada “a través del análisis de sus principales valores, imágenes y conmemoraciones”.³

Por medio del análisis de las imágenes podemos acercarnos al conocimiento de la historia del movimiento anarquista latinoamericano de esa época. La gráfica de las publicaciones ácratas es una ventana hacia la forma en que los anarquistas de hace cien años veían el mundo, cuál era su imaginario, desde esta perspectiva se pueden apreciar ciertas características particulares del movimiento, a quiénes se enfrentaban, quiénes eran sus aliados, cómo concebían a sus enemigos y a sí mismos, cuáles eran sus aspiraciones y sus motivaciones.

El objetivo principal del movimiento anarquista era contribuir a la destrucción del estado y el capital y construir un mundo nuevo, basado en las ideas de apoyo mutuo, autogestión y libertad. La generación de una cultura política era fundamental para cohesionar al movimiento anarquista latinoamericano. En las publicaciones anarquistas de esta época se publicaron grabados, dibujos, fotografías, tiras cómicas y obras de narrativa gráfica, que eran una de las maneras más efectivas para el establecimiento de representaciones comunes que ayudaron a organizar las prácticas ácratas, y esto provocó que tuvieran una mayor capacidad de acción en esa época.

¹ Anda, “Reflexiones sobre arte”, *Suplemento de La Protesta*, año III, número 181, Buenos Aires, 13 de julio de 1925, p. 5.

² A lo largo de esta tesis se utilizan indistintamente las palabras anarquista, ácrata y libertario como sinónimos.

³ José Julián Llaguno Thomas, *Anarquismo, sociabilidad obrera y redes intelectuales en Costa Rica: un estudio de cultura política (1909-1919)*, Tesis de maestría, Posgrado Centroamericano en Historia, Universidad de Costa Rica, 2015.

La inquietud de estudiar la gráfica anarquista surgió cuando estaba realizando la investigación para mi tesis de licenciatura, titulada *Redes anarquistas de apoyo mutuo en Latinoamérica. Relaciones entre México y Argentina en la década de 1920*.⁴ Al leer los periódicos ácratas de esa época me llamó la atención el esfuerzo que ponían los editores anarquistas en establecer un discurso visual definido en sus publicaciones, el cuidado de la estética, la belleza de las imágenes publicadas. El hecho de que pusieran tanto énfasis en la comunicación por medio de las imágenes, en condiciones tan precarias como las que trabajaban la mayoría de las publicaciones ácratas, me pareció una muestra de su importancia. Las posibilidades expresivas de las imágenes, además, permiten articular un análisis del movimiento ácrata desde un punto de vista distinto, hacer un encuentro entre la historia del arte, social y cultural que puede iluminar aspectos aún no comprendidos del anarquismo latinoamericano de los años veinte.

En la década de 1920 se estableció la configuración geopolítica que persistió durante la mayor parte del siglo veinte, definida por el enfrentamiento entre el comunismo y el capitalismo. Después del triunfo de la revolución rusa y el establecimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) los distintos movimientos sindicales que pretendían organizar a los trabajadores para la consecución de una mejor calidad de vida se vieron obligados a elegir a quién apoyaban. Una de las prioridades para las organizaciones anarquistas durante esta década fue distanciarse tanto del régimen autoritario establecido en Moscú como del capitalismo. En Latinoamérica los sindicatos anarquistas se enfrentaron a los comunistas representados por los sindicatos afiliados a la Internacional Sindical Roja y también a los esfuerzos de Estados Unidos de controlar el movimiento sindical por medio del panamericanismo.

A pesar de no tener los recursos económicos con que contaban las demás organizaciones, los anarquistas lograron mantener un movimiento internacional que, durante esta década, se fortaleció por medio de la creación de organizaciones como la Asociación Internacional de Trabajadores (Berlín, 1922) y la Asociación Continental Americana de los Trabajadores (Buenos Aires, 1929). Aproximadamente a partir de 1930, sin embargo, en los dos polos que formaban la columna vertebral del movimiento ácrata latinoamericano, México y Argentina,⁵ los sindicatos se alejaron paulatinamente

⁴ Diego Téllez Anta, *Redes anarquistas de apoyo mutuo en Latinoamérica. Relaciones entre México y Argentina en la década de 1920*, Tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

⁵ En México a partir de la promulgación, en 1931, de un nuevo código de trabajo impulsado por el presidente Pascual Ortiz Rubio. Ver Guillermina Baena Paz, *La Confederación General de Trabajadores 1921-1931*, Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 101. En Argentina a partir del golpe de estado de José Félix Uriburu (1930) y la feroz represión que se desató contra los anarquistas. Ver Diego Abad de Santillán, *La F.O.R.A. Ideología y Trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*, Buenos Aires, 1932, [en línea]

del anarquismo y los ácratas fueron disminuyendo su influencia por medio de una estrategia impulsada desde los gobiernos, mezcla de cooptación y represión. En otros lugares como Bolivia, sin embargo, es en esta década cuando se da un mayor auge del movimiento ácrata.⁶

Las redes de apoyo mutuo y solidaridad establecidas por los anarquistas en décadas anteriores se profundizaron y extendieron en los años veinte, lo que permitió que en la década siguiente (1930-1940) gran parte del movimiento anarquista internacional se volcara hacia la revolución española (1936-1939), convirtiéndola en uno de los mayores hitos en la historia del anarquismo internacional. Esta es una de las razones para estudiar ese periodo en la historia del anarquismo, otra razón es la relativa ausencia de estudios sobre al anarquismo de esa época, si se compara con la gran cantidad de trabajos que existen sobre el tema en las dos primeras décadas del siglo XX.

Para realizar esta investigación se recopilaron imágenes publicadas en los años veinte en la prensa anarquista de varios países latinoamericanos con la intención de contar con una muestra representativa de los elementos gráficos utilizados por los anarquistas en distintos lugares de la región latinoamericana. La cantidad y calidad de las imágenes publicadas es muy variable, dependiendo de la capacidad de las organizaciones que mantenían dichas publicaciones, y de factores como el contexto político y económico nacional, entre otros.

El criterio para la selección del *corpus* de imágenes que sustentan esta investigación se basó en la repetición de temas retratados en los elementos gráficos de las publicaciones anarquistas latinoamericanas de la década de 1920.⁷ La metodología fue la siguiente: primero se realizó una investigación en dichas publicaciones para determinar y seleccionar las imágenes que se publicaron, posteriormente se hizo una agrupación de los elementos gráficos por temas, considerando su repetición como una muestra de la importancia de dichos temas para el movimiento anarquista, por último se analizaron las imágenes particulares en función de sus elementos visuales y el contexto histórico en que fueron publicadas.

En algunos casos la cantidad de elementos gráficos que representan ciertos temas sobrepasaban ampliamente el espacio disponible, por lo que se hizo una selección con base en los criterios de

http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/fora/22.html

⁶ Ver Silvia Rivera Cusicanqui y Zulema Lehm Ardaya, *Artesanos libertarios y la ética del trabajo*, Ediciones del Taller de Historia Oral Andina, La Paz, Bolivia, 1988. También en Uruguay se experimentó una revitalización del movimiento a causa de los exiliados de Argentina que llegaron ahí, esto sólo duró, sin embargo, hasta 1933, cuando también hubo un golpe de estado en ese país.

⁷ La lista de las publicaciones consultadas puede revisarse en la bibliografía. Las imágenes seleccionadas para este trabajo y su procedencia están detalladas en el anexo.

pertinencia y expresividad, es decir, se eligieron las imágenes que expresan mejor los temas tratados, ya sea por su calidad artística o por su adecuación temática.

Arte y anarquismo

El arte y el anarquismo están estrechamente relacionados, al punto de que una serie de trabajos realizados por distintos académicos alrededor del mundo, en los últimos años, permite hablar de “la consolidación paulatina de una historia del arte anarquista como corriente historiográfica polémica y renovadora”,⁸ antes de entrar en el tema es necesario plantear ciertos conceptos fundamentales de lo que significa el anarquismo.

El fundamento principal del anarquismo es la idea de que el ser humano únicamente puede desarrollarse plenamente en completa libertad, y ésta sólo puede ser alcanzada de forma colectiva y universal.⁹ Uno de los anarquistas más reconocidos, Mijail Bakunin, expresó algunas particularidades de la concepción anarquista de la libertad de la siguiente manera:

No soy verdaderamente libre más que cuando todos los seres humanos que me rodean, hombres y mujeres, son igualmente libres. La libertad de otro, lejos de ser un límite o la negación de mi libertad, es al contrario su condición necesaria y su confirmación. No me hago libre verdaderamente más que por la libertad de los otros, de suerte que cuanto más numerosos son los hombres libres que me rodean y más vasta es su libertad, más extensa, más profunda y más amplia se vuelve mi libertad.¹⁰

El obstáculo principal que se interpone entre la humanidad y la libertad es el principio de autoridad, que sostiene a las instituciones como la iglesia, el gobierno y el capitalismo. Para los anarquistas es necesaria, entonces, la rebelión contra toda autoridad divina y humana, colectiva e individual, toda autoridad que no sea impuesta por la propia razón.¹¹

La importancia del arte en esta lucha es fundamental para el movimiento anarquista, ya que la libertad únicamente puede ser conseguida destruyendo la autoridad, es necesario organizar las individualidades que sufren la opresión de las distintas autoridades, rebelarse colectivamente contra la iglesia, el estado y el capital, llevar a cabo la Revolución Social, y esto no puede conseguirse si no se comparten ciertos elementos comunes que permitan la acción conjunta. Configurar estos elementos

⁸ Paúl Marcelo Velásquez Sabogal, “Arte y anarquismo: aproximaciones al espacio artístico en el cambio del siglo XX al XXI”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 17, número 31, enero-junio de 2022, pp. 66-79.

⁹ Incluso los anarquistas individualistas sostienen la necesidad de la liberación colectiva para la liberación individual, los llamados anarcocapitalistas no son considerados como anarquistas con base en esta definición.

¹⁰ Mijail Bakunin, *Dios y el Estado*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2008, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

comunes, establecer una visión anarquista del mundo entre los oprimidos, era el papel principal del arte y la cultura para el movimiento ácrata en el periodo estudiado.

Las producciones artísticas libertarias [...] no fueron inocuas ni neutras sino que intervinieron en la cosmovisión del espectador. Por un lado, se buscaba instruir al público y obligarlo a reflexionar sobre una determinada realidad; por otro, se apelaba a su subjetividad y se lo incitaba a adoptar una determinada postura ideológica. En suma, se trataba de un arte que comportaba un claro propósito político y social, unido a un discurso pedagógico sumamente cuidado.¹²

La negación del principio de autoridad es lo que separa el adoctrinamiento de la enseñanza dentro del pensamiento ácrata, es importante considerar esto para el análisis del discurso visual de las publicaciones anarquistas. No se pretendía inculcar sin más una forma de pensamiento, el interés estaba en que cada persona que se acercara a las ideas libertarias lo hiciera por propio convencimiento; las imágenes pretendían revelar una visión de mundo particular que cada quién juzgaría personalmente y actuaría en consecuencia.

Esta noción es importante para comprender algunas características del arte anarquista, que lo diferencian de otros tipos de comunicación visual utilizados por movimientos políticos de otras tendencias, particularmente el hecho de que no hay ninguna norma estilística o línea política que dicte una estética específica.¹³ A causa de esta libertad de creación el arte ácrata está marcado por el eclecticismo, la proliferación de una gran cantidad de formas particulares, distintas técnicas y formas de expresión.

Las producciones artísticas anarquistas no estuvieron regidas por ninguna norma ni estilo y, precisamente, dicha ausencia fue una de las características más notables del arte libertario. Sin embargo, existieron ciertos textos que, sin marcar una línea estilística a seguir, se transformaron en los materiales de lectura que circularon entre los poetas, músicos, pintores y dramaturgos. Por ejemplo, entre otras obras, tuvo una clara influencia *¿Qué es el arte?*, de León Tolstoi; *El principio del arte y su destino social*, de Pierre-Joseph Proudhon; *La moral anarquista y Palabras de un rebelde*, de Piotr Kropotkin y *El Arte desde el punto de vista sociológico*, de Jean-Marie Guyau.¹⁴

¹² María Fernanda de la Rosa, “La creación artística anarquista en la ciudad de Buenos Aires (1900-1930)”, *Aisthesis*, número 63, 2018, pp. 75-91.

¹³ En contraste con el realismo socialista o los lineamientos para la imagen institucional de los partidos políticos.

¹⁴ De la Rosa, “La creación artística...”, op. cit., p. 78.

A decir de Guyau, el verdadero fin del arte anarquista era transformarse en expresión de la vida, provocando diversas sensaciones y emociones en el espectador, estimulando la empatía hacia ciertos personajes y la aversión hacia otros.¹⁵ Kropotkin le decía a los artistas:

Vosotros [...] si comprendéis vuestra verdadera misión [...] poned vuestro lápiz y vuestras ideas al servicio de la revolución; presentad [...] la lucha heroica del pueblo contra sus opresores; encended el corazón de nuestra juventud con ese glorioso entusiasmo revolucionario [...] mostrad al pueblo qué triste es su vida actual, y hacedle tocar con la mano la causa de su desgracia.¹⁶

Tanto Tolstoi como Proudhon tenían una visión social del arte, y los anarquistas latinoamericanos de los años veinte compartían a grandes rasgos esta idea. En el *Suplemento de La Protesta*¹⁷ se publicaron artículos sobre temas de arte, como ejemplo se puede ver un artículo que trata sobre el dadaísmo, al que se considera como “Un arte eminentemente burgués” y “uno de los síntomas más peculiares de la descomposición de la presente sociedad”. Más allá de los adjetivos peyorativos, lo que se critica en este artículo es “la ausencia total de posibilidades constructivas, o, si se quiere, de facultades creadoras”, se afirma que los dadaístas son únicamente revolucionarios en el exterior, pero que no expresan sentimientos ni emociones sino, a lo sumo curiosidad y asombro.¹⁸ Desde el anarquismo se critica la noción del “arte por el arte” y se reivindica su función social.

Los anarquistas consideraron, en efecto, al arte y a la literatura como fundamentalmente sociales, constituyentes de una causa, y por lo mismo, con un papel definido en el trabajo revolucionario. Sus creaciones pueden considerarse de “protesta”, y ésta se refiere exclusivamente a aspectos sociales e ideológicos de formas específicas de vida: instituciones, condiciones o circunstancias concretas de carácter social, económico y ético. Nada tiene que ver con la protesta metafísica contra la condición o el destino humanos.¹⁹

¹⁵ María Fernanda de la Rosa, “Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930”, *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019, p. 7. Revisado en <https://www.aacademica.org/000-040/147>

¹⁶ Piotr Kropotkin, *Palabras de un rebelde*, Barcelona, Centro Editorial Pesa, 1908, pp. 59-60, citado en María Fernanda de la Rosa, “La creación artística...”, op. cit., p. 1.

¹⁷ Periódico argentino fundado en 1897 que durante la década de 1920 fue la publicación anarquista más importante de Latinoamérica por su extensión e influencia. *La Protesta* se publicaba diariamente durante esta década, en algunos periodos llegó a publicarse dos veces al día (edición matutina y vespertina) y contenía noticias relacionadas principalmente con el ámbito laboral. El *Suplemento* de este diario daba más espacio a las manifestaciones culturales anarquistas, comenzó a publicarse en 1922 y tuvo una periodicidad semanal hasta 1927, cuando se volvió quincenal. Desapareció en 1930. Ver Diego Abad de Santillán “La Protesta: su historia, sus distintas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur”, *Certamen Internacional de La Protesta*, Buenos Aires, 1927.

¹⁸ Gleize, “Estudio sobre el dadismo (sic)”, *Suplemento de La Protesta*, año II, número 61, Buenos Aires, 19 de marzo de 1923, pp. 4 y 5.

¹⁹ Lily Litvak, “Palabras preliminares”, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1981, p. XV.

Además de la protesta, las expresiones gráficas ácratas cumplían una función organizativa, como parte de los elementos que constituían una cultura política anarquista particular, con un perfil propio y rasgos definidos, aunque cambiantes y en permanente transformación.

Esta cultura entretejía, por ejemplo, procesos ideológicos y prácticas políticas y organizativas, con costumbres, ritos, lenguajes y símbolos, y estos a su vez con discursos, imaginarios y sociabilidades estrechamente imbricados con la comunidad y la clase. Todo ello se manifestaba en medios tan variados como la escritura, las artes gráficas y los impresos.²⁰

La recuperación de la cultura política anarquista de los años veinte por medio del análisis de las imágenes es una forma de acercarse a esta visión de mundo compartida entre los ácratas de hace cien años. Las representaciones de la realidad por medio de las artes visuales publicadas en la prensa ácrata nos permiten indagar en la manera en que se veía el mundo desde la trinchera anarquista en los años veinte a partir de una perspectiva particular, aún no explorada plenamente. Las múltiples posibilidades de construcción de significados que tiene la comunicación por medio de las artes visuales, y el conocimiento que se construye a partir de la interacción de las imágenes con quien las interpreta se plantea aquí como una forma particular de conocimiento, una epistemología de la imagen.

La manera en que comprendemos el lenguaje está determinada por nuestra cultura, así como ésta es creada y modificada por medio del lenguaje. Sus formas específicas dependen de las experiencias vividas, cómo nos relacionamos con nuestros semejantes y con el medio ambiente, así como nuestra concepción del mundo en general. Las imágenes son una forma de comunicación intrínsecamente polisémica, no hay solo una manera correcta de “leer” una imagen, la construcción de sentido se hace con base en símbolos, analogías, arquetipos y figuras retóricas que tienen su anclaje en la cultura prevaleciente, y al mismo tiempo son parte de su transformación continua.

Los sistemas visuales de comunicación permiten una gran expresividad. Las múltiples lecturas y asociaciones que puede detonar una imagen tal vez tengan menos precisión que el lenguaje verbal o escrito, pero a cambio ofrece una libertad de establecer asociaciones significativas mucho mayor. Esta es una de las características del lenguaje visual que sirve para identificarlo como una epistemología particular: una epistemología de la imagen, una forma de ver el mundo menos lineal y progresiva, más abarcadora de la realidad, como un conjunto en movimiento.²¹ Desde este punto de vista hay una gran

²⁰ Clara E. Lida, “Presentación”, *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*, Clara E. Lida y Pablo Yankelevich (comp.), México, El colegio de México, 2012, p. 12.

²¹ Silvia Rivera Cusicanqui habla de sociología de la imagen “Las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural: son un mensaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o multidimensional”, en *Sociología de la imagen*, Tinta Limón, Buenos Aires,

cantidad de interpretaciones igualmente válidas para una misma imagen, incluso dentro de una misma cultura y época histórica las imágenes pueden ser interpretadas de maneras diferentes por distintas personas.

Otra razón para poder hablar de epistemología de la imagen es la concepción de las “representaciones visuales entendidas no como mediadores neutrales en la distribución de conocimiento científico, sino más bien como «mecanismos», «vehículos», determinantes en su generación.”²² Las imágenes no son representación de una realidad únicamente, sino que en el acto de representarla también la están creando de una manera determinada. “La idea de que el arte es «creación» más que «imitación» resulta bastante familiar. Se la ha proclamado en diversas formas desde la época de Leonardo, que insistió en que «el pintor es el señor de todas las cosas», hasta la época de Klee, que quería crear como crea la naturaleza”.²³

El estudio de las imágenes para la investigación histórica ha sido abordado por historiadores como Peter Burke, quien dice: “el hecho de que las imágenes fueran utilizadas en diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado”.²⁴ Este autor también afirma que “las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas”.²⁵

Por ejemplo, para el caso de la caricatura política, la historiadora Eugenia Meyer afirma en un artículo periodístico “basta buscar caricaturas de algún país para poder entender el sentir de cierto momento histórico [...] Por ello, el historiador se vale hoy, con mayor énfasis que nunca, de la caricatura como manifestación gráfica del acontecer de un pueblo”.²⁶ Una de las intenciones de esta tesis es continuar con esta tradición, revalorar las imágenes como fuente legítima para la construcción de conocimiento histórico.

2014, p. 73.

²² José Ramón Marcaida, “Reseña de Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (coords.), El giro pictórico. Epistemología de la imagen”, *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*, volumen 25, número 2, mayo 2010, Donostia-San Sebastián, pp. 245–47. Revisado en <http://www.jstor.org/stable/23926577>.

²³ Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*, Barcelona, Debate, 1998, p. 3.

²⁴ Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 17.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Eugenia Meyer, “La caricatura como arma política”, *El Heraldo de México Cultural*, número 103, 1967, p. 11.

Uno de los consejos que ofrece Burke para el estudio de las imágenes como documento histórico está basado en la frase de Carr “Estudiad al historiador antes de empezar a estudiar los hechos”, esto supone que, antes de estudiar las imágenes como tales, se estudie primero los objetivos que perseguía quien creó la imagen.²⁷ Para el estudio de la gráfica anarquista esto significa que es necesario tener conocimientos previos, no únicamente de los artistas, sino de las bases teóricas del anarquismo y la historia particular del movimiento en Latinoamérica. Esto permite acercarse a la forma en que eran leídas las imágenes reproducidas en los periódicos ácratas de la década de 1920.

Uno de los problemas principales al que nos enfrentamos cuando queremos hacer uso de las imágenes como documento histórico es la cuestión de si se puede o no traducir en palabras lo que expresa una imagen. Para salvar este escollo, Burke habla de la iconografía como una manera de “leer” las imágenes por medio del análisis del contenido que llevan implícitas, y no únicamente contemplarlas. Analizar las imágenes a través del significado de los símbolos representados en ellas.

Con base en esta visión iconográfica, o iconológica, se define que “las imágenes forman parte de una cultura total, y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura [...] para interpretar el mensaje es preciso estar familiarizado con los códigos culturales”.²⁸ Se reafirma de este modo el carácter polisémico de las imágenes y la necesidad de contar con bases históricas para interpretar adecuadamente la gráfica anarquista.

Las imágenes, particularmente las relacionadas más cercanamente con la caricatura política como las que se analizan en este trabajo, han sido consideradas como una forma “menor” de arte y de comunicación, al no seguir necesariamente una estructura unívoca y racional para su interpretación. El estudio de las imágenes como fuente histórica ha tenido que enfrentarse a una concepción del conocimiento que privilegia las expresiones lingüísticas sobre las demás formas de comunicación y adquisición de conocimientos.

Un primer giro mentalista se llevó a cabo en la civilización occidental cuando el sentido de la vista fue privilegiado a través de la hegemonía de la pintura y la escritura, por encima de otros géneros de expresión como la música y la danza. Sin embargo, ese primer divorcio del intelecto con respecto al cuerpo, de los sentidos abstractos sobre la sensibilidad motriz y táctil, no dejaba de preservar una jerarquía interna en el primero. La expresión proposicional, lingüística, era asociada a la objetividad y al rigor epistemológico. Las imágenes, en cambio, eran el lenguaje del poeta, del loco y de la masa.²⁹

²⁷ Burke, *Visto...*, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2009, p. 23.

Esta concepción ha cambiado a lo largo del tiempo, actualmente hay una gran cantidad de trabajos que reivindican la importancia del estudio de las imágenes para llegar a una mejor comprensión de la historia. Dentro de los argumentos que se han esgrimido para justificar esta posición destaca la definición de las imágenes como un “lenguaje comunicativo por excelencia”,³⁰ así como el establecimiento de distintas metodologías para abordar su estudio. Como ejemplo está el caso de las investigaciones sobre la caricatura política que se han llevado a cabo en distintas partes del mundo.

Lenguaje comunicativo por excelencia, la intención de la caricatura se centra en el acto de contextualizar con precisión el contenido del mensaje y en el desarrollo de la forma para darle sentido. Es decir, se tiene acceso a una lectura iconográfica. Este término es operativo para calificar en general los “contenidos” en las Artes Plásticas y las simbologías reconocidas en la historia cultural y artística, mediante la conexión entre imagen y significado. Hablamos de la imagen como expresión elaborada e instrumental que reproduce la realidad empírica y, como significado por la descripción y percepción social que articula la esfera ideológica, donde el artista es el observador privilegiado desde un marco de orientación estética, conjugando sentimientos y opiniones. Así se encarna un determinado momento histórico fundando la posibilidad de reconstruir el pasado a través de las imágenes —y sus posibles fuentes de interpretación— tanto como de comprobar las acciones y sentimientos que se mantienen en la conciencia subjetiva de los colectivos sociales y de descubrir progresivamente las circunstancias de su recepción, mediante los significados implícitos en los textos que se puedan descifrar.³¹

Imágenes como arma

Uno de los artistas analizados en este trabajo, el dibujante español Juan Bautista Acher “Shum”, también conocido como “el artista de las manos rotas”, afirmó en un artículo publicado en el periódico ácrata neoyorkino *Cultura Proletaria*: “La caricatura, para mí, es un arma. Yo no sé escribir ni hablar; si no fuera por la caricatura, no podría yo exteriorizar mi protesta ni mi rebeldía contra la sociedad actual”.³² Esta caracterización de la gráfica como un arma contra la autoridad es el fundamento de su importancia para los anarquistas, Shum pone de manifiesto, además, su capacidad para incorporar a la lucha a personas que pueden expresarse más fácilmente por medio de las artes visuales.

³⁰ Oscar Germán Luna y Victoria Muñoz, *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso*, Lima, Tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² Shum, “El arte”, *Cultura Proletaria*, Nueva York, volumen II, número 151, Nueva York, 1 de febrero de 1930, p. 1.

“Las caricaturas políticas son armas poderosas de la comunicación. Pueden distraer o bromear, pero también pueden proveer de comentario social en aspectos claves de la realidad. Aunque no son siempre reconocidas, las caricaturas políticas son un elemento crucial de la comunicación política”.³³

La función particular de las imágenes como herramientas de lucha es vital para cualquier movimiento político que pretenda subvertir la organización social, las representaciones visuales tienen la posibilidad de ser comprendidas por un espectro más amplio de personas que las expresiones escritas “el caricaturista es capaz de influenciar en todos los estratos de la sociedad, porque no es necesario saber leer o ser muy cultos para interpretar una caricatura. Los analfabetos captan perfectamente su sentido, convirtiéndola en un arma de comunicación social y política muy efectiva. Esto hace que las caricaturas políticas sean fáciles de entender, acelerando su poder de divulgación”.³⁴

La posibilidad de comunicarse con los sectores de la población que no saben leer ni escribir es particularmente relevante en el periodo abarcado en este estudio, ya que una gran parte del proletariado latinoamericano de la época, a quienes se dirigían las publicaciones ácratas, era iletrado. Este factor es destacado por varios historiadores “no cabe duda que en un país básicamente analfabeto como el México porfiriano, los cartones políticos fueron explosivos y directos instrumentos de ataque, que mostraron mayor eficacia en un momento dado que un discurso político o un artículo inteligentemente elaborado”.³⁵ De esta forma, el sentir popular expresado en la caricatura política conectaba más fácilmente con el público al que estaba destinado, y debe ser analizado por los historiadores que pretendan comprender la forma de ver el mundo de los sectores populares.

La caracterización de la caricatura política como arma es utilizada por varios autores. Por ejemplo, Sébastien Dubé afirma “la caricatura política puede informar, divertir, provocar una reflexión o criticar más directamente [...] Puede ser una simple burla para sacar una sonrisa en la mañana, o como lo recuerda Amnistía Internacional, puede ser un arma potente. Potente tanto para los ciudadanos como para los políticos, conscientes del poder de la imagen”.³⁶

³³ Samuel Mateus, “Political cartoon as communicative weapons – The hypothesis of the ‘Double Standard Thesis’ in three portuguese cartoons”, *Estudos em Comunicação*, número 23, diciembre 2006, pp. 195-221. “Political cartoons are a powerful communicative weapon. They can distract, joke but they can also provide social commentaries on key aspects of reality. Although not always acknowledged, cartoons are a key element on political communication.”

³⁴ Jose Luis Da Silva, “La caricatura como arma política”, *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, 2 trimestre 2019, número 186, p. 101.

³⁵ Fernando Ayala Blanco, “La caricatura política en el porfiriato”, *Estudios políticos*, número 21, novena época, septiembre-diciembre 2010, pp. 63-82.

³⁶ Sébastien Dubé, “Caricatura y política: un ejemplo, la Isla Presidencial”, *América y Economía. Análisis y Opinión*, 13 de septiembre de 2013. Revisado en <https://www.americaeconomia.com/analisis-opinion/caricatura-y-politica-un-ejemplo-la-isla-presidencial>.

Es importante destacar esto último para puntualizar que no intento caracterizar a las imágenes como liberadoras en sí mismas. Son una herramienta que puede ser utilizada para diferentes fines, pues la comunicación por medio de representaciones visuales es utilizada cotidianamente por actores sociales de tendencias políticas diametralmente opuestas, a causa de su efectividad.

La caricatura política se inserta en la herencia de una rica e importante tradición gráfica. Se ha demostrado que las imágenes pueden ser una poderosa arma política que atacan a cualquier persona o institución sin distinción de clase o de ideología. Así sea impugnación o fuerza de reforma social, la caricatura encierra dentro de su lógica satírica un arma de doble filo, ya que puede ser utilizada políticamente tanto por tendencias progresistas como reaccionarias.³⁷

Esta investigación parte del reconocimiento de que los anarquistas latinoamericanos de la década de 1920 comprendían bien el poder comunicacional de la gráfica, la capacidad que tiene de transformar la realidad:

La incomodidad hacia las esferas del poder que produce la caricatura política, su capacidad de promover la reflexión en los espacios públicos, y su incitación a confrontar la realidad y estimular el conocimiento, la convierten en un arma política contra todo poder que intente controlar a las instituciones y someter a la sociedad.³⁸

En consecuencia, a lo largo de este trabajo se analizarán las formas específicas en que los ácratas latinoamericanos utilizaron la gráfica para impulsar la lucha por la Revolución Social en la década de 1920.

En el primer capítulo se hace una descripción de las redes de apoyo mutuo y solidaridad anarquista con base en cuatro nodos geográficos principales: el cono sur, el área andina, Centroamérica y Norteamérica. Con base en un recorrido por las distintas conexiones que existían en el movimiento anarquista latinoamericano se hace una aproximación a la comprensión del movimiento ácrata como red. Se analiza también la trayectoria de algunos elementos gráficos a través del tiempo y el espacio para llegar a ser publicados en la prensa regional.

El segundo capítulo está enfocado en las representaciones gráficas de los enemigos de los anarquistas, como son: el militarismo, las leyes, la burguesía o el gobierno. Está dividido en tres apartados: iglesia, estado y capital. Aquí se analiza a quién se enfrentaban los anarquistas.

En el tercer capítulo se analizan, por el contrario, las autorrepresentaciones de los anarquistas. Busco responder cómo se veían a sí mismos, con quiénes se identificaban, qué era lo que perseguían.

³⁷ Ayala Blanco, “La caricatura política...”, *op. cit.*, p. 64.

³⁸ Da Silva, “La caricatura como arma política”, *op. cit.*, p. 101.

Capítulo 1. El movimiento anarquista latinoamericano como red en la década de 1920

Es imposible considerar al movimiento anarquista como un movimiento restringido a fronteras nacionales “El anarquismo, ideal de lucha y de fraternidad, es una concepción revolucionaria que opone a la mezquindad y al exclusivismo de los patriotas la generosa amplitud de un mundo sin amos y sin fronteras”.³⁹ Los anarquistas, al entablar relaciones de apoyo mutuo y solidaridad con los ácratas de otras latitudes profundizaron y ampliaron en la década de 1920 una red internacional que, desde el siglo XIX, unía a individuos y movimientos a través de las fronteras impuestas por los gobiernos.

Hubo otros movimientos que tuvieron organizaciones internacionales.⁴⁰ Sin embargo, no pueden compararse con el anarquismo porque la organización ácrata internacional no tenía un secretariado, no había una junta directiva ni un liderazgo, no tenía centro, se organizaba horizontalmente. Los ácratas brasileños de la época lo expresaron de la siguiente manera:

Somos, por tanto, anarquistas, porque queremos una sociedad sin gobierno, —una organización política libre, yendo del individuo al grupo, del grupo a la federación y a la confederación, con desprecio por las barreras y fronteras, donde la asociación se basa en el libre acuerdo y está naturalmente determinada y regulada por las necesidades, aptitudes, ideas y sentimientos de los individuos.⁴¹

En dicho periodo, el movimiento anarquista mundial estaba conformado por una gran cantidad de organizaciones e individualidades alrededor del mundo, que mantenían relaciones de intercambio, cooperación y solidaridad. El desarrollo de tales redes fue consecuencia de las ideas ácratas sobre la necesidad de establecer relaciones de apoyo mutuo, más allá de las fronteras trazadas por los gobiernos. Esta necesidad práctica se debía, en parte, a los sucesivos episodios donde se recrudecía la represión contra el movimiento dentro de algún país específico.⁴²

³⁹ “Nuestro internacionalismo”, *Suplemento de La Protesta*, Buenos Aires, Año II, número 96, 3 de diciembre de 1923, p. 1.

⁴⁰ En la década de 1920 existían tres organizaciones obreras internacionales: La Internacional Sindical Roja, controlada por la URSS, la Internacional de Ámsterdam, de orientación socialdemócrata y la Asociación Internacional de Trabajadores, anarquista.

⁴¹ “Somos pois, anarquistas, porque queremos uma sociedade sem governo, —uma organização política livre, indo o indivíduo ao grupo, do grupo a federação e à confederação, com desprezo de barreiras e fronteiras, sendo a associação baseada sobre o livre acordo e naturalmente determinada e regulada pelas necessidades, aptidões, ideias e sentimentos dos indivíduos”, “O que somos”, *A Plebe*, Sao Paulo, año IV, número 54, 28 de febrero de 1920, p. 1. [Traducción propia.]

⁴² Este tema ha sido ampliamente trabajado por investigadores como María Migueláñez Martínez, “Anarquistas en red. Una historia social y cultural del movimiento libertario continental (1920-1930)”, *9º encontro internacional da anphlac, 26 a 29 de julio, 2010*, Universidade Federal de Goiás. Faculdade de História; José Julián Llaguno Thomas, “Acción local y auditorio global: la presencia anarquista en América Central según sus fondos documentales entre 1910 y 1930”, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 17, núm. 2, pp. 33-51, 2016, Universidad de Costa Rica; Ivanna

Otro aspecto importante de esta perspectiva transnacional es que permite poner en contexto las acciones de organizaciones e individuos que, si se estudian por separado, pueden llegar a ser vistas como acciones realizadas espontánea e independientemente, cuando realmente formaban parte de un entramado heterogéneo de relaciones.

Desde el siglo XIX los militantes anarquistas fueron tradicionalmente migrantes; esta característica fue un factor fundamental para la difusión del ideario ácrata alrededor del mundo. Fueron inmigrantes europeos los que se dieron a la tarea de propagar el anarquismo en la región latinoamericana. En México, por ejemplo, se ha considerado como introductor de las ideas anarquistas a Plotino Rhodakanaty, fourierista y proudhoniano griego, que llegó a México en 1861, donde publicó “un folleto titulado *Cartilla socialista*, o sea, el catecismo elemental de la escuela de Carlos Fourier, el falansterio. Puede decirse que con ello dio comienzo a un cuarto de siglo de intensa actividad teórico-práctica en pro del socialismo libertario en México. Y no cabe duda de que fue el primer ideólogo del anarquismo en ese país”.⁴³

Hay evidencias de la importancia que, desde 1872, tenía para los ácratas latinoamericanos estar enterados de los acontecimientos mundiales y participar en el movimiento anarquista internacional. Esto puede observarse en la correspondencia sostenida entre miembros latinoamericanos de la Primera Internacional,⁴⁴ donde se comenta, entre otras cosas, la pugna entre Marx y Bakunin, tomando partido por este último. Cabe destacar que esta correspondencia se dio entre compañeros de México y Uruguay, lo cual es revelador de la gran distancia cubierta por estas redes de comunicación.

Mientras que al norte de la región latinoamericana la influencia de Rhodakanaty derivó en la creación de organizaciones de trabajadores como *La Social*,⁴⁵ en el sur, particularmente en Argentina, llegaron en la década de 1880 algunos personajes que hicieron aportes decisivos para el anarquismo en este país, por medio de la publicación de escritos ácratas y la organización de círculos y sindicatos anarquistas. Por ejemplo, Errico Malatesta, Héctor Mattei, Feliciano Rey, Francisco Morales y Émile

Margarucci y Eduardo Godoy Sepúlveda, “Anarquistas ‘en movimiento’. Redes de circulación e intercambio en el Norte Grande, 1900-1930”, *Diálogo Andino*, número 63, 2020, pp. 249-260 y Susana Sueiro Soane, “Prensa y redes anarquistas transnacionales. El olvidado papel de J.C. Campos y sus crónicas sobre los mártires de Chicago en el anarquismo de lengua hispana”, *Cuadernos De Historia Contemporánea*, 36, pp. 259-295; entre otros.

⁴³ Carlos Rama y Ángel Cappelletti, “Prólogo”, *El anarquismo en América Latina*, Editorial Ayacucho, Caracas, 1990, p.176.

⁴⁴ “Carta de A. Juanes a Leo Subikussky”, 7 de abril de 1872, José C. Valadés. *Documentos para la historia del anarquismo en América* (publicado originalmente en el Certamen internacional de La Protesta, 1927), revisado en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/valades/2.html.

⁴⁵ Para estudios más detallados sobre Rhodakanaty, *La Social* y otras organizaciones de la época ver: José C. Valadés, *Sobre los orígenes del movimiento obrero en México*, Certamen Internacional de La Protesta, Editorial La Protesta, Buenos Aires, 1927, pp. 76-82; también John Mason Hart, *El anarquismo y la clase obrera mexicana*, Siglo Veintiuno Editores, D.F., 1980.

Piette.⁴⁶ En consecuencia, el papel de la inmigración europea fue fundamental para el desarrollo del anarquismo argentino, al tiempo que dicho puente de comunicación trasatlántica se mantuvo como engranaje de las relaciones anarquistas internacionales.

Ya en el siglo XX las redes anarquistas latinoamericanas de apoyo mutuo se fueron conformando con base en nodos de difusión, establecidos donde el movimiento tenía más fuerza.⁴⁷ De ahí se difundían hacia otras partes de la región periódicos, libros y folletos, se originaban giras de propaganda y se recibía material anarquista de otras partes del mundo, que a su vez era distribuido e intercambiado por medio de estas conexiones.

Nodos de la red anarquista latinoamericana. Personajes, publicaciones y relaciones.

Norteamérica

Uno de estos nodos, al norte de Latinoamérica, era la región mexicana (nodo norteamericano), que tenía fuertes vínculos con los movimientos que confluían en los Estados Unidos, pero también con Cuba, por la cercanía con la península de Yucatán, así como con el movimiento español y, por supuesto, con los demás nodos latinoamericanos.⁴⁸

Por ejemplo, la publicación mexicana *Verbo Rojo* mantuvo correspondencia con una gran cantidad de publicaciones anarquistas. Entre ellas *El Progreso*, de La Habana, de donde se extrajo un artículo para su primer número⁴⁹. *Nueva Luz*, también de La Habana;⁵⁰ *The Industrial Solidarity*, de Chicago, Estados Unidos;⁵¹ *Verba Roja*, de Santiago, Chile;⁵² y el grupo anarquista *Los Iguales*, de Lima, Perú.⁵³ En la biblioteca *Verbo Rojo* se encontraban *La revista Blanca*, *Novela Ideal* e *Iniciales*, de Barcelona, así como *La Protesta* y *Antorcha*, de Buenos Aires.⁵⁴

⁴⁶ Rama y Cappelletti, *El anarquismo en América latina*, op. Cit., p. 16; Isaac Oved, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, Siglo XXI, México, 1978, p. 36.

⁴⁷ Esta cartografía de las redes latinoamericanas es de elaboración propia. Es similar a la definida por Kirwin R. Shaffer en “Latin Lines and Dots: Transnational Anarchism, Regional Networks, and Italian Libertarians in Latin America”, *Zapruder World: An International Journal for the History of Social Conflict*, Vol. 1 The whole world is our homeland, 2014. Revisado en <https://zapruderworld.org/journal/past-volumes/volume-1/latin-lines-and-dots-transnational-anarchism-regional-networks-and-italian-libertarians-in-latin-america/>

⁴⁸ Ver María Fernanda de la Rosa, “Las relaciones entre el anarquismo mexicano y argentino, 1920-1930”, *Temas de historia argentina y americana*, Buenos Aires, número 9, 2006, pp. 69-83. También Diego Téllez, *Redes anarquistas de apoyo mutuo en Latinoamérica...*, Op. Cit.

⁴⁹ “Lo que son los bolcheviques”, *Verbo Rojo*, México, 13 de octubre de 1922, pp. 1 y 4.

⁵⁰ “El verdadero dueño”, *Verbo Rojo*, Primera época, número 4, México, 18 de octubre de 1922, p. 4.

⁵¹ “A nuestros camaradas de todos los países”, *Verbo Rojo*, Primera época, número 4, México, 18 de octubre de 1922, p. 2.

⁵² “Frente único”, *Verbo Rojo*, primera época, número 5, México, 21 de enero de 1923, p. 2.

⁵³ “Habrá en Lima prensa libre si logran dinero”, *Verbo Rojo*, número 1, México, 14 de agosto de 1926, pp. 1 y 2.

⁵⁴ *Verbo Rojo*, tercera época, año II, número 15, México, noviembre de 1929, p. 4.

Es inevitable mencionar aquí un periódico que fue publicado en Estados Unidos: *Cultura Obrera. Periódico obrero de doctrina y combate*. Se publicó de 1911 a 1925 en Nueva York, por estar escrito en español y constituir uno de los nodos con más relaciones internacionales, se considera en este trabajo como parte del movimiento anarquista latinoamericano. Su director fue Pedro Esteve, hasta su muerte en 1925, y contaba con múltiples colaboradores de una gran cantidad de países. Se convirtió en el más influyente periódico ácrata en español de la Costa Este de Estados Unidos. Uno de sus objetivos principales fue contribuir a la organización de actos de propaganda y gestionar la solidaridad de agrupaciones anarquistas de España y América Latina.⁵⁵ Posteriormente se publicó como *Cultura Proletaria*, de 1927 a 1953.

Sudamérica, Cono Sur

Otro nodo de la red ácrata se encontraba al sur de la región latinoamericana, entre Argentina, Uruguay, el sur de Chile y el sur de Brasil, con particularidades en cada uno de estos países. Lo que permite establecer este nodo como tal, entre otros factores, es la importancia de la inmigración italiana en esta región. Ya se ha comentado de la influencia de Malatesta y otros italianos en la introducción del anarquismo en esta región, pero además en Brasil (al igual que en Argentina) se publicó una gran cantidad de periódicos ácratas en italiano. Incluso se ha llegado a decir que “la imagen más común de la clase trabajadora en la Primera República brasileña (1889-1930) es la del anarquista italiano”.⁵⁶

Otro factor que permite establecer esta región como un nodo en la red anarquista internacional es la movilidad interregional de los anarquistas, para escapar de la persecución policial era necesario huir frecuentemente hacia los países vecinos, por eso en el cono sur se cruzaban las fronteras muchas veces con este fin. Por ejemplo, en la década de 1920 se dio la fuga de Simón Radowitzky, desde la prisión de Ushuaia hacia Chile,⁵⁷ también puede considerarse la gran cantidad de exiliados argentinos que se refugiaron en Uruguay después del golpe del militar José Félix Uriburu (en 1930) y la feroz represión que se desató.⁵⁸

⁵⁵ archivomagon.com

⁵⁶ Claudio H. M. Batalha, *O movimento operário na Primeira República*, Jorge Zahar Editor, Río de Janeiro, 2000, p. 7. [Traducción propia.]

⁵⁷ Radowitzky fue el vengador de la masacre de la semana roja de 1909 en Argentina, al ajusticiar a su responsable, el jefe de la policía, Ramón Falcón. Ver Osvaldo Bayer, *Los anarquistas expropiadores. Simón Radowitzky y otros ensayos*, Sombroysén Editores, Patagonia, 2008.

⁵⁸ María Migueláñez Martínez, “Atlantic Circulation of Italian Anarchist Exiles: Militants and Propaganda between Europe and Río de la Plata (1922-1939)”, *Zapruder World*, número 1, 2014, p. 5. Revisado en <https://zapruderworld.org/journal/past-volumes/volume-1/atlantic-circulation-of-italian-anarchist-exiles-militants-and-propaganda-between-europe-and-rio-de-la-plata-1922-1939/>

En los años veinte, las publicaciones argentinas tuvieron una importancia fundamental para el establecimiento de las redes anarquistas de solidaridad y apoyo mutuo. Algunos de los periódicos más importantes de la época eran *La Protesta*, y su *Suplemento Semanal*, posteriormente *Quincenal*;⁵⁹ el periódico *La Antorcha*⁶⁰ y el periódico *Campana de Palo*.⁶¹ *La Protesta* y *La Antorcha* eran sin duda de los periódicos que mantenían más relaciones con otros grupos ácratas alrededor del mundo y particularmente en Latinoamérica, lo cual puede verse reflejado en las mismas publicaciones. Para un análisis de las redes establecidas por la revista *La Campana de Palo* puede consultarse un estudio de María del Carmen Grillo titulado “Una red en el tiempo. El caso de La Campana de Palo, 1925-1927”.⁶²

Es ineludible mencionar aquí que las mujeres formaron parte del trabajo realizado por el movimiento anarquista para consolidarse y desarrollarse tanto en lo local como en lo internacional desde el siglo XIX, así como para editar todas las publicaciones anarquistas del periodo. Una publicación escrita y dirigida exclusivamente por mujeres que ponía de manifiesto su participación determinante para el movimiento anarquista fue la publicación *Nuestra Tribuna. Quincenario femenino de ideas, arte, crítica y literatura*.⁶³ Su mentora y líder era Juana Rouco Buela. Este periódico se publicó en Necochea, Tandil y Buenos Aires, de 1922 a 1925. En sus páginas se encuentra evidencia de la construcción de

⁵⁹ En 1927 comenzaron a predominar las fotografías y aumentaron las páginas del *Suplemento* de *La Protesta*. Este cambio fue iniciativa de Emilio López Arango, y estuvo marcado por la salida de Atalaya y su grupo de la redacción de este periódico. Ver Aldana Villanueva, “Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927)”, *Inmediaciones de la comunicación*, volumen 12, número 2, julio-diciembre 2017, pp. 150 y 154.

⁶⁰ *La Antorcha* fue un periódico fundado en Buenos Aires en 1921 por un sector que se había separado del grupo editor de *La Protesta* cinco años antes, entre los que se encontraban Rodolfo González Pacheco y Teodoro Antillí (fallecido en 1923). Agrupaba una serie de publicaciones como *Ideas* y *Pampa Libre* que enarbolaban un discurso particular dentro del movimiento anarquista argentino. Dejó de publicarse en 1932. Ver: Luciana Anapios, “El anarquismo argentino en los años veinte. Tres momentos en el conflicto entre *La Protesta* y *La Antorcha*”, *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, Buenos Aires, año 2, no 3, junio de 2008.

⁶¹ *La Campana de Palo* fue una revista dedicada al arte, la literatura y la música durante los años veinte del siglo pasado. Publicó sus primeros seis números entre junio y diciembre de 1925. Luego de un lapso en que no se publicó la revista, reapareció en septiembre de 1926, con una numeración continua pero con distinto formato y el subtítulo *Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*. En esta segunda época, que llegó hasta septiembre-octubre de 1927, se publicaron once números. *La Campana de Palo* constituyó una de las herramientas de difusión de las ideas del grupo anarquista formado por Alfredo Chiabra Acosta, también conocido bajo el pseudónimo de Atalaya o At.

⁶² María del Carmen Grillo, “Una red en el tiempo. El caso de *La campana de Palo*, 1925-1927”, *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Universidad de Colima-Porrúa, 2016, (pp.135-166), revisado en <https://rii.austral.edu.ar/handle/123456789/943>

⁶³ En Argentina las mujeres anarquistas ya habían editado un periódico a fines del siglo XIX, *La voz de la mujer* (1896-1897), el cual se toma como antecedente de *Nuestra Tribuna*.

una red de apoyo mutuo, incluso se ha dicho que el intercambio internacional fue el elemento central del periódico.⁶⁴

En Chile se publicaba *El Productor. Órgano de la unión local de los trabajadores industriales del mundo I.W.W.* (Iquique) y *El Sembrador. Semanario de sociología i crítica*, también de Iquique. Esta última publicación contiene un aviso que demuestra la importancia de las relaciones en el área andina, particularmente en el tema de la distribución de libros y folletos “Avisamos a los compañeros de Chile, Perú y Bolivia que tanto los libros que editen la editorial *Argonauta* así como *La Protesta*, se la pidan directamente a *El Sembrador*”.⁶⁵

En Brasil se publicaban los periódicos *Alba Rossa. Periodico libertario*, publicado en italiano (1920-1921), *A Obra. Semanario de Cultura Popular* (1920); *A Plebe* (1920-1924 y 1927-1935) y *A Vanguarda. Diario do povo trabalhador* (1921), todos de la ciudad de São Paulo. En sus páginas se mencionan múltiples publicaciones de otras zonas del país y mantenían relaciones con los demás países del Cono Sur, así como con otras publicaciones y organizaciones ácratas latinoamericanas.

Área Andina

Un nodo más se encontraba en la zona andina, “ese vasto espacio andino constituido por el Norte Grande. El mismo que, con sus características peculiares (la virtual ausencia del Estado, las fronteras porosas, la movilidad permanente), favoreció (la) circulación”⁶⁶ de anarquistas. Dicen Ivana Margarucci y Eduardo Godoy que “Para Sergio González Miranda, la clave de definición de esta ‘macrozona’, un ‘espacio trans-fronterizo’ que incluye el norte chileno y argentino y el altiplano boliviano, fueron, antes que la guerra y la diplomacia, las relaciones entre economía y sociedad”.⁶⁷ En los años veinte del siglo pasado esta región tuvo organizaciones anarquistas que mantenían estrechas relaciones entre sí, desde Bolivia “Luis Cusicanqui se erigió [en] una suerte de ‘embajador libertario’, el ‘nodo’ boliviano de esa vasta ‘red internacional de redes’”.⁶⁸

En la década de 1920 hubo una gran cantidad de publicaciones anarquistas en Bolivia, ya que “es innegable que el punto más alto en la influencia de las doctrinas libertarias en Bolivia se sitúa entre

⁶⁴ Al respecto puede revisarse el estudio de María Laura Fernández Cordero, “El periódico anarquista *Nuestra Tribuna*: un diálogo transnacional en América Latina”, *Anuario de Estudios Americanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Economía y Geografía Aplicadas, volumen 74, número 1, Sevilla, junio de 2017, pp. 267-293. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/76550>.

⁶⁵ *El Sembrador*, año II, número 54, 18 de agosto de 1923, p.1.

⁶⁶ Ivanna Margarucci y Eduardo Godoy Sepúlveda, *op. cit.*, pp. 249-260.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ídem.*

fin de la década de 1910 y el estallido de la guerra del Chaco en 1932”.⁶⁹ Estas publicaciones estaban alentadas por grupos que sostenían relaciones con otras organizaciones y publicaciones de América Latina. La organización más influyente en esta década fue el grupo de propaganda libertaria La Antorcha.⁷⁰ Este grupo editó un órgano de prensa propio, llamado *La Tea*, esta publicación contaba “con la activa colaboración de núcleos ácratas de la Argentina, a través de compañeros de apoyo como Tomás Soria, Antonio Fournarakis y Armando Triviño”.⁷¹

La Antorcha era un grupo “animado por Luis Cusicanqui, Jacinto Cenellas y Domitila Pareja [...] a los pocos meses de su nacimiento sus miembros fueron víctimas de la represión”.⁷² Entonces se hizo patente la importancia de las relaciones internacionales anarquistas: “Gracias a las conexiones de los grupos libertarios con el exterior, la prensa anarquista de varios países vecinos intervino en la campaña por su liberación”.⁷³

Otra publicación libertaria de la época era *Acción Obrera*, editada por el Centro Libertario Cultural Obrero, de Uyuni. Esta revista estableció relaciones con el periódico *Humanidad*, de Argentina “para crear un poderoso lazo que nos una en la rebeldía, mediante intercambio de prensa libertaria, envío de manifiestos y comunicación de actividades”.⁷⁴

En el libro *Ayllus del sol*, se sostiene “Arequipa, acogió las ideas que venían de Argentina y los [sic] transmitía a los indios de Cusco y Puno a través del proletariado portuario y minero”⁷⁵ y se señala sobre otras publicaciones, como *El Ariete*, *La Bandera Roja*, *La humanidad*, *La Semana*, *La Federación* y *La Voz Del Sur*, que “difundían el programa libertario y alentaban al despertar de la conciencia obrera e indígena”.⁷⁶

En Perú es notable también la relación con el movimiento argentino. Algunos autores, como la historiadora Piedad Pareja, afirman que “de ese país proviene la principal influencia en nuestro movimiento obrero [...] Identificado con la posición del periódico anarquista bonaerense, encontramos su homónimo en Lima (*La Protesta*)”.⁷⁷

⁶⁹ Zulema Lehm y Silvia Rivera Cusicanqui, *Artesanos libertarios...*, op. cit., p. 21.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 25.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 27.

⁷² *Ibíd.*, p. 26.

⁷³ *Ibíd.*, p. 103.

⁷⁴ “Actos y reuniones”, *Humanidad*, Buenos Aires, número 2, julio de 1927, p. 24.

⁷⁵ Wilfredo Kapsoli, op. cit., pp. 159 y 160.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ Piedad Pareja Pflucker, *Anarquismo y sindicalismo en el Perú*, Ediciones Rikchay Perú, Lima, 1978, p. 50.

Lo que hace que *La Protesta* destaque entre el resto de publicaciones obreras, o del movimiento social en el Perú, es su clara posición anarquista.⁷⁸ Este periódico “se publicó mensualmente, con irregularidades, entre 1911 y 1927, con un tiraje que oscilaba entre 1500 y 3000 ejemplares [...] Asimismo se mantenía un amplio sistema de canjes con publicaciones anarquistas en el exterior”.⁷⁹ Puede apreciarse con lo anterior que el área andina estaba conectada por medio de estos nodos con la red anarquista latinoamericana.

No es la intención de este trabajo hacer un análisis exhaustivo del anarquismo en estas regiones, sino dar una idea de la importancia que tuvieron las relaciones entre ácratas a nivel latinoamericano, así como trazar un panorama general de cómo se establecían estas relaciones. Ya se ha comentado el vínculo que existía entre los anarquistas de México y Argentina,⁸⁰ también es necesario señalar que las relaciones interregionales se daban entre todos los nodos aquí descritos. Así, las organizaciones ácratas bolivianas entablaron estrechas relaciones con los trabajadores anarquistas del norte de Chile, de Argentina y de México, además de hacer lo propio con las del Perú y Centroamérica.

Centroamérica

El nodo centroamericano también se encontraba en relación con los demás. El historiador José Julián Llaguno Thomas sostiene, basándose en Arturo Tarracena, quien a su vez se basa en Max Nettlau, que:

En la mayoría de los países (centroamericanos), no existieron publicaciones anarquistas propias antes de 1920, con excepción de Costa Rica y Panamá, por lo que el acceso a esta literatura se daba a través de la suscripción directa a algún periódico extranjero o por los sistemas de intercambio elaborados desde el extranjero. Algunos ejemplos de estos mecanismos se pueden encontrar en *Les Temps Nouveaux* y *Cultura Proletaria* —editados en París y Nueva York, respectivamente— en donde se encuentran suscriptores de Costa Rica, Guatemala y El Salvador.⁸¹

Hay que destacar también, como parte de esta región, a Panamá, cuyo movimiento estaba constituido casi íntegramente por inmigrantes trabajadores de las grandes obras de infraestructura, particularmente en el canal de Panamá. Llaguno explica que para la década de 1910-1920 “trabajadores

⁷⁸ Wilfredo Kapsoli, *Ayllus del sol. Anarquismo y utopía andina*, Editorial TAREA, Asociación de Publicaciones Educativas, Lima, 1984, p. 176.

⁷⁹ Gerardo Leibner, “La Protesta y la andinización del anarquismo en el Perú, 1912-1915”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, volumen 5, número 1, 1994, p. 10.

⁸⁰ Ver María Fernanda de la Rosa, “Las relaciones entre el anarquismo mexicano y argentino, 1920-1930”, *op. cit.* También Diego Téllez, *Redes anarquistas de apoyo mutuo en Latinoamérica. Relaciones entre México y Argentina en la década de 1920*, *op. cit.*

⁸¹ José Julián Llaguno Thomas, “Acción local...”, *op. cit.*, p. 42.

de varios países desarrollaron una organización específicamente anarquista, denominada Federación Individualista Internacional, entre 1911 y 1914, con presencia en todos los campamentos alrededor de la Zona del Canal”,⁸² la movilidad de estos trabajadores favoreció el desarrollo de la región como difusora del ideario ácrata. La existencia de una Federación Individualista demuestra que los anarquistas individualistas no se oponen a la organización colectiva.

Hasta ahora se han mencionado las relaciones anarquistas al interior de Latinoamérica, pero no debe olvidarse que los libertarios latinoamericanos no se encontraban aislados con respecto del mundo. Además de las relaciones trasatlánticas que ya existían por medio de la migración y los lazos de apoyo mutuo y solidaridad, hay que sumar el papel destacado que tuvo la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), en su segunda versión anarquista, fundada a finales de 1921 y establecida en Berlín. Fue un nodo que reforzó dichas redes y permitió la creación de nuevas relaciones, así como la articulación de estas redes regionales entre sí. Por lo tanto, el establecimiento y desarrollo de una red mundial.

Otra manera en que se estrecharon los lazos entre los anarquistas de Latinoamérica fueron las giras de propaganda. Por ejemplo, en 1925 Julio Díaz, anarquista tucumano, realizó una “jira” como enviado de la AIT, salió de México y pasó por varios países de Centroamérica.⁸³ También Antonio Fournarakis realizó una gira desde Buenos Aires hasta La Paz, Bolivia, para difundir el pensamiento comunista anárquico.⁸⁴ Las giras permitían el desarrollo de la red ácrata internacional por medio del establecimiento de la comunicación y el intercambio con regiones que anteriormente estaban aisladas. Eran viajes largos a través de territorios muchas veces inhóspitos, pero tuvieron una gran efectividad en un momento en que las comunicaciones a grandes distancias eran complicadas.

Durante la década de 1920 el movimiento anarquista se desarrolló de manera desigual en las distintas regiones de Latinoamérica. Mientras que en algunas partes, como en Argentina, México o Brasil ya contaba con una historia desde el siglo anterior, en otras regiones las primeras organizaciones anarquistas se establecieron en esta década. Las dinámicas relacionales que se establecieron a partir de esta situación permiten comprender las particularidades de la red ácrata de comunicación y solidaridad continental.

⁸² Ibíd. p. 41.

⁸³ Ver Arturo Tarracena Arriola, “Presencia anarquista en Guatemala entre 1920 y 1932”, *Mesoamérica publicación semestral del Centro de Investigaciones Sociales de Mesoamérica y Plumsock Mesoamerican Studies*, cuaderno 15, año 9, junio de 1988, pp. 5-8.

⁸⁴ Zulema Lehm Ardaya y Silvia Rivera Cusicanqui, *Artesanos libertarios...*, op. cit., p. 27.

No hay que pensar que la comunicación, el apoyo mutuo y la solidaridad eran unidireccionales, las relaciones no eran únicamente de los nodos al exterior, no hay que pensar a los nodos como centros, porque era un movimiento descentralizado, había relaciones múltiples en igualdad de importancia.⁸⁵ El hecho de que en algunos lugares no se publicaran periódicos o no se tenga conocimiento de organizaciones estables no significa que no hubiera ahí contactos o relaciones de importancia para la red anarquista transnacional.



Figura 1

Imágenes en movimiento. Redes transnacionales de circulación de la gráfica libertaria. Artistas e imágenes errantes

La circulación no era sólo de personas, la gráfica también se movía a través de estas redes. Como se publicaba en periódicos que tenían gran circulación geográfica, es factible pensar que tenían el mismo alcance, o incluso más, que las publicaciones escritas, gracias a que podía ser comprendida por gente que no sabía leer ni escribir. Además de la circulación de los periódicos impresos, se encuentran algunos casos en los que un mismo elemento gráfico aparece en varias publicaciones



Figura 2

⁸⁵ Ivanna Margarucci y Eduardo Godoy Sepúlveda, *op. cit.* Estos autores lo plantean para la región específica que abarca su estudio, sin embargo este hecho es comprobable en las demás regiones.

diferentes, lo que es un indicio de la capacidad de difusión de las imágenes a través del tiempo y el espacio.

Por ejemplo, Orduña y de la Torre abordan el caso de una caricatura publicada originalmente en 1904, en el periódico madrileño *Tierra y Libertad*, firmada por J.B. Pelayo.⁸⁶ Mencionan que esta caricatura fue publicada también en 1931, en las páginas de *El Luchador*, de Barcelona, lo que demuestra “el prolongado ciclo vital de algunas producciones gráficas”. En Latinoamérica encontramos la misma caricatura reproducida en *La Antorcha*, de Argentina, el 12 de agosto de 1927 (figura 1), así como en la publicación brasileña *A Plebe*, en 1920 (figura 2). Este hecho permite apreciar la apropiación de elementos gráficos, pues en los dos casos el texto que acompaña al dibujo está modificado, también es una muestra de la gran extensión geográfica que abarcaba la influencia de algunas imágenes.

Se asume que es la misma caricatura por la descripción que se hace de ella en el artículo de Orduña y De la Torre, que es la siguiente: “se puede apreciar a un gigantesco personaje (una especie de ogro) con levita y sombrero de copa, sentado en un sillón, que exprime entre sus manos a un hombre escuálido y diminuto, de cuya boca brotan monedas que caen en un gran caldero repleto de dinero. Al fondo, tres guardias civiles a caballo vigilan la escena”.⁸⁷ Lamentablemente no se logró ubicar la



Figura 3

imagen original en la publicación *Tierra y Libertad*. No obstante, sobre su uso en América Latina, es posible señalar que en la versión brasileña se cambiaron los sombreros de los guardias civiles para adaptar la imagen al contexto local.

⁸⁶ Miguel Orduña Carson y Alejandro de la Torre Hernández, *Caricatura, monstruosidad y lucha de clases*, p. 6, texto inédito, disponible en https://www.academia.edu/1527044/Caricatura_monstruosidad_y_lucha_de_clases

⁸⁷ *Ibíd.*

Otro ejemplo de circulación internacional de un mismo elemento gráfico lo tenemos en una imagen hecha por Fermí Sagristá,⁸⁸ que se publicó primero en la portada del periódico libertario barcelonés *La huelga general*, en 1902 (figura 3).⁸⁹ Dos décadas después, en 1922 encontramos una versión modificada de dicha imagen en el *Suplemento de La Protesta*, de Buenos Aires (figura 4),⁹⁰ y en *Nuestra Tribuna*, de Necochea, Argentina, en 1923 (figura 5).⁹¹



Figura 4



Figura 5

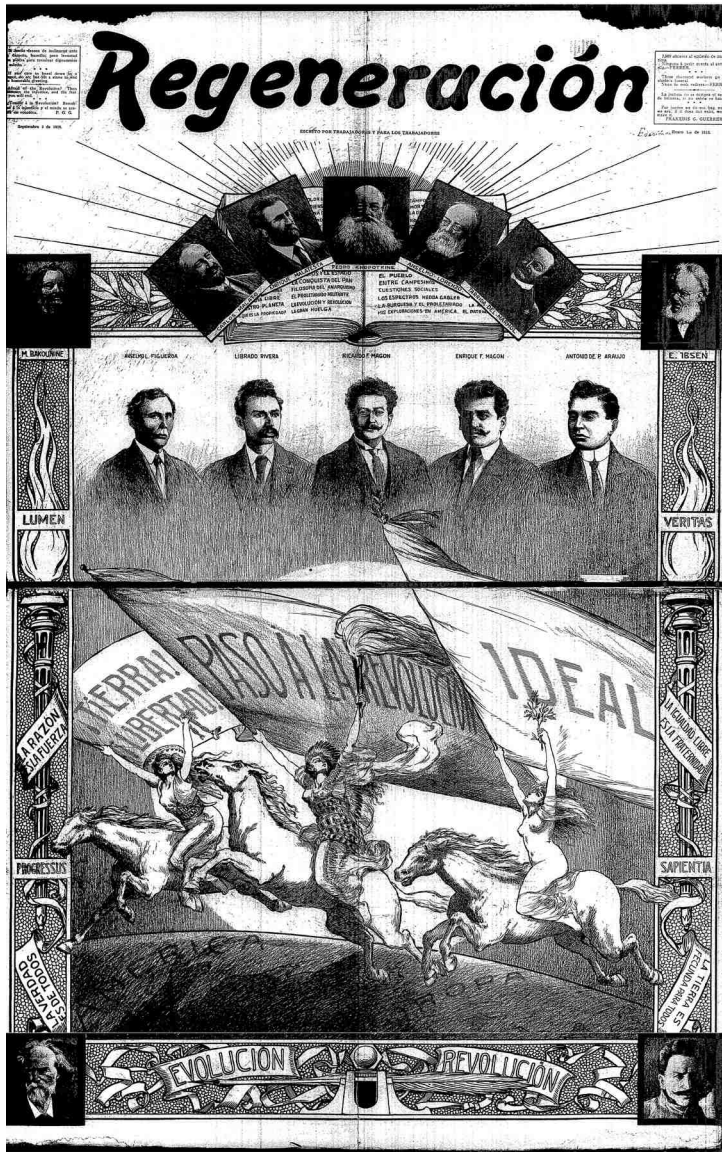
⁸⁸ Artista catalán que tenía una relación de varios años atrás con el movimiento anarquista mexicano.

⁸⁹ “Anarquía”, *La huelga general*, Barcelona, año II, número 7, 15 de enero de 1902, p. 1.

⁹⁰ *Suplemento de La Protesta*, Buenos Aires, número 19, 22 de mayo de 1922, p. 6.

⁹¹ *Nuestra Tribuna*, año II, Necochea, número 18, 1 de mayo de 1923. Ver Laura Fernández Cordero, “El periódico anarquista *Nuestra Tribuna*. Un diálogo transnacional en América Latina”, *Anuario de Estudios Americanos*, volumen 74, número 1, Sevilla, enero-junio, 2017, 267-DOI: 10.3989/aeamer.2017.1.10 <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/709/709>

La obra de Fermín Sagristá tuvo una amplia circulación internacional, también por medio de un



cuadro de 1912, con el que apoyó la lucha revolucionaria del Partido Liberal Mexicano (PLM). Sagristá estuvo preso en Barcelona por haber dibujado el asesinato de Francisco Ferrer Guardia. Cumplió 16 meses en prisión y fue liberado, según él mismo, gracias a las protestas en el extranjero que influyeron en el gobierno español. En una carta dirigida a *Cultura Obrera*, Sagristá decía lo siguiente “En mis horas de soledad he leído el curso de la Revolución Mexicana, y acérrimo entusiasta de su acción, mi primer recuerdo será para los revolucionarios mexicanos”. Desde las páginas de *Regeneración*, Flores Magón le contestó de esta manera:

Sagristá es un artista de altos vuelos, y por eso, la tiranía le teme, pues ésta comprende que el arte es un medio excelente de difusión de nuestros altos ideales. Un cuadro de Sagristá es todo un poema revolucionario que sacude fuertemente los nervios, que despierta, que hace fijar la atención en la lucha que el desheredado sostiene contra el poderoso, al mismo tiempo que se

Figura 6

paladea el gusto artístico de la composición.

Sagristá anuncia que su primer trabajo será un cuadro dedicado a la Revolución Mexicana, que aparecerá en tarjeta postal. Con ansia esperamos esa producción que vendrá a enriquecer el arte revolucionario, y desde luego ofrecemos a Fermín las columnas de *Regeneración* para anunciar la tarjeta.

Reciba el noble camarada nuestro abrazo fraternal, así como nuestras felicitaciones por haber logrado salir en libertad. La causa está de plácemes: Sagristá libre es ariete y es antorcha. ¡Salud, hermano!⁹²

⁹² Ricardo Flores Magón, “Sagrista Libre”, *Regeneración*, número 86, Los Angeles, 20 abril 1912, p. 1.

Además del trabajo de Sagristá al que se alude en este artículo, que fue publicado como tarjeta postal para recaudar fondos para los revolucionarios mexicanos, en *Regeneración*, órgano del PLM, se publicó otra obra de Sagristá en su edición especial del 1 de enero de 1913 (figura 6), esta obra se retomó diez años después, recortada, en el periódico *La Protesta*, de Perú (figura 7).⁹³ Sagristá también realizó una imagen que fue utilizada como cabecera del primer número del periódico mexicano *Verbo Rojo*, publicado el 13 de octubre de 1922 (figura 8).

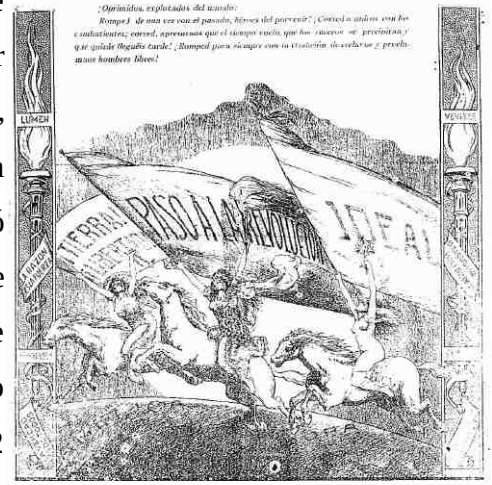


Figura 7

Por otra parte, es necesario plantear que Sagristá mantuvo vínculos con el movimiento anarquista



Figura 8

latinoamericano por medio del grupo Los Iconoclastas, de Steubenville, Ohio, quienes impulsaron una encuesta internacional en 1926, sobre varios temas que interesaban al movimiento en esa época. Esta iniciativa fue

replicada por el *Suplemento de La Protesta*, que publicó una ilustración de Sagristá en tonos azules (figura 9) e hizo un comentario a propósito de dicha imagen. “El dibujo del camarada Sagristá, que intercalamos en este número en hoja suelta, quiere representar las dos formas de lucha armada en las contiendas sociales contemporáneas: el militarismo y la guerrilla. El fondo y el argumento es dado por la revolución rusa. De una parte los magnates del bolchevismo y de otra la insurrección de los campesinos ucranianos”.⁹⁴

Otro artista europeo cuyo trabajo fue ampliamente reproducido en Latinoamérica fue el grabador belga Albert Daenens (1883-1952), “activista y pensador complejo, involucrado en la escritura, el

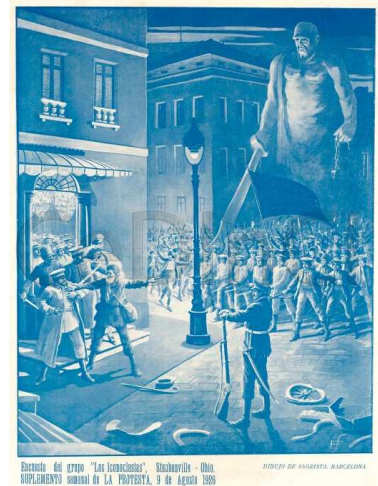


Figura 9

⁹³ *La Protesta*, Lima, año XII, número 114, mayo de 1923, p. 1.

⁹⁴ *Suplemento de La Protesta*, año V, número 235, Buenos Aires, 9 de agosto de 1926, p. 1.

periodismo, la edición, la crítica, el teatro y el diseño de escenarios”. Sus xilografías fueron publicadas originalmente en revistas como *Haro!* (figura 10), editada por Daenens de manera intermitente en Bélgica, entre 1913 y 1928.

En Latinoamérica, sus grabados se reprodujeron en el *Suplemento de La Protesta*⁹⁵ (figura 11) y en



Figura 10



Figura 11

La Antorcha.⁹⁶ La gráfica de Daenens era antimilitarista y anticarcelaria, denunciaba los horrores de la guerra y de las prisiones. En un acto de solidaridad internacional realizó un grabado, publicado en dos ocasiones por *La Protesta*,⁹⁷ alusivo a la injusticia sufrida por Sacco y Vanzetti a manos de sus carceleros y verdugos (figura 12).

⁹⁵ Números 57, p. 3; 58, p. 3; 59, p. 3; 164, p. 1; 248, p. 5 y 290, p. 26.

⁹⁶ *La Antorcha*, año VII, número 246, p. 1.

⁹⁷ Números 248, p. 5 y 290, p. 26.

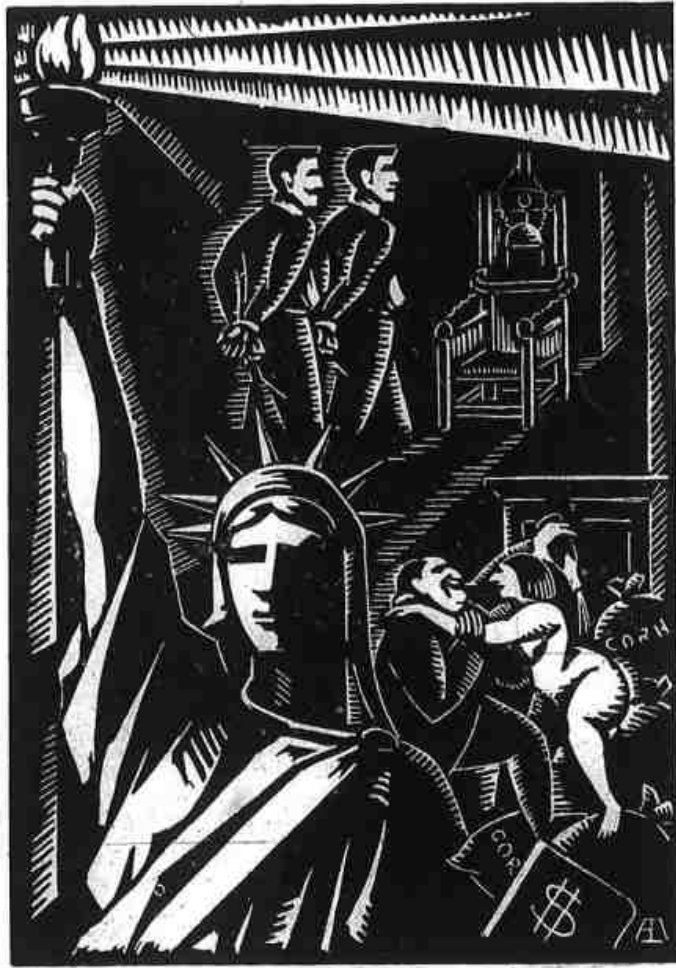


Figura 12

Palabra (figura 14). Este periódico era el órgano de la organización sindical anarquista mexicana, la Confederación General de Trabajadores.

Entre otros de los artistas gráficos que fue posible identificar por medio de la firma, destaca Ret Sellawaj,⁹⁸ por la gran cantidad de trabajos suyos reproducidos en la prensa anarquista de los años 20. En gran medida en el *Suplemento de La Protesta*, pero también en otras publicaciones argentinas, como *Campana de palo y Humanidad*, así como en la publicación en ruso que se imprimió en Buenos Aires, *Golos Truda* (*Голос Труда*).⁹⁹

La gráfica de Ret Sellawaj también fue difundida por periódicos anarquistas en México. Un testimonio es una imagen que se publicó el 1 de mayo de 1924 en *La Protesta* 119, con el título “¡Bolcheviquismo o muerte!” (figura 13). Posteriormente esta misma imagen, sin el pie de foto original, fue publicada el 5 de marzo de 1925 en la portada del número 55 de la cuarta época de *Nuestra*

⁹⁸ Seudónimo de Juan Antonio Ballester Peña, el artista latinoamericano cuyas obras tuvieron la mayor difusión en publicaciones ácratas en la década de 1920, durante esta década formó parte integral de los llamados artistas o grabadores sociales. Ver Silvia Dolinko, “De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña.”, *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, año 2, número 3, 2018 p.191-206. Disponible en: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/2373>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.2373>

⁹⁹ *Golos Truda*. Órgano de la Federación Obrera Rusa Sud-Americana, Buenos Aires, 1 de mayo de 1925. Se hablará más adelante de esta imagen.



Figura 13

seudónimo de Ballester (Ret Sellawaj), eran frecuentemente utilizadas por los anarquistas de la época como las siglas de Revolución Social.

La imagen representa un personaje arquetípico desarrollado por Sellawaj. El militar comunista, torpe, brutal y descerebrado. El pie de foto original no deja dudas de quién es este personaje. En la publicación mexicana, la gráfica acompañaba un texto con ocasión de la apertura del segundo congreso de la Asociación Internacional de los Trabajadores, en el que se decían cosas como “¡Armas, látigos, uniforme, sangre, he ahí el comunismo bolchevique! [...] Esa es, gráficamente expresada, la idea del socialismo de estado que parece de moda en México”.¹⁰⁰

En las publicaciones anarquistas latinoamericanas del periodo existen una gran cantidad de elementos gráficos repetidos. La mayoría de las veces están adaptados; ya sea que se recortara la imagen de diferente manera (como en la versión de *La Protesta* limeña de la pintura que hizo Sagristá para el PLM) o que se le cambiara el texto. Hay ejemplos, como en la versión de *La Antorcha* del

¹⁰⁰ *Nuestra Palabra Semanario. Órgano de la Confederación General de Trabajadores*, México, cuarta época, número 55, 5 de marzo de 1925, p. 1.



Figura 14

En la imagen de *La Protesta* es más fácil apreciar la firma RS en la parte inferior. Estas siglas, además de ser las iniciales del

dibujo de J.B. Pelayo, reproducida en las páginas anteriores (figura 2), donde se hace una especie de collage para incluir otras imágenes que no formaban parte de la original.

También está el caso de la pintura “Anarquía”, de Sagristá, cuya versión original (figura 3), con degradados, fue trasladada manualmente a una placa de grabado, en alto contraste, además de agregar la palabra “Anarquía” al diseño (figuras 4 y 5), cambiando la imagen a una adaptación o reinterpretación, más que a una reproducción.¹⁰¹



Figura 15

Hay otro elemento gráfico reproducido en el periódico *La Antorcha* el primero de mayo de 1927 (figura 15) cuyo origen europeo y posterior viaje a través de varios países y distintas décadas es analizado en un artículo de Paúl Marcelo Velásquez Sabogal, titulado “La imagen errante: Jules-Félix Grandjourn: anarquismo y antimilitarismo trasatlántico a inicios del siglo XX”.¹⁰² En este artículo se detalla la travesía de la imagen publicada en *La Antorcha* con el título de “La infamia militar” a través de publicaciones y grupos ácratas de París, Estocolmo y Buenos Aires, con base en seis diferentes versiones de dicha imagen.

A partir de esta muestra es posible observar que algunas de las imágenes se produjeron en las décadas anteriores y continuaban su circulación, mientras que otras se produjeron en los veinte, entrando a formar parte del acervo gráfico anarquista internacional por medio de las redes de comunicación e intercambio, como es el caso de la gráfica de Sellawaj (figuras 13 y 14) o de la obra de Daenens sobre Sacco y Vanzetti (figura 12).

¹⁰¹ La placa de grabado fue hecha por un taller de Buenos Aires (Helvecio Franzoni), cuya firma puede ser vista en las dos versiones de esta imagen publicadas en Argentina. El taller Franzoni se anunciaba en revistas como *Babel*, por ejemplo en el número 8, publicado en octubre de 1921, ese número puede revisarse en el archivo del CeDInCI https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/02/Babel_a%C3%B1o1n8.pdf

¹⁰² Paúl Marcelo Velásquez Sabogal, “La imagen errante. Jules-Felix Grandjourn: anarquismo y militarismo trasatlántico a inicios del siglo XX”, *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 17, número 32, 2022, pp. 236-253. Revisado en <https://doi.org/10.14483/21450706.19620>



Käthe Kollwitz : — Madres

Figura 16



Figura 17

Una muestra de la rapidez con que se difundía la gráfica es la publicación casi inmediata, también en este suplemento argentino, de los dibujos de Helios Gómez (figura 17), que formaban parte de su carpeta “Días de ira”. Dicha carpeta, editada por la AIT en Berlín en 1930, se anunció en las páginas del número 322 del *Suplemento de La Protesta*, el 30 de febrero de ese mismo año, el mismo ejemplar contaba con una portada que formaba parte de la citada carpeta.

Otro ejemplo lo tenemos con la publicación en 1925, de un grabado “Madres” (figura 16), de Käthe Kollwitz en el *Suplemento de La Protesta*, publicado originalmente en Alemania en 1923, como parte de una carpeta gráfica llamada *Guerra*, que reunía varios trabajos de esta artista.

El anonimato en las publicaciones anarquistas

Una particularidad de la prensa anarquista es la gran cantidad de artículos sin firma. El anonimato o el uso de seudónimos eran defendidos o utilizados como una estrategia frente a la represión; también como una forma de colectivizar la propia opinión, de expresar las ideas desde un lugar compartido por muchas personas, de reconocer que las ideas son construidas en común. En este segundo sentido, concierne a la colectividad, también se da el caso de publicaciones que reproducían las firmas de sus autores por representar distintas tendencias u opiniones, a veces enfrentadas.¹⁰³

¹⁰³ Por ejemplo en la publicación mexicana *Regeneración*, órgano del Partido Liberal Mexicano, se comenzaron a firmar los artículos a partir de 1910, cuando las divergencias de opinión en su interior se agudizaron, hasta culminar en la

Atalaya sostuvo que no se trataba de ser críticos, artistas o escritores, sino simples “obreros de arte”. En este sentido, para el crítico enrolado en las filas del anarquismo, la verdadera labor del artista no era crear “obras” sino “trabajos” que, por dicho carácter, debían ser anónimos y colectivos [...] Esta idea “donde el trabajo útil se conjugaba con la alegría y la dicha de quien lo produce y que reivindicaba héroes anónimos en un trabajo colectivo” constituye una de las marcas del pensamiento anarquista de un arte el [sic] servicio de la revolución proletaria y que Atalaya y Giambiagi reactivaron en el transcurso de la década de 1920.¹⁰⁴

No firmar las obras era una práctica llevada a cabo tanto en la gráfica como en los artículos escritos, por esta razón la investigación de los orígenes de los elementos gráficos se torna más complicada. Sin embargo, hay algunas excepciones en las que las obras se encuentran firmadas, lo que permite indagar tanto en la trayectoria de los artistas como en los contextos particulares en los que desarrollaron su actividad. Esto nos ayuda a completar el panorama histórico al establecer relaciones ideológicas y estilísticas entre trabajadores de la gráfica que estaban muy alejados en el espacio.

Otro aspecto importante es que el discurso visual ácrata se propagaba por medio de un soporte material con sus características particulares: el periódico anarquista. “La gran mayoría de las obras artísticas anarquistas se destinaban a los periódicos”,¹⁰⁵ afirma Litvak para la España de 1880-1913, y es igualmente válido para Latinoamérica en los años veinte, cuando hubo una gran proliferación de publicaciones libertarias con distintos puntos de vista.

Como se ha visto, estas publicaciones circulaban alrededor del mundo a través de las redes de comunicación y solidaridad tendidas por el movimiento ácrata desde el siglo XIX, estas redes se profundizaron y extendieron por medio de varios mecanismos en la década de 1920.¹⁰⁶ La cantidad y calidad de las publicaciones anarquistas era muy variable en las distintas regiones latinoamericanas. Dentro de esta diversidad, sin embargo, había una preocupación constante por difundir el ideario ácrata de la manera más eficaz posible, y los periódicos eran uno de los principales instrumentos de comunicación y organización por lo que se editaron constantemente; a pesar de enfrentar muchas veces grandes dificultades a causa de la pobreza de los anarquistas y de la represión por parte del estado.

publicación del manifiesto del 23 de septiembre de 1911.

¹⁰⁴ Aldana Villanueva, “Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927), *Inmediaciones de la comunicación*, volumen 12, número 2, Montevideo, julio-diciembre 2017, pp. 150 y 154.

¹⁰⁵ Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988, p. 55.

¹⁰⁶ Como ejemplo de las múltiples redes que se creaban alrededor de una revista ver María del Carmen Grillo, “Una red en el tiempo. El caso de *La campana de Palo*, 1925-1927”, *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*, Universidad de Colima-Porrúa, 2016, (pp.135-166), revisado en <https://rii.austral.edu.ar/handle/123456789/943>

En la edición de los periódicos “las posibilidades tipográficas que se podían emplear fueron apreciadas de inmediato por los libertarios”.¹⁰⁷ Sus publicaciones tuvieron muy presente el impacto que causaba en el lector la inclusión de imágenes relacionadas con los artículos escritos. Una de las principales formas de establecer claramente desde el principio las ideas que defendían estos periódicos era por medio del encabezado, señala Litvak que “también son importantes los nombres de los periódicos. Éstos resumían en pocas palabras el mensaje de lucha social”.¹⁰⁸ Los títulos estaban frecuentemente enmarcados en algún grabado (como en el caso de *Verbo Rojo*, figura 6) y utilizaban representaciones que aludían a los cometidos de la publicación, muchos se encontraban en relación con citas clásicas del anarquismo, que se repetían en cada número junto al título, formando una unidad:

Los libertarios trataban de romper la impresión habitual de un periódico para llamar la atención de sus lectores y provocar una lectura más emotiva y mucho más dramática. Las características físicas de la publicación causaban un impacto de primera impresión y, desde la disposición tipográfica, ya se significaba el mensaje ideológico¹⁰⁹

Los editores libertarios pretendían marcar una distancia en sus publicaciones frente a la prensa tradicional, con la idea de formar una cultura política alternativa que se diferenciara claramente de la cultura dominante, promovida por la iglesia, el estado y el capital. Además, “estas experimentaciones tipográficas no eran simplemente promovidas por intereses estéticos, sino que los anarquistas intuitivamente descubrieron que potenciaban una lectura, aun (a) una ojeada del periódico, no pasiva, sino de solicitud y descubrimiento; pretendían una lectura siempre dramática y emotiva”.¹¹⁰

Este hecho es importante porque las imágenes publicadas en la prensa anarquista latinoamericana de la década de 1920 siempre estaban en relación con algún texto, ya fuese como parte de los mismos elementos gráficos, en los encabezados, o en los artículos que comúnmente rodeaban las imágenes. Esto implicaba que eran leídas de una manera particular, lo que contribuía a la experiencia de construcción del conocimiento.

No es lo mismo ver una imagen aislada en una página en blanco que verla rodeada de letras de diferentes tamaños y tipografías, la experiencia estética, el impacto visual que tienen las imágenes está, hasta cierto punto, condicionada por su contexto. Es necesario tener en cuenta este aspecto de la comunicación visual de las publicaciones ácratas de los años veinte para acercarse a la comprensión de las distintas maneras en que pudieron haber sido leídas estas imágenes.

¹⁰⁷ Litvak, *La Mirada roja...*, op. cit., p. 56.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 57.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 59.

Conclusión

A lo largo de este capítulo se ha comprobado la circulación internacional que tenía la gráfica publicada en los periódicos ácratas latinoamericanos de la década de 1920. A través de esta circulación los anarquistas latinoamericanos construyeron un universo de imágenes que pasaron a formar parte de la cultura política anarquista. Esta cultura política compartida favoreció la comunicación y la comprensión entre regiones muy alejadas geográficamente, pero cercanas en su ideología, lo que permitió establecer las redes de solidaridad anarquista internacional más fácilmente.

La importancia de pensar el movimiento anarquista como red para el presente trabajo es tomar en consideración la circulación por medio de estas redes de los elementos gráficos aquí presentados. A pesar de que las imágenes aquí presentadas únicamente provienen de publicaciones editadas en Argentina, México y Perú, estas imágenes circulaban a lo largo y ancho de América Latina por medio de estas redes y eran conocidas por anarquistas de la mayoría de los países latinoamericanos.

La gráfica que aparece en estas publicaciones es muy heterogénea; hay imágenes de estilos muy disímiles, con temas muy variados y de diversas procedencias. A veces cercanas, a veces muy alejadas en el tiempo y el espacio. En los capítulos siguientes se hará un análisis de los discursos visuales por medio de la selección de elementos comunes, cuya repetición es evidencia de que eran considerados efectivos para la comunicación.

Capítulo 2

Monstruos, animales y arquetipos. Representación del enemigo.

Una de las funciones principales de la gráfica anarquista latinoamericana en la década de 1920 era establecer claramente los enemigos que debían derrotarse para la consecución de la libertad. Dichos enemigos eran representados muy frecuentemente en las imágenes publicadas en sus revistas y periódicos, se les deformaba y ridiculizaba con el objetivo de deslegitimar su poder. Otro mecanismo por el que se les enfrentaba, mediante el discurso visual, era representarlos como monstruos o criaturas salvajes. Se pretendía enseñar su verdadera identidad como explotadores y asesinos del pueblo, que las personas que vieran estas imágenes identificaran al estado, al capital y a la iglesia con la opresión, como obstáculos que había que superar para llegar a la libertad.

El anarquismo identificaba tradicionalmente a tres enemigos principales. A veces se identificaba esta trinidad con la figura de la hidra, como puede verse en el artículo “La hidra nos asecha [sic]”.¹¹¹ La identificación de estos tres enemigos es muy frecuente, un ejemplo es un artículo de *Nuestra Tribuna*, que dice: “Capital, estado y religión. He aquí pues, los tres males que atentan diariamente la armonía de las colectividades humanas. Estos son los tres males que hay que extirparlos de raíces, combatirlos con nuestras plumas desde *Nuestra Tribuna*”.¹¹²

La construcción, invención y definición de un adversario, de un “otro”, es parte fundamental de la definición de la propia identidad para cualquier grupo social. Las representaciones gráficas de los enemigos en la prensa ácrata dicen tanto sobre los anarquistas como sobre los enemigos representados.



Figura 18

¹¹¹ José S. Gracia, “La hidra nos asecha”, *Avante*, II época, número 22, Villa Cecilia, Tamaulipas, 15 de noviembre de 1928, p. 1.

¹¹² Terencia Fernández, “Capital, estado y religión”, *Nuestra Tribuna*, año I, número 3, Necochea, 15 de septiembre de 1922, pp. 1-2.

Dichas representaciones utilizan diversos mecanismos de comunicación, uno de los más frecuentes es la deshumanización del adversario por medio de la transformación en monstruo o animal.



Figura 19

descansan los tres primeros. En la imagen anterior (figura 18) se puede ver a los tres personajes tomados de la mano.

La afirmación de la propia posición por medio de la negación de la posición contraria es una característica del anarquismo desde su propia etimología. El anarquismo es la afirmación de la libertad por medio de la negación de la autoridad o del gobierno. Decir *a-cracia*, *a-narquía*, es decir etimológicamente no-gobierno, no-autoridad, y ampliar así el panorama hacia una multitud de afirmaciones. Es decir, sí a la libertad, a la autogestión, a la igualdad. Cuando se hace una afirmación se niega implícitamente todo lo demás, cuando se enuncia una negación se abren las posibilidades de afirmaciones diversas, con la única condición de que no contradigan a la negación original.

La imagen “El gran guiñol burgués” (Figura 20) es otro claro ejemplo de la visión de la sociedad que les interesaba representar a los anarquistas. En la parte superior de la escena vemos a tres personajes que representan el pulpo o la hidra mencionada anteriormente, el estado se encuentra representado por un militar de bigote, con gorra y una medalla que adorna su solapa y es quien maneja los hilos del cuartel que se encuentra en la parte inferior.

Los enemigos de los anarquistas eran frecuentemente representados en la gráfica inserta en sus publicaciones. A veces se representaban juntos, estado, capital e iglesia, y frecuentemente se encontraban en relación con alguna figura con la que simpatizaban los ácratas.

En la imagen de M. Zamora, que se reproduce en esta página (figura 19), se puede apreciar la visión de sociedad que se pretendía transmitir. Por un lado el capitalismo, el clericalismo y el militarismo (representando al estado) y por el otro el trabajador, sobre quien

La segunda figura de autoridad es el cura, que mueve los hilos de la iglesia. Por último, representando al capital, tenemos un burgués, vestido de traje y con corbata de moño, controlando los hilos de la fábrica. Los tres personajes de la parte superior son obesos y sonríen, los personajes de la parte de abajo son una masa anónima de quien sólo se puede ver sus espaldas mientras acceden a alguno de los establecimientos manejados por los poderosos: el cuartel, la iglesia y la fábrica.

El Gran Guiñol Burgués

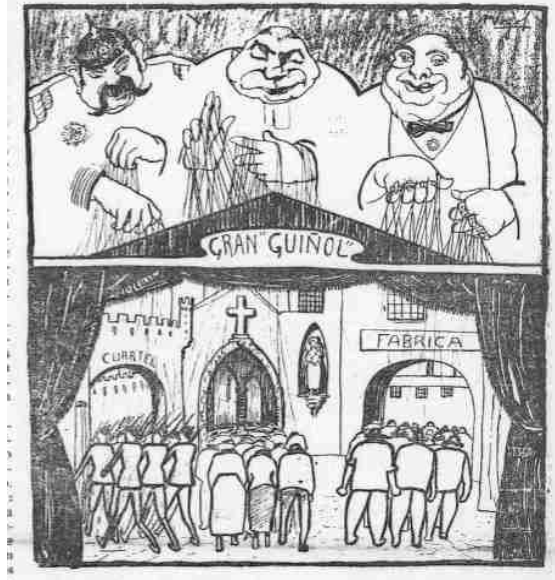


Figura 20

Además de imágenes como la anterior, en que se representa el contubernio de estas tres instituciones, también hay multitud de representaciones de cada una

por separado y su relación con el pueblo, o con los anarquistas. A continuación se analizarán las representaciones particulares que se hacían de cada una de estas instituciones.



Figura 21

El Capital

El poder del humor y la sátira no era desconocido para los anarquistas de la época, y en las representaciones gráficas publicadas en su prensa estaba muy presente. A los enemigos del anarquismo se les ridiculizaba, caricaturizaba y criticaba fuertemente a través de los dibujos y grabados reproducidos. Uno de los arquetipos más comunes que cumplían con esta función era el capitalista, comerciante, banquero o, simplemente, el rico, que se representaba por medio de

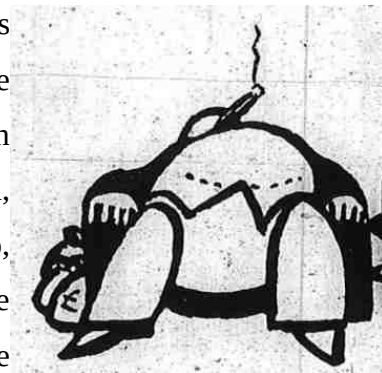


Figura 22

un personaje gordo, de traje o levita y con sombrero de copa, a veces

también fumaba un habano o estaba rodeado de bolsas con dinero. Ya hemos visto un ejemplo de este personaje en la caricatura de J.B. Pelayo reproducida en el primer capítulo (figura 2).

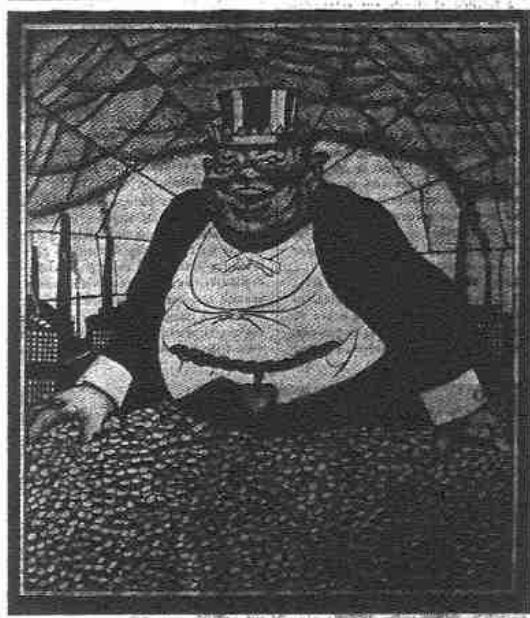


Figura 23

Los elementos que rodean a este arquetipo representan la característica principal que quieren criticar los anarquistas: el acaparamiento, la avaricia. El personaje es gordo porque se ha hartado de comer, está rodeado de bolsas de dinero que se acumulan sin cesar. Lo que podría servir para satisfacer las necesidades del pueblo se encuentra secuestrado por este personaje, que vive en la opulencia más insultante para los que generan la riqueza y no reciben más que migajas, para los trabajadores sobre cuyo esfuerzo el capital amasa sus fortunas repartiéndoles menos que lo indispensable para vivir.

Cabe mencionar la gran extensión e importancia que tenía esta representación en las publicaciones anarquistas, pues las imágenes aquí reproducidas provienen de periódicos de Brasil, Argentina y México, además de que dos de los periódicos argentinos que publicaron dichas representaciones eran de tendencias distintas (*La Antorcha* y *La Protesta*). Este dato es importante porque permite apreciar que, a pesar de las diferencias que pudiese haber dentro del movimiento, se compartían muchos elementos que permitían la identificación y propiciaban la construcción de una cultura común, la cultura política anarquista.

Este caso en particular se encuentra relacionado con el aspecto económico del anarquismo, es decir su percepción sobre el tema de la propiedad privada y los medios de producción. En la visión anarquista la propiedad privada es el origen de la desigualdad económica, frente a la propiedad privada se plantea la propiedad común de los medios de producción y la distribución del producto del trabajo según las necesidades particulares de cada persona.

El anarquismo plantea que son los trabajadores la fuente de la riqueza, que la propiedad privada sólo ha podido ser impuesta y mantenida por medio del uso de la fuerza bruta, por medio de la violencia. Es ahí donde se entrelazan en la visión anarquista el capital y el estado. Es este último, por medio del uso de la violencia a través de la policía y el ejército, quien mantiene las condiciones de explotación que permiten la acumulación de capital.

La idea principal que se quiere transmitir es que la riqueza de los capitalistas está directamente sustentada en la miseria de los trabajadores; esto se expresa en una gran cantidad de imágenes, de maneras distintas. Una de las más claras es la balanza, de un lado se encuentra el capitalista gozando, del otro están los cuerpos inertes de varios trabajadores, ahorcados por la cuerda que los conecta a la balanza. Esta imagen (figura 24) fue publicada en múltiples ocasiones, en el *Suplemento de La Protesta*, en 1924, se publicó con la leyenda: “El oro pesa más que la sangre”.

En las siguientes dos imágenes (figuras 25 y 26), publicadas por el *Suplemento de La Protesta* en 1922, se puede apreciar claramente el arquetipo utilizado para representar al capital. Uno de los aspectos interesantes de estas dos imágenes son las proporciones como parte del mensaje. La figura del capitalista es enorme comparada con las de las personas que se encuentran a sus pies, claramente representando la diferencia de poder que



Figura 24



Figura 25



Figura 26

hay entre estas dos clases sociales, así como la impotencia de las personas comunes aisladas, sin unirse, para enfrentarse a un monstruo como el capitalismo.

Otro aspecto interesante es la operación que se lleva a cabo en las dos imágenes, las vidas de los trabajadores se transforman en dinero acumulado por el capitalista. En la primera ilustración (figura 25) este proceso está representado por la máquina a la que entran los personajes pequeños, el hecho de que sean niños es una denuncia al trabajo infantil, una muestra de que la explotación de los trabajadores empieza desde la infancia. En la segunda (figura 26) se pueden ver los cuerpos inertes de decenas de personas sobre las cuales el rico se sienta cómodamente, en una clara metáfora de cómo la riqueza dentro del capitalismo está sustentada en el sufrimiento del trabajo explotado y, en última instancia, en las vidas de las personas comunes. Cabe mencionar también el águila calva, símbolo de Estados Unidos, que aparece en la figura 25, en clara alusión al imperio estadounidense y a su relación con el capital internacional.



Figura 27



Figura 28

Además del personaje clásico, con traje y sombrero de copa para representar al capital, también se utilizaba la imagen del comerciante o del burgués. Había una versión femenina que representaba a la

burguesía, se repite en un par de ocasiones en la prensa anarquista de este periodo la figura de una señora elegantemente vestida y arreglada, que porta como seña característica un collar con un crucifijo.

Como ejemplos de lo anterior están dos imágenes, la primera, titulada “Caridad” (figura 27), fue publicada en 1923, la segunda, titulada “Mi-careme” (figura 28), se publicó en 1924. Es evidente la similitud entre estas dos imágenes, pues los protagonistas son prácticamente idénticos, su posición, su vestimenta. Lo que cambia entre ellas es el fondo, el escenario sobre el que están los personajes, pero el hecho de que ambas escenas compartan tantos rasgos identitarios refuerza la idea de que pueden considerarse como arquetipos.

En la siguiente imagen el capital está entrelazado con el estado y la iglesia. Además de la cruz que representa la moral católica, el policía de rasgos simiescos, que representa al estado y se encuentra a las órdenes tanto de la burguesía como del clero, representados por la dama de la alta sociedad que se escandaliza con la miseria de los pobres. La solución planteada por la iglesia y el capital, en voz de la señora católica, identificable por el crucifijo que lleva en el pecho, no es repartir la riqueza, dar vestido al pobre, como cabría esperar de la moral cristiana, sino utilizar la fuerza del estado para esconderlos, encerrarlos, y, con esto, hacer más profunda la división entre las clases sociales, la moral burguesa, como dice el título.

En esta imagen “Moral burguesa” (figura 29), Ret Sellawaj utilizó el recurso del contraste como vehículo de comunicación gráfica, de un lado de la imagen están el policía y la mujer, vestidos de negro y de cuerpos anchos, del otro lado están los pobres, uno de edad avanzada y sin camisa, y un niño sin pantalones. Sellawaj contrasta visualmente los tonos negros que predominan en unos con los tonos blancos predominantes en



Figura 29

los otros, así como la gordura de unos con la delgadez extrema de los otros. El mecanismo del contraste era utilizado muy frecuentemente en la gráfica publicada en la prensa ácrata latinoamericana de la década de 1920.

La iglesia

Las ideas anticlericales tenían ya una larga tradición en los años veinte, era compartidas por liberales de distintas tendencias y existieron múltiples publicaciones que criticaban los excesos del clero. El movimiento anarquista latinoamericano de ese periodo contaba con sus propias publicaciones, cuyo objetivo principal era oponerse a la iglesia, entre ellas podemos mencionar *El Anticristo* y *Ni Dios ni amo*, las dos de Aguascalientes México.

La relación existente entre la iglesia, el capitalismo y el estado se ha observado en las imágenes anteriores, este es un tema que se repite frecuentemente en las publicaciones anarquistas del periodo, lo que demuestra la importancia que tenía para los ácratas evidenciar esta relación.

Como ejemplo podemos citar otra imagen de Zamora (figura 30), donde se explica claramente la visión libertaria por medio del texto que acompaña a la imagen: “Entre el capitalismo y la religión, entre los explotadores y los santificadores de la explotación existe un convenio de apoyo recíproco para defender el privilegio de la holganza, de la riqueza y del parasitismo. Los trabajadores deben luchar por su emancipación contra todas las resistencias que representan el pasado, la ignorancia y la eclesiasticidad”.



Figura 30

Esta era la visión más común sobre las instituciones religiosas entre los anarquistas. Sin embargo, no se puede simplificar la realidad afirmando que entre los libertarios hubiera una única visión sobre la iglesia, desde el siglo XIX hubo concepciones ácratas que se enfrentaban a la forma de organización de la religión, pero no necesariamente a la espiritualidad. Por ejemplo, Plotino Rhodakanaty, quien se toma como el introductor de la idea ácrata en México, tenía una concepción del anarquismo cercana al cristianismo. Posteriormente León Tolstoi continuó con esta reivindicación de los valores cristianos como fundamento de la oposición al estado. En una carta planteó

El cristiano rechaza la ley del Estado porque no tiene necesidad de ella ni para él ni para los demás, puesto que juzga la vida humana más garantizada por la ley del amor que profesa, que por la ley sostenida por la violencia. Para el cristiano que conoce las necesidades de la ley del amor, las necesidades de la ley de la violencia, no solamente no pueden serle obligatorias, sino que se presentan ante él como errores que deben ser denunciados y destruidos¹¹³

En los elementos gráficos de la prensa ácrata latinoamericana de los años veinte podemos observar los distintos usos de las representaciones de la iconografía cristiana, tanto en un sentido crítico como con una intención reivindicativa. En el primer aspecto podemos rescatar, por ejemplo, los dibujos de Francisco Luna, (figura 31) quien también escribía artículos, publicados en el periódico *Ni Dios ni Amo*, donde podemos apreciar diversos instrumentos de tortura utilizados por la iglesia católica, reproducidos con la intención de representar los aspectos más violentos y brutales de su historia.

La relación ya mencionada entre la iglesia y el estado se encontraba representada en una gran

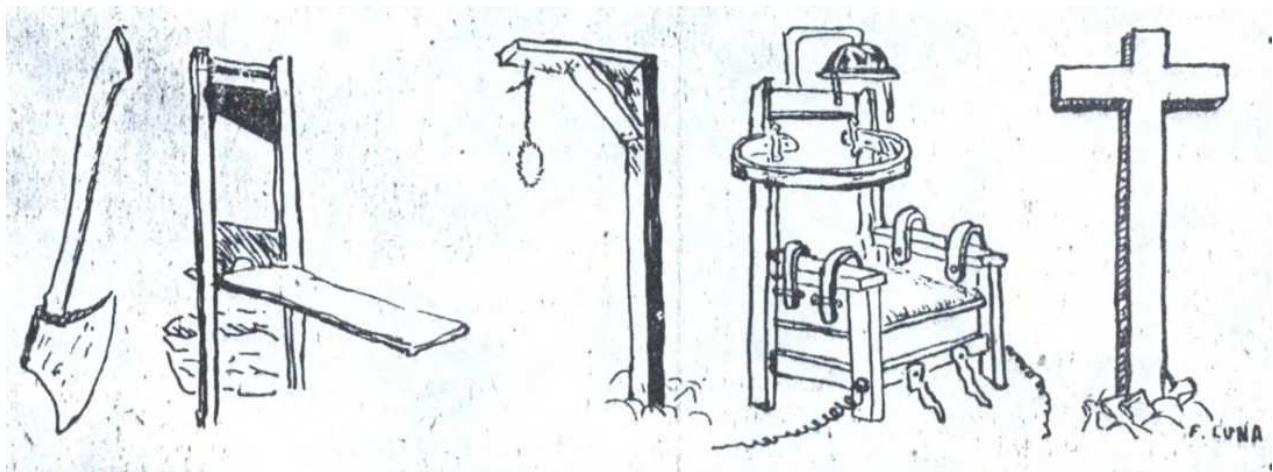


Figura 31

cantidad de elementos gráficos. Por ejemplo, el siguiente dibujo, publicado en el *Suplemento de La Protesta* (figura 32) ilustra la función de la iglesia en los conflictos bélicos. Esta secuencia de tres

¹¹³ León Tolstoi, *Cristianismo y anarquismo*, p. 56. Revisado en https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Leon%20Tolstoi%20-%20Cristianismo%20y%20anarquismo.pdf

viñetas muestra a la iglesia representada por un cura, quien después de bendecir tanto a las armas como a los heridos en la guerra se sienta a comer en una mesa repleta de alimentos. La hipocresía del clero se pone de manifiesto al apoyar guerras en las que no participan activamente. Asimismo, la relación subordinada del ejército frente a la iglesia está representada con las figuras de los militares que saludan la bendición de las armas al fondo de la primera viñeta.



Figura 32

Otros elementos gráficos muestran la relación de la iglesia con el capitalismo, en la siguiente imagen (figura 33) se puede ver la figura arquetípica sobre el capitalismo, el gordo sentado en sus bolsas de dinero, recibiendo de manos del representante de la religión un par de obreros encadenados y en actitud de sumisión.

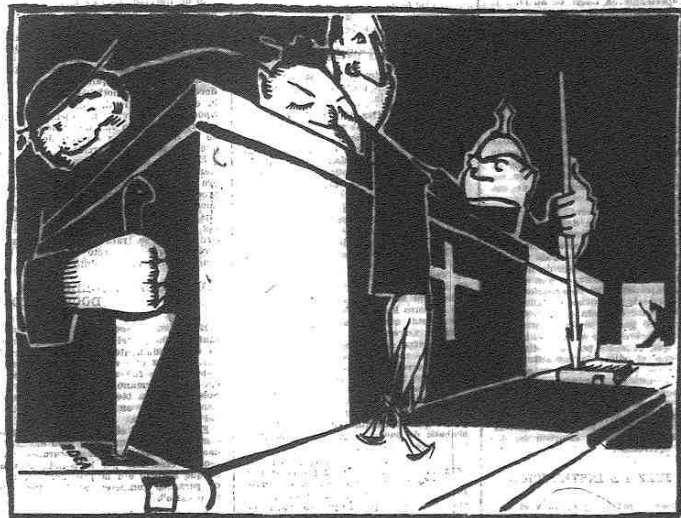


Figura 33

El texto que acompaña a la imagen dice “La religión sigue siendo el ideal del capitalismo. Y hace suyo el precepto aquel de: ‘Bienaventurados los que sufren, porque de ellos será el reino de los cielos’. ¿Qué sería el Capitalismo si le faltara el concurso de todos los predicadores del respeto, la sumisión y la obediencia?”.

La relación entre la religión y la justicia es desarrollada en algunos elementos gráficos, como ejemplo tenemos la siguiente estampa (figura 34), publicada también en el *Suplemento de La Protesta*, donde se ilustra un tribunal compuesto por un cura, un juez, la figura de quien parece ser el monarca español Alfonso XIII y un militar, mientras la cabeza del juez reposa en la

mesa del tribunal y su mano agarra una balanza, el cura y el militar apuñalan sendos libros. El texto que acompaña a la imagen ilustra más a fondo esta idea, dice: “Hoy como ayer, en España sobre todo, mientras la ‘justicia’ hace como que duerme, el catolicismo y los militares dan muerte al libro y a sus sustentadores”.



Hoy como ayer, en España sobre todo, mientras la "justicia" hace como que duerme, el catolicismo y los militares dan muerte al libro y a sus sustentadores.

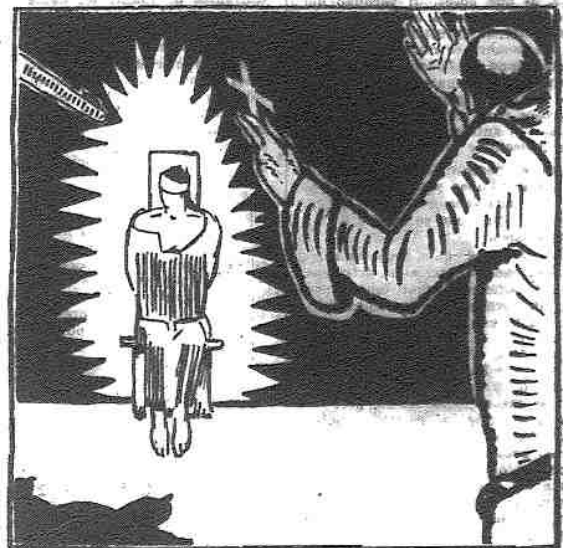
Figura 34

vendada de los ojos, rasgos comúnmente asociados al arquetipo con que se representa a la justicia, sentada frente a un fusil y a un monje, quien con un crucifijo en la mano exclama “Por la salvación de nuestro rey y de la Iglesia Católica Apostólica Romana, y en nombre de Dios: te fusilamos”.¹¹⁴

El sentido de este elemento gráfico es muy claro, y se torna más interesante aún cuando analizamos el discurso del monje en el contexto de la biblia, particularmente en Mateo 7:1, que dice “No juzguéis para que no seáis juzgados”.¹¹⁵ dado que la capacidad de erigirse en juez es una prerrogativa que se arroga la iglesia católica en contradicción con sus mismos postulados.

La tribuna tras la cual se esconden estos personajes tiene una cruz en el centro, representando el predominio de la lógica católica en los tribunales del estado. Además de su valor gráfico este dibujo demuestra el internacionalismo anarquista, al hacer eco de la lucha de los proletarios españoles desde Argentina.

La relación entre la justicia y la iglesia es explorada también en otro elemento gráfico (figura 35) publicado en la prensa anarquista de la época: una figura vestida de blanco y



Por la salvación de nuestro rey y de la Iglesia Católica Apostólica Romana, y en nombre de Dios: te fusilamos.

Figura 35

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 3.

¹¹⁵ Mateo 7:1, *Biblia de las Américas*. Revisado en <https://www.bible.com/es/bible/89/MAT.7.LBLA>

El uso de la misma biblia para criticar a la iglesia católica, o la hipocresía de los gobernantes y empresarios que dicen seguir esta fe, es un recurso retórico ampliamente utilizado por los anarquistas; “en la literatura anarquista en lengua española no faltan las referencias implícitas y también explícitas a la biblia [...] palabras, figuras, episodios, mitos y formas poéticas y narrativas que mantienen una relación clara, sea directa o indirecta, con el modelo bíblico”.¹¹⁶



Figura 36

Como ejemplo de la visión que tenían algunos anarquistas de este tema puede leerse un artículo de Rafael Barret, escritor ácrata nacido en España y residente en Paraguay, publicado en *La Protesta*, de Perú, donde se hace una serie de comparaciones entre Cristo y un cura “Cristo nació pobre y murió pobre. El cura nació pobre y muere rico [...] Cristo soñaba la religión del amor. El cura impulsa la fe con la guerra, la prisión, la tortura y la hoguera [...] Cristo llevó la cruz. El cura la hace llevar a los

¹¹⁶ Joël Delhom y Daniel Attala (dirs.), *Cuando los anarquistas citaban la biblia*, Madrid, Editorial Catarata, 2014, p. 3.

pobres. Cristo murió crucificado por la redención de los pobres y los humildes. El cura quiere cadenas, fusiles y cañones contra los esclavos del trabajo para poder vivir haraganiando tranquilamente”.¹¹⁷

La posición ambivalente de los anarquistas frente a ciertos aspectos de la religión católica puede analizarse por medio de la gráfica que insertaron en sus publicaciones. Hemos visto hasta ahora representaciones de monjes y curas que pretenden criticar a la institución religiosa resaltando sus características más violentas e hipócritas, en otro sentido la reivindicación de algunos valores que podrían considerarse como cristianos se realizaba por medio de la figura de Jesús. Es frecuente la recuperación de la figura de Cristo como revolucionario o, por lo menos, como una figura opuesta al poder establecido. En la imagen anterior (figura 36) podemos apreciar a un Jesús decepcionado de la industria de guerra que se ha creado en su nombre.

Hay una secuencia de narrativa gráfica, publicada en el *Suplemento de La Protesta* que se titula “Si Cristo volviera al mundo” (figura 37). En ella se puede apreciar una visión que simpatiza con las enseñanzas originales de la biblia y compara las condiciones en que vivió Jesús con el contexto de la década de 1920. El joven Cristo moderno discute con los más viejos de los doctores de la ley, quienes le retiran la palabra, posteriormente es arrestado por la policía por alterar el orden, al pretender expulsar a los mercaderes del templo. Al final esta tira ilustrada concluye que si Cristo volviera al mundo sería nuevamente crucificado por los “capitalistas y estatólatras”.

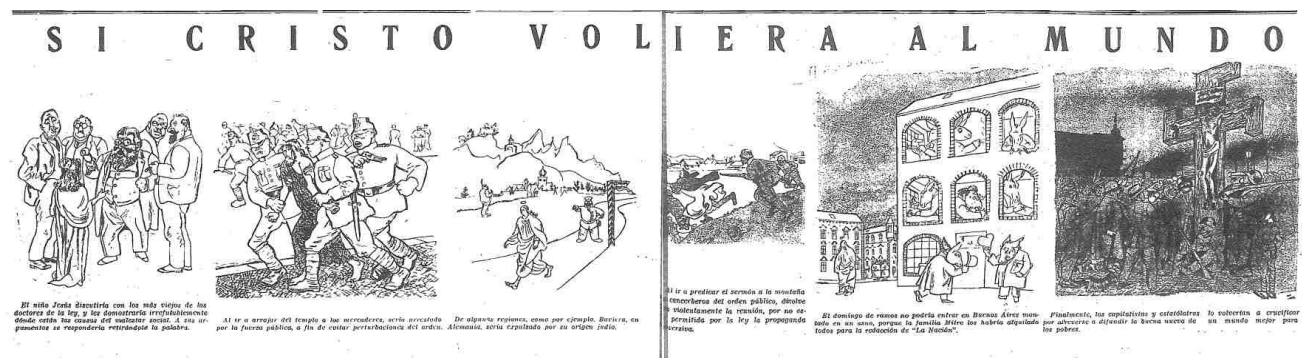


Figura 37

La idea de Cristo como víctima del sistema permite su identificación con los anarquistas, con los pobres y con el pueblo en general, el planteamiento subyacente en todas estas representaciones es que la doctrina que predicó Jesús ha sido secuestrada por los capitalistas y los sacerdotes, quienes la utilizan para su propio beneficio, contradiciendo las mismas enseñanzas de la biblia. En las páginas del

¹¹⁷ Rafael Barrett, “Cristo y el cura”, *La Protesta*, año XII, número 113, Lima, marzo de 1923, p. 3.

periódico brasileño *A Plebe* se anunciaba la publicación de un “opúsculo [...] de la autoría del camarada Everardo Días”, llamado “Jesús Cristo era anarquista”.¹¹⁸



Figura 38

Isidore “Izzy” Klein y reproducida en las páginas de *La Protesta*. Además de ser una muestra más de las relaciones internacionales de los ácratas, este dibujo ilustra precisamente el punto de los anarquistas, Jesús dice “Yo arrojé a los sacerdotes del templo e hicieron de mi rebelión una religión de sacerdotes”.

Más allá de si fue a los sacerdotes o a los comerciantes a quienes Jesús expulsó del templo, lo que interesa aquí es que el dibujo caracteriza las acciones de Jesús como una rebelión, lo que permite a los anarquistas identificarse con el campo semántico que conlleva este concepto.

El tema de la crucifixión también está presente en la gráfica de las publicaciones ácratas del periodo. En la siguiente imagen, que lleva como título “La ley” (figura 40), se representa al pueblo como Cristo clavado en la cruz, el clavo que le atraviesa los pies dice “Ley social”, un personaje calvo y gordo con

El episodio de Jesús echando a los mercaderes del templo es recuperado también por otro dibujo (figura 38), donde se ve la acción contraria, podemos apreciar al personaje arquetípico del comerciante capitalista corriendo detrás de un Cristo que huye despavorido, amenazándolo con un látigo.

Esta idea se encuentra claramente ilustrada en la siguiente imagen (figura 39), que introduce la figura de Moisés también, dibujada por el judío estadounidense



Figura 39

¹¹⁸ “Jesus Cristo era anarquista”, *A Plebe*, año IV, número 76, Sao Paulo, 7 de agosto de 1920, p. 3.

un martillo en la mano sostiene un clavo que dice “Jubilaciones” y atraviesa el cuerpo de Jesús mientras dice “Remachando bien este otro clavo no se mueve más”.

El contexto específico de la publicación de esta imagen era la lucha contra la ley de jubilaciones que pretendía implantarse en Argentina en 1924, esta ley proponía descontar a los trabajadores el 5% de sus salarios para conformar una caja de previsión social que garantizara a sus beneficiarios “la jubilación ordinaria, la extraordinaria por incapacidad para el trabajo —causada por actos en el servicio cumplido— y la pensión por fallecimiento para la familia del beneficiario”.¹¹⁹

La oposición anarquista contra esta ley se basaba en la idea de que “la intervención del estado en las relaciones obrero-patronales favorecía la desmovilización y atentaba contra la moral solidaria que el ideal libertario defendía entre los oprimidos al mismo tiempo que convertía a los trabajadores en receptores pasivos de salarios devaluados sin la menor posibilidad de mejoras”.¹²⁰ La ausencia de firma en esta imagen impide ubicar al autor con precisión, probablemente tenga otro origen y haya sido adaptada para ilustrar el caso argentino en particular.



Figura 40

Lo que interesa a este estudio es la identificación de la figura de Cristo con el pueblo, en consonancia con este recurso de los anarquistas de presentarse como “símbolos de Cristo, apóstoles, profetas o mártires, y considerarse incluso como los auténticos herederos del mensaje evangélico, en contraste con el fariseísmo hipócrita de la burguesía o del clero”.¹²¹ Recordemos que a los anarquistas sentenciados a muerte, a causa de los sucesos de Haymarket en 1886, se les conoce como “los mártires de Chicago”. Un ejemplo más de la apelación a este recurso se encuentra en la biografía que realizó Diego Abad de Santillán sobre Ricardo Flores Magón, titulada “El apóstol de la revolución mexicana”.

¹¹⁹ Luciana Anapio, “La ley de jubilaciones de 1924 y la posición del anarquismo en la Argentina”, *Revista de Historia del Derecho*, número 46, Buenos Aires, julio-diciembre 2013, p. 32.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹²¹ Delhom y Attala, *Cuando los anarquistas citaban la biblia*, Op.Cit., p. 3.

El periódico hecho por mujeres en Argentina titulado *Nuestra Tribuna* tenía una tendencia rabiosamente anticlerical, frecuentemente se denunciaban en sus páginas los abusos que cometían los sacerdotes y curas de las iglesias en contra de la niñez. En su número veinte, publicado el 1 de junio de 1923, reprodujeron en su portada el dibujo que se muestra a continuación, con el título “Los curas” (Figura 41).

Al pie de la imagen se puede leer un artículo, que es pertinente transcribir en su totalidad para dar una idea clara de la visión que se tenía desde este periódico:

He aquí agazapados del gran árbol social a los representantes de la religión. No obstante recibir del Estado cerca de dos millones de pesos, estos castradores de la inteligencia viven de la limosna, de la dádiva diaria que el pueblo analfabeto y las beatas les dan, en pago de sus responsos, misas fúnebres, etc.

Presentamos a estos farsantes, invertidos calzonudos que pasan una vida de abstinencia a la sana opinión popular, como asesinos, violadores y estupradores de menores.

Pruebas: la última víctima de estos Jesuitas ensotanados ha sido el menor Emilio Fernández, violado impunemente en el asilo de Huérfanos de Buenos Aires, según lo detalla el diario *Crítica*, de fecha 9 y 11, respectivamente, del mes en curso. Después de un minucioso examen médico se llegó a comprobar que el menor estaba contaminado por enfermedades venéreas. Tomen nota los padres que acostumbran poner a sus hijos bajo la tutela y custodia de estos exponentes de la bestia humana.

¿Por qué no cantáis un salmo al amor y a la vida en armonía con la naturaleza, jesuitas ensotanados que os sometéis a una penosa vida de abstinencia que os empuja al estupro abominable, criminal, a la masturbación forzosa que degenera paulatinamente la función de los órganos genitales?¹²²

Al contrario de algunas representaciones que se hacían desde la prensa burguesa para criticar al anarquismo, identificando a los anarquistas como sanguinarios como niños, en este periódico se puede observar una genuina preocupación por proteger a la niñez de los abusos perpetrados por sacerdotes.

Durante la década de 1920, en el México posrevolucionario, hubo una gran proliferación de publicaciones anticlericales, un par de periódicos tenían una orientación marcadamente anticlerical desde su título: *El Anticristo* y *Ni Dios Ni Amo*.

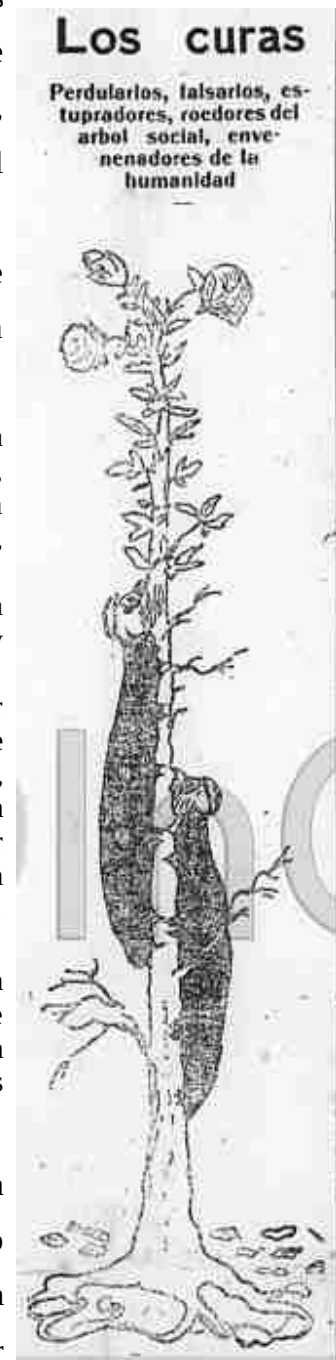


Figura 41

¹²² *Nuestra Tribuna*, año II, número 20, Necochea, 1 de junio de 1923, p. 1.



Figura 42

Las relaciones entre los ácratas que impulsaban estas publicaciones y otras organizaciones anarquistas del continente son evidentes. En sus páginas se reproducían textos y artículos de diversos pensadores anarquistas



Figura 43

contemporáneos, como José María Blázquez de Pedro, español que escribía desde La Habana en ese momento, o Diego Abad de Santillán. También reseñaron un libro anticlerical publicado en la provincia argentina de Santa Fe. Asimismo, es posible encontrar algunos elementos gráficos insertos en los periódicos tanto de Argentina como de México; en algunos casos se cambió el formato o el texto, pero las imágenes son las mismas.

Los dos elementos gráficos anteriores (figuras 42 y 43) provienen de *El Anticristo*, y ridiculizan, cada uno a su manera, a la institución religiosa. En la imagen superior (figura 42) el cura es animalizado, representado como mono, y retratado en el acto de ser echado al bote de la basura por la opinión pública, representada por una muchacha. En la otra imagen (figura 43) un asno defeca en el agua bendita.

Como ejemplo de dibujos publicados en dos países latinoamericanos diferentes está lo que podría ser considerado como un pequeño cuento ilustrado, “La nuez simbólica”, que figuró tanto en *El Anticristo* (figura 44) como en la revista *Orientación* (figura 45), de Santa Fe, publicación anarquista editada por la biblioteca *El Porvenir*. La gráfica ilustra una historia en la que el cura de un pueblo compara a las religiones con una nuez, la corteza de esta nuez representa a la “religión hebráica” [sic] y su cáscara representa la “religión protestante”. El cura afirma que hay que desechar estas religiones

para descubrir la verdadera religión, la católica, representada por la nuez. Sin embargo, termina descubriendo estupefacto que la nuez está podrida.



Figura 44

La importancia de este elemento gráfico no es su tema en sí, en realidad no destaca particularmente la ejecución gráfica ni el dibujo funciona por separado del texto, sino el hecho de que haya sido publicado en ciudades alejadas de las capitales argentina y mexicana, lo cual habla una vez más de la gran extensión geográfica por la que circulaban algunos de estos elementos gráficos. Lo que destaca en esta historia no es su definición política, ni la formulación de un análisis profundo, sino su simplicidad y el recurso a lo cómico como forma de reducir al enemigo.

La tradición humorística de la izquierda latinoamericana fue trabajada por Ricardo Melgar Bao, quien afirma que “el humor más que la comicidad devino en un engranaje posible de comunicación simbólica entre la izquierda y sus destinatarios

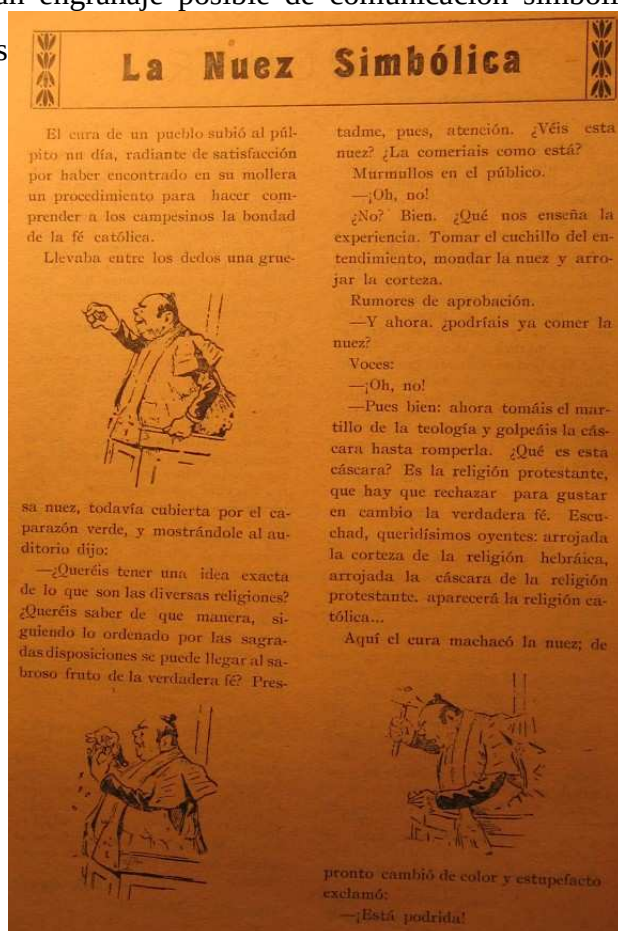


Figura 45



Figura 46

colectivos”¹²³. El historiador peruano estudia específicamente el caso de las organizaciones marxistas. Sin embargo, es pertinente rescatar algunas observaciones para el caso del anarquismo. Por ejemplo, el hecho de que “el uso de la caricatura y otros modos del humor, entre lo grotesco y lo cómico, cumplen, por un lado, un papel integrador y, por el otro, operan como medios de deslegitimación simbólica del adversario o enemigo político”.¹²⁴

En la gráfica de la prensa anarquista de los años veinte se observa claramente este uso de lo humorístico como arma contra el poder, la ridiculización del adversario como medio para disminuir su influencia, “la imagen satírica se

convirtió en un instrumento de la lucha de clases”.¹²⁵ El recurso de convertir a los enemigos en animales con este fin puede observarse en la imagen publicada en *Nuestra Palabra* (figura 41), donde los curas son convertidos en orugas, presentándolos como “roedores del árbol social”, y en la imagen de *El Anticristo* donde el cura es convertido en mono (figura 42). “Estas caracterizaciones [...] bajo una apariencia animal forman parte del ánimo propagandístico de deshumanizar al enemigo de clase, convirtiéndolo en una criatura abyecta, a veces ridícula, a veces amenazante, pero siempre repulsiva”.¹²⁶

En la imagen reproducida anteriormente (figura 46) se puede apreciar la caracterización de la iglesia como aves de rapiña con rostro de calavera, que sobrevuelan a los hombres que ruegan por el perdón, mientras se encuentran encadenados a la negación del hombre, representada por una cruz, y al catecismo, representado por un libro enorme que uno de los personajes carga a sus espaldas.

La relación de los curas con aves negras era una figura usada frecuentemente en la literatura y la gráfica anarquista, el origen de esta caricaturización se encuentra muy probablemente en las largas

¹²³ Ricardo Melgar Bao, “Más allá de Chaplin, el humor político de la izquierda latinoamericana”, *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, ENAH-CONACULTA-PROMET, México, 2011, p. 364.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Orduña y De la Torre, *Caricatura, monstruosidad y lucha de clases*, op. Cit.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 9.

sotanas negras que acostumbran usar los representantes de la iglesia. Así, los anarquistas se referían a los curas como cuervos, relacionándolos con estas criaturas de las que proverbialmente hay que cuidarse, pues son conocidos por sacar los ojos de quien los cría.

Otro elemento gráfico que encontramos publicado tanto en Argentina como en México es el que se reproduce en las figuras 37 y 38, lo interesante de este elemento gráfico es su adaptación a diferentes contextos. No fue posible ubicar el origen de este dibujo, pero probablemente haya sido creado fuera de Latinoamérica y que las dos versiones aquí reproducidas sean adaptaciones, ya que el estilo de la imagen no parece ser de ninguno de los artistas que ilustraban los periódicos ácratas latinoamericanos.

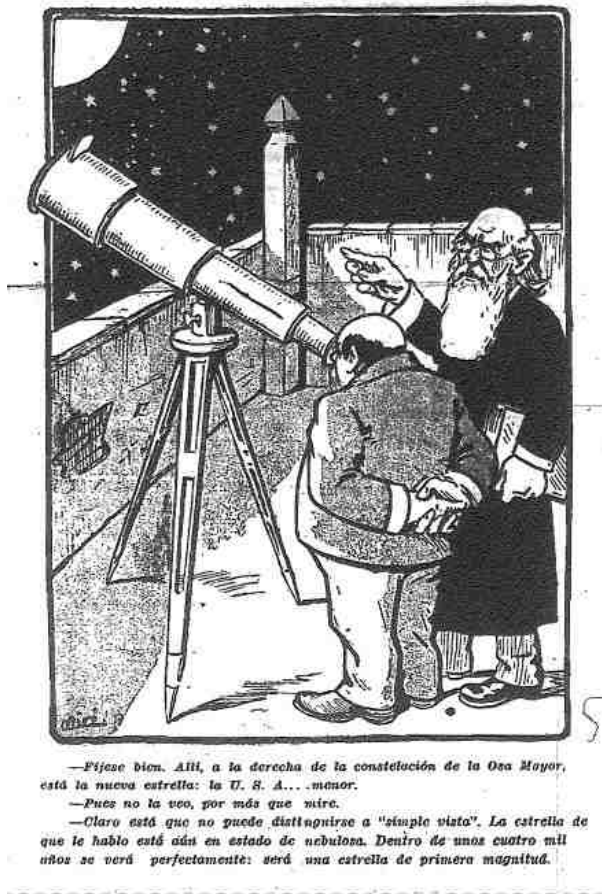


Figura 47



Figura 48

Del lado izquierdo está el dibujo publicado en el *Suplemento de La Protesta* (figura 47), y el texto que hace alusión a la Unión Sindical Argentina (USA), particularmente a la diferencia entre lo que decían sus propagandistas y el tamaño real que tenía esta central sindical. En la década de 1920 el movimiento sindical argentino se encontraba dividido entre anarquistas, agrupados principalmente en la FORA, y comunistas. La USA estaba formada tanto por sindicalistas como por comunistas, y a lo largo de esta década fue apropiándose de espacios que antes le pertenecían a los anarquistas. Con este dibujo *La Protesta*, relacionada de manera muy cercana con la FORA, quería contrarrestar la influencia de la USA en el movimiento obrero al presentarla como irrelevante.

De manera contrastante, el dibujo de la derecha, publicado en *El Anticristo* (figura 48), es una crítica a los postulados de la iglesia católica, y pone de manifiesto la incongruencia de que Dios haya creado en un solo día el sol, la luna y las estrellas mientras que para crear la Tierra, más pequeña, haya tardado cinco días. Esto puede darnos una pista sobre las prioridades que tenían las distintas organizaciones y publicaciones ácratas, los editores del *Anticristo* se enfocaban en la crítica a la iglesia, mientras que el

movimiento laboral era más cercano a los temas tratados más frecuentemente por el grupo de *La Protesta*.

El Estado

Lo que distingue al anarquismo de otras teorías de organización social es su visión frente al estado. Para los anarquistas el estado implica dominación, jerarquía y, en última instancia, tiranía o dictadura.

Esto puede constatarse continuamente, leyendo cualquier texto ácrata. Como ejemplo podemos citar un editorial del *Suplemento de La protesta* de 1923: “Uno de los principios más irreductibles del anarquismo, es la lucha contra el Estado. De la tácita consideración de que el Estado encarna todos los vicios, ampara todas las corrupciones y lleva en su naturaleza la causa primera, conocida y tangible, del malestar social, depende nuestra conducta frente a los expoliadores y dominadores de pueblos”.¹²⁷

Esta visión anarquista en los años veinte implicó una lucha frontal contra todos los gobiernos, incluyendo, por supuesto al estado comunista de la URSS y su recién instaurada dictadura del proletariado. Por medio del análisis de la gráfica publicada en la prensa ácrata puede esclarecerse la importancia de esta posición y las maneras en que los anarquistas representaban al estado, así como las críticas que se hacían desde estas publicaciones a algunos elementos fundamentales del estado



Figura 49

moderno, como las elecciones, las leyes o el militarismo.

De acuerdo con esta visión, las representaciones del estado en la prensa ácrata normalmente lo convierten en monstruos, animales rapaces o, como en el caso anterior (figura 49), en una carreta sangrienta dirigida por una especie de emperador con sobrepeso, a cuyas órdenes se encuentra la muerte (por medio de su representación clásica como un esqueleto con una guadaña) y un militar que enarbola un látigo, reconocible por su sombrero al estilo Napoleón.

La iconografía de esta imagen es extraña para el movimiento ácrata latinoamericano de los veinte; todo es anacrónico, la carreta, la vestimenta de los

¹²⁷ “Afirmaciones anarquistas. La lucha contra el principio de autoridad”, *Suplemento de La Protesta*, año II, número 64, Buenos Aires, 9 de abril de 1923, p.1.

personajes y el estilo mismo de la ilustración, por lo que lo más probable es que originalmente haya sido realizada en otro contexto y nos encontremos ante una adaptación. Los editores del *Suplemento de La Protesta* la adaptaron a su realidad al introducirle un pie de foto que la identifica con la idea abstracta del estado.

El mismo procedimiento se puede observar en la siguiente ilustración (figura 50), en la que una mujer está atrapada por una garra que parecería pertenecer a un ave enorme, aunque no se puede ver el resto del animal. Es la representación del estado como monstruo una vez más. El pie de imagen afirma que para terminar con la tiranía y la explotación es necesario terminar con el estado.

La posición antiestatal de los anarquistas latinoamericanos en la década de 1920 se encontraba especialmente dirigida hacia dos de sus formas: la URSS, ya mencionada, y el imperio estadounidense. La subordinación de los países latinoamericanos frente a los Estados Unidos se profundizó en esta década, particularmente en el caso de Centroamérica y el Caribe, por lo que se pueden encontrar diversos elementos gráficos alusivos al tema en la prensa ácrata.

El patriotismo, en general, es criticado por los anarquistas. Como ejemplo podemos citar un artículo publicado en 1927, en el periódico quincenal *Avante*, que retoma un discurso improvisado por Librado Rivera desde la penitenciaría de Andonegui, Tampico, donde se dice:

Los que se empeñan en enseñarnos a amar la patria en donde nacimos son los gobiernos, que nos pueden utilizar como carne de cañón para defender intereses que no son nuestros [...] Mentira que



Figura 50

la patria pertenece a todos los que nacimos en ella. Pertenece a una pequeñísima minoría de acaparadores [...] pertenece a los terratenientes, grandes negociantes y banqueros [...] Las patrias son símbolos de odio eterno entre unos pueblos con otros pueblos. Mientras existan patrias habrá guerras, y jamás existirá la paz sobre la Tierra. Yo odio las patrias. Yo amo una patria universal, una patria sin límites y sin fronteras; una patria común cuyos intereses pertenezcan a todos los habitantes de ella, como nos pertenece el aire, la luz y el calor del sol.¹²⁸

Uno de los fundamentos de la crítica anarquista al estado es el rechazo a la división artificial de la humanidad por medio de las fronteras entre países. Los ácratas sufrieron las arbitrariedades de la legislación migratoria establecida por varias naciones latinoamericanas durante la Segunda Conferencia Panamericana, realizada en México entre diciembre de 1901 y enero de 1902. Ahí se firmó un tratado de extradición y protección contra el anarquismo, donde se especificaba “la extradición de todo individuo culpable de actos de anarquismo”. Los países que firmaron dicho tratado fueron Estados Unidos, México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Nicaragua, Haití, República Dominicana, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Paraguay, Argentina y Uruguay.

Además de este tratado internacional, se expidieron leyes en varios países con la misma intención, la de restringir el acceso a los extranjeros “indeseables”, que eran principalmente anarquistas. En Argentina se promulgó la Ley



Figura 51

de Residencia a finales de 1902. En ese sentido, unos años después, en 1911 en Bolivia se decretó también una Ley de Residencia, copia fiel de la dictada en Argentina nueve años atrás. En 1918 Chile hizo lo propio.

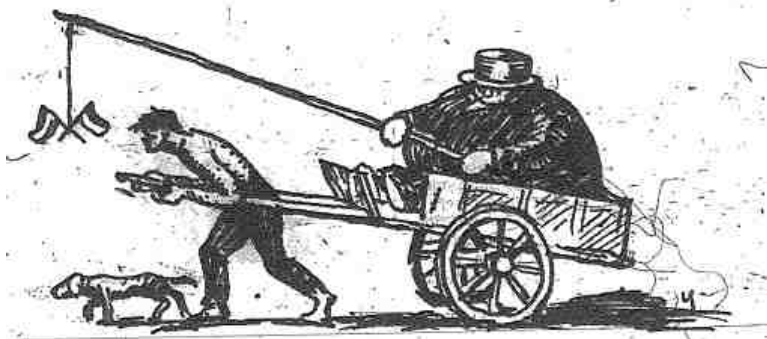


Figura 52

¹²⁸ Librado Rivera, “Discurso”, *Avante*, número 1, Monterrey, 5 de noviembre de 1927, p. 1.

En Colombia fue promulgada en 1920 la Ley número 48 sobre Inmigración y Extranjería, que prohibía la entrada a los extranjeros que “aconsejaran, enseñaran o proclamaran el desconocimiento de las autoridades de la República o de sus leyes, o el derrocamiento por la fuerza y la violencia de su Gobierno”. Medidas similares adoptaron los gobiernos de Perú en 1920, y de Ecuador en 1921.¹²⁹



Figura 53

Imperialismo estadounidense

En la primera década del siglo XX el presidente estadounidense Theodore Roosevelt emitió un Corolario a la Doctrina Monroe (América para los americanos), que consideraba a Latinoamérica como parte de su área de influencia y se arrogaba el derecho de intervenir en cualquier país latinoamericano si

¹²⁹ *Ibíd.*, pp. 179 y 180.

¹³⁰ Poder Ejecutivo.

¹³¹ Ana Serrano Benítez, “El elemento foráneo y la imagen del extranjero comunista durante el primer peronismo. El caso de la Unión Eslava Argentina”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, año 3, número 3, 2012, pp. 175-191.

A esta situación hace alusión el dibujo reproducido en esta página (figura 53), publicado en el *Suplemento de La Protesta*. Aunque el autor es desconocido el origen sudamericano de la imagen es evidente por el mate que sostiene en la mano el agente de inmigración, quien sostiene con la otra mano la “ley de extranjeros [sic]”.

En el momento de la publicación de esta imagen (1923) se estaba discutiendo un nuevo proyecto de Ley que afectaba a los inmigrantes porque en el pie de imagen se puede leer “—Dentrá nomás, tenés tuitos los requisitos para ser un extranjero de orden... (Escena futura, cuando se apruebe el proyecto de ley sobre extranjeros del P.E.)”.¹³⁰ Sin embargo, no se cuenta con los elementos para afirmar si hubo un nuevo proyecto de ley o la imagen es de un par de décadas atrás. Lo que plantea es aplicable para la ley número 4.144 de Residencia de Extranjeros, o Ley Cané, que fue promulgada desde 1902 y fue derogada en 1958.¹³¹

consideraba que sus intereses estaban en riesgo. Esta actitud imperialista y colonial, uno de cuyos fundamentos era la política del *Big Stick* (gran garrote), fue ampliamente criticada y, por supuesto, caricaturizada por medio de la gráfica publicada en periódicos anarquistas.

Desde 1912 y hasta 1933, Nicaragua sufrió en toda su extensión las consecuencias de esta doctrina, al ser víctima de sucesivas invasiones yanquis. En 1928 se publicó esta imagen (figura 54) en el *Suplemento de La Protesta*, con el título “Nicaragua y la doctrina de Monroe”. Desde 1927 Augusto C. Sandino se encontraba combatiendo a los invasores estadounidenses en ese país centroamericano y durante 1928 su lucha tuvo una resonancia internacional. Es probable que a raíz de esta situación los editores de *La Protesta* hayan recuperado este elemento gráfico para criticar la actitud del imperialismo estadounidense.



¡ Que no se mezcle Europa ! América sola defenderá su libertad

Figura 54



Figura 55

Es destacable el uso de la imagen clásica del “Tío Sam” para representar a Estados Unidos. Dicha imagen surgió paulatinamente en el siglo XIX, hasta ser definida completamente por el caricaturista estadounidense Thomas Nast, quien le añadió su (ahora) característica barba en la década de 1870. Cabe mencionar aquí la increíble vigencia del trabajo de Nast, ya que este dibujante es también el creador de la

imagen moderna de Santa Claus, así como de la identificación del partido republicano estadounidense con un elefante, representaciones reconocibles hasta el día de hoy.

La figura del tío Sam es reproducida en la prensa anarquista en los veinte. El caricaturista estadounidense William Gropper utilizaba frecuentemente esta representación, y sus dibujos eran retomados por los anarquistas latinoamericanos. En la imagen anterior (figura 55) vemos al tío Sam

(reconocible a pesar de su atuendo por la barba añadida por Nast) como operador de una máquina que, bajo las órdenes del arquetipo del capitalismo, amenaza a Sudamérica (en la imagen *South America*). El pie de esta imagen dice “El imperialismo norteamericano en su obra de absorción y rapiña”.

Es innegable su actualidad, a pesar de haberse producido hace casi 100 años, pues la actitud de



Figura 57



Figura 56

Estados Unidos frente a Latinoamérica sigue siendo de despojo y dominación, sólo que ahora tenemos una nueva categoría para describir este modo de actuar: extractivismo.

Es relevante destacar que muchas de las imágenes publicadas en la prensa ácrata latinoamericana sobre Estados Unidos fueron realizadas originalmente por artistas de aquel país, es el caso de las dos imágenes anteriores (figuras 55 y 56), que fueron creadas por William Gropper, quien trabajó para la revista *The New York Tribune*. Fue despedido de esa redacción cuando los editores descubrieron que también colaboraba con publicaciones de izquierda, como *Masses* y *The Liberator*, así como en las publicaciones comunistas *Freiheit* (libertad, en alemán) y *Daily Worker*.

Gropper es un ejemplo de la solidaridad internacional entre trabajadores, a pesar de dibujar desde el ombligo del imperio estadounidense, sus cartones satíricos fueron retomados por los anarquistas latinoamericanos por su expresividad y precisión. Las redes de colaboración entre anarquistas

estadunidenses y latinoamericanos estaban firmemente asentadas desde décadas anteriores por medio de periódicos como *Cultura Proletaria*, *El despertar* y *Regeneración*.¹³²

Otra imagen que retoma el arquetipo del tío Sam se reproduce en la página anterior (figura 57). Así como en el cartón titulado “Nicaragua y la Doctrina de Monroe” (figura 54) podemos observar aquí la interacción entre el tío Sam y un personaje que representa a un país latinoamericano, en este caso México, como una persona de baja estatura y con un gran sombrero.

En la imagen “Nicaragua y la Doctrina Monroe” la identidad del personaje está escrita en el sombrero, que dice “Nicaragua”, en la figura 57, titulada “Estados Unidos no quiere mal a México”, la



Figura 58

identidad del personaje con sombrero está definida por el título de la imagen. Al pie de la ilustración puede leerse el siguiente texto “No te enojas muchacho... Nuestra preocupación es que crezcas para poder explotar mejor tus mayores fuerzas”, resaltando la hipocresía del imperio estadounidense, a quien sólo le interesa el crecimiento de Latinoamérica para sacar un mayor provecho de la región.

Por último, en este apartado tenemos nuevamente a una especie de monstruo (figura 58). Se explicó antes el significado que tiene convertir a los adversarios en figuras terroríficas, sólo que esta vez no se trata del capitalismo como tal, sino específicamente de Estados Unidos, como puede leerse en el pie de imagen, que dice: “Esto no es un orangután ni una bestia mitológica. Es un yanqui. El yanqui infame. El yanqui al 100%”.¹³³

Al representar a los yanquis como un monstruo se pretende provocar el rechazo, el miedo, la repulsión, con el fin de sustentar la resistencia y definir una postura contraria a las pretensiones de dominación del imperio del norte. Es interesante la similitud de esta imagen con la conocida obra de Francisco Goya, *Saturno devorando a su hijo*.

¹³² Ver, por ejemplo, el trabajo de Susana Sueiro Soane, “Prensa y redes anarquistas transnacionales. El olvidado papel de J.C. Campos y sus crónicas sobre los mártires de Chicago en el anarquismo de lengua hispana”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, volumen 36, 2014, pp. 259-295. También Marco Antonio Samaniego López, “Las estrategias de los anarquistas del Partido Liberal Mexicano, 1902-1918: modificaciones en el entorno estadounidense y revolucionario”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, número 58, junio 2019. Revisado en <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2019.58.70411>

¹³³ *La Antorcha*, año VII, número 247, Buenos Aires, 16 de agosto de 1927, p. 1.

Comunismo

La crítica al estado es el fundamento del anarquismo, es lo que diferencia al comunismo libertario anarquista y al comunismo autoritario marxista. Para los anarquistas es necesario destruir al estado porque es el fundamento de la injusticia, es la expresión máxima de la desigualdad institucionalizada, al considerar que una organización jerárquica de la sociedad es necesaria o deseable. Durante la década

LA REVOLUCION DEL PINCEL



Con pintar todas las instituciones burguesas de rojo, tenemos el bolcheviquismo revolucionario.

Figura 59

prácticas que los gobiernos burgueses.¹³⁴

Esta idea se encuentra ilustrada en varios elementos gráficos publicados en la prensa ácrata latinoamericana, como ejemplo tenemos el dibujo titulado “La revolución del pincel”, de Ret Sellawaj

de 1920 se publicaron en los periódicos anarquistas una gran cantidad de artículos y elementos gráficos que criticaban el rumbo que estaba tomando la URSS. Uno de estos artículos dice:

De la lucha contra todo principio de autoridad, de nuestra intransigencia frente a todo gobierno y la negación del Estado, surge nuestra crítica al comunismo ruso. Y estamos por igual frente a este “gobierno obrero” como al resto de los gobiernos burgueses —desde los más despóticos hasta los más democráticos— porque para nosotros los vicios, las corrupciones y los males que combatimos, no son patrimonio de los hombres, sino los efectos lógicos de ese cáncer que corroe las entrañas del mundo y se alimenta con la sangre generosa de los pueblos: el Estado.

Así pues, la crítica de los anarquistas es que cualquier gobierno implica la dominación y la injusticia, y que el estado comunista de la URSS lo que hace es un cambio cosmético y discursivo, pero mantiene las mismas

¹³⁴ Ver, por ejemplo, “Un periódico más”, *Anarkos*, número 1, Montevideo, 8 de diciembre de 1921, p. 1.

(figura 59), donde se puede ver a un personaje que sostiene una brocha y un bote de pintura, mientras dos figuras lo supervisan al fondo. El pie de la ilustración dice “Con pintar todas las instituciones burguesas de rojo, tenemos el bolcheviquismo revolucionario”.¹³⁵

La concepción de los comunistas como simuladores se dio en el ámbito sindical también, durante los años veinte había tres tipos de sindicatos: los sindicatos blancos que defendían los intereses de la patronal, los sindicatos amarillos inclinados hacia la socialdemocracia y los sindicatos rojos, anarquistas y comunistas. Los anarquistas criticaban a los sindicatos comunistas diciendo que eran rábanos, porque eran rojos por fuera y blancos por dentro. A los que transitaban de una tendencia a otra se les llamaba en Argentina “camaleones”, porque cambiaban de color.

Como ya se mencionó, durante esta década hubo tres organizaciones internacionales de trabajadores, la primera estaba vinculada con la socialdemocracia y era conocida como la internacional de Ámsterdam. Además había dos internacionales “comunistas” la comunista autoritaria (como la definían los anarquistas), fundada en julio 1921 en Moscú con el nombre de Internacional Sindical Roja (ISR), y la comunista libertaria, anarquista, fundada en 1922, en Berlín, con el nombre de Asociación Internacional de los trabajadores (AIT). Ambas internacionales continuaron el legado de ruptura de la Primera Internacional, cuando se definieron estas dos corrientes (comunismo y anarquismo) a partir de las disputas entre las distintas concepciones de Marx y Bakunin.



Figura 60

¹³⁵ Suplemento de *La Protesta*, año II, número 97, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1926, p. 1.

Moscú, cueva de comerciantes



1r. COMERCIANTE—Vamos por mal camino; ¿no ve que nos dirigimos al país rojo?
2.º COMERCIANTE—Moscú es el centro de nuestras actividades. Con un barón rojo y la cartilla de Lenin conseguimos carta blanca para explotar al pueblo

Figura 61

Con el triunfo de la revolución rusa en 1917 hubo una gran expectativa de todos los sectores revolucionarios alrededor del mundo acerca del rumbo que tomaría dicha revolución, los anarquistas en un principio se mostraron esperanzados pues consideraban que era posible que la revolución llegara a ser libertaria. Sin embargo, pronto se dieron cuenta de la creciente centralización y autoritarismo de los bolcheviques en el poder y dejaron de apoyarlos. Varios anarquistas destacados escribieron acerca de esta decepción; la más famosa fue Emma Goldman, quien fue deportada de Estados Unidos y vivió en Rusia desde 1919 hasta 1921, y escribió un libro titulado *Mi desilusión con Rusia*, publicado en 1923, donde cuenta su experiencia de primera mano y las razones por las que critica el régimen soviético y la teoría marxista.

Emma Goldman tuvo relaciones epistolares con los anarquistas mexicanos del PLM, editores de *Regeneración*, particularmente con Ricardo Flores Magón y Librado Rivera, este último también publicó un pequeño artículo titulado “Mi decepción de la revolución rusa”, que fue publicado en *Sagitario*, en 1924. En este texto se habla de la esperanza que provocaron las noticias de la revolución rusa

En ese tiempo los perseguidos revolucionarios mexicanos que todavía abrigábamos en nuestro pecho el fuego revolucionario en contra del presente sistema de injusticias y una inquebrantable esperanza de triunfo para la causa de los pobres, tuvimos un respiro que llenó nuestros pulmones con el aire puro y refrescante que soplaba de las perfumadas selvas rusas [...] el bolshevikismo sonaba en nuestros oídos algo así como sinónimo de anarquismo.

Sin embargo, cuenta Rivera en el mismo artículo,

[...] corrió el tiempo, hasta que al fin supimos pocos meses después (de la llegada de Goldman y Berkman a Rusia) lo que era el bolshevikismo que se había adueñado del poder [...] supimos que el bolshevikismo era en realidad un verdadero partido político con tendencias socialistas y nada más; y que su brillante labor radical que en su principio alumbró al mundo [...], se debió a los primeros iniciadores de la Revolución, como Néstor Makhno y otros que fueron más tarde perseguidos y asesinados por los mismos Bolsheviki, a quienes los libertarios de corazón aclamábamos poco tiempo antes.

Tomando en cuenta este contexto, el dibujo de Ret Sellawaj reproducido en esta página (figura 62) se puede interpretar como que el gigante ruso, el pueblo, buscando la revolución equivocó el camino al ir por la vía del leninismo, que lleva a un cementerio.

Como ejemplo de una publicación anarquista que desde 1921 advertía de los peligros de la dictadura del proletariado tenemos a la uruguaya *Anarkos*, que en su primer número se presentaba así: “Es esta, una hoja de publicidad para la guerra sin cuartel, a los instrumentos del capitalismo; tanto del que padecemos actualmente, como del capitalismo de Estado, que es el ideal del Comunismo”.¹³⁶ En otro artículo de la misma revista se refiere a los bolcheviques en los siguientes términos “los nuevos profetas con sede en Moscú, lo cuales no vacilan ni un momento para fusilar a todo aquel que no se pone incondicionalmente bajo las pezuñas de los nuevos tiranos”.¹³⁷

A pesar de que había dos bandos claramente diferenciados, dos teorías políticas del estado y de la revolución; las fronteras reales entre las personas y publicaciones que conformaban los movimientos comunista y anarquista latinoamericano no estaban tan claras, hubo una gran movilidad de un bando al otro a lo largo de la década. Por ejemplo, el revolucionario mexicano José Cayetano Valadés era parte de las Juventudes Revolucionarias del Proletariado Mexicano, agrupación comunista, al principio de la década de 1920, y como tal participó en el movimiento inquilinario y la fundación de la Confederación General de Trabajadores, donde también participaron los anarquistas. A partir de 1922, aproximadamente, Valadés rompió con los comunistas y afirmó sus convicciones libertarias, que lo acompañaron el resto de esa década, posteriormente abandonó el anarquismo.

En la década de 1920 el rompimiento de anarquistas y comunistas en la URSS fue paulatino y se dio a través de sucesivos episodios de represión, como el del ejército negro en Ucrania, pero sin duda uno



Figura 62

¹³⁶ “Un periódico más”, *Anarkos*, número 1, Montevideo, 8 de diciembre de 1921, p. 1.

¹³⁷ “A los comunistas”, *Anarkos*, número 1, Montevideo, 8 de diciembre de 1921, p. 2.

de los principales causantes fue la represión de Kronstadt, que llevó a cabo el ejército rojo por órdenes directas de León Trotsky.

En marzo de 1921 los marinos del Golfo de Finlandia se levantaron en una revuelta contra el gobierno bolchevique bajo el lema de “soviets libres”, con lo que los insurgentes estaban cuestionando la legitimidad del gobierno bolchevique, quienes a su vez los acusaron de contrarrevolucionarios. El primer acto de Trotsky fue emitir un ultimátum donde se exigía “la capitulación inmediata e incondicional de los marineros amotinados”.¹³⁸ Alexander Berkman estuvo cerca de Kronstadt en los momentos de la rebelión, en su análisis afirmó que los marineros “fueron los más firmes sostenedores del sistema soviético [...] pero en contraste con los bolcheviques pedían soviets libres y no encadenados, que representaran a todas las organizaciones del ala izquierda —socialistas revolucionarios, mencheviques, anarquistas, maximalistas— y reflejaran las verdaderas aspiraciones del pueblo”.¹³⁹

A pesar de que en Kronstadt no había una gran presencia anarquista, ni era ésta la ideología principal que animó al movimiento, los anarquistas de toda Rusia “se sintieron exaltados por el levantamiento, saludaron a Kronstadt como ‘la Segunda Comuna de París’, y denunciaron coléricamente al gobierno por enviar tropas contra la ciudad”.¹⁴⁰

Trotsky, como comisario de guerra y presidente del Consejo Revolucionario de Guerra, fue visto por los marineros de Kronstadt y los anarquistas de todo el mundo como el principal culpable de la represión efectuada el 21 de marzo de 1921, cuando los bolcheviques lograron tomar el control de Kronstadt después de una feroz batalla en la que los dos bandos sufrieron innumerables bajas.¹⁴¹

Desde Latinoamérica el *Suplemento de La Protesta* publicó un artículo donde se dice “La revuelta de Kronstadt es para el poder bolchevique, lo que la Comuna de París representa para la



Trotsky, el masacrador
Figura 63



Gallifets, el fusillador
Figura 64

¹³⁸ Paul Avrich, *Kronstadt 1921*, Libros de Anarres, Buenos Aires, 2006, p. 144.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 163.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 170.

burguesía”.¹⁴² Esta asociación se realizó de manera gráfica también, en la primera plana de este número se publicó una imagen titulada “A Thiers el asesino” (figura 65), donde se puede ver a un Louis



A THIEKS el asesino

Figura 65

Adolphe Thiers, titular del poder Ejecutivo de Francia en los tiempos de la Comuna, apuñalando a una mujer sobre una placa de cemento que dice “Mai 71”, unas páginas más adelante se publicó la imagen de Trotsky reproducida anteriormente (figura 63), con la leyenda “Trotsky, el masacrador”. Nótese la similitud con la imagen de “Gallifet el fusilador” (figura 64), publicada dos páginas antes en el mismo número del *Suplemento de La Protesta*.

Las similitudes entre estos dos acontecimientos se destacan también en otro artículo publicado en el mismo número y reproducido a partir del folleto “*Die rursische Revolution und die Kommunistische Partei*”, escrito, según *La Protesta*, “por un conocido camarada ruso en Moscú, junio de 1921”. En

este artículo se afirma:

El 17 de marzo, el gobierno comunista dirigía su victoria sangrienta contra el proletariado de Kronstadt y el 18 celebraba el recuerdo de los mártires de la Comuna de París. Aun el que no tiene ojos en la cara para ver, habría tenido que reconocer que el crimen contra Kronstadt era el más espantoso y monstruoso que la masacre de los luchadores de la Comuna de 1871, pues el primero fué realizado en nombre de la revolución social y de la república socialista. Por eso merece añadirse a las clásicas y vergonzosas figuras de Thiers y Gallifet, las de Trotsky, Zinovieff, Dihbenko y Tuchachfsky.¹⁴³

Como puede apreciarse esta represión tuvo un efecto demoledor para los anarquistas, Berkman vio “quebrantados los últimos restos de su fe en los bolcheviques”.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 228.

¹⁴² “1871 -La Comuna-1922”, *Suplemento de La Protesta*, año I, número 11, Buenos Aires, 20 de marzo de 1922, p.1.

¹⁴³ “Cronstadt”, *Suplemento de La Protesta*, año I, número 11, Buenos Aires, 20 de marzo de 1922, p. 6.

¹⁴⁴ Paul Avrich, *op. cit.*, p. 209.

La imagen de “Trotsky el masacrador” apareció publicada como parte de otro elemento gráfico (figura 66), en un montaje donde se puede apreciar que insertaron la cabeza de Trotsky en un cuerpo distinto, por el uniforme podría pensarse, que originalmente el cuerpo pertenece al Zar Nicolás II.

El procedimiento del montaje es revelador de las intenciones que persigue la publicación de este dibujo, al poner la cabeza de Trotsky en el cuerpo del Zar se envía un mensaje, lo que identifica a la nueva forma de gobierno con la anterior. El pie de imagen dice “El mariscal rojo cura al oso las heridas que sufrió a causa del golpe de Estado bolchevique. Es esta una función que antes estaba encomendada al zar de todas las Rusias. ¿Será ese el triste destino del pueblo ruso? Primero se le apalea; luego los apaleadores le vendan las heridas...”¹⁴⁵

TROTZKY, MARISCAL ROJO



El mariscal rojo cura al oso las heridas que sufrió a causa del golpe de Estado bolchevique. Es esta una función que antes estaba encomendada al zar de todas las Rusias. ¿Será ese el triste destino del pueblo ruso? Primero se le apalea; luego los apaleadores le vendan las heridas.

Figura 66

En este caso no es tan importante lo que significa el dibujo en sí mismo, sino la

adaptación que hicieron los anarquistas de un elemento gráfico antiguo para actualizarlo al contexto que se vivía en la década de 1920, así como la repetición del rostro desencajado de Trotsky, lo que permitió la identificación de esta imagen como un montaje.

Es indispensable mencionar un elemento gráfico originado en Latinoamérica de la mano de Ret Sellawaj y difundido, por lo menos, a todo lo largo del continente americano, como puede inferirse por su aparición en periódicos tanto argentinos como mexicanos. Es el arquetipo del militar comunista ya mencionado en el primer capítulo (figuras 13 y 14), que se representa como un hombre vestido con el

¹⁴⁵ Suplemento de *La Protesta*, año I, número 12, Buenos Aires, 27 de marzo de 1922, p. 3.

uniforme soviético de invierno, consistente en una gabardina larga con doble hilera de botones, y que cuenta con estrellas rojas en el cuello de la camisa, o en la gorra y en los puños de la gabardina, además de la imagen “Bolcheviquismo o muerte”. También podemos encontrar variaciones de este personaje en otros dibujos de Sellawaj de la época. Un ejemplo es la imagen “Los fusilamientos en Rusia” (figura 67).

Un artículo escrito por el Grupo Anarquista Clandestino del Sur de Rusia, traducido por *Anarkitcheskiy vestnik* (Heraldo Anarquista) de Berlín, y publicado en el *Suplemento de La Protesta* en 1924, dice sobre la situación de los anarquistas en Rusia: “prácticamente los anarquistas en Rusia están momentáneamente vencidos. Los más activos y los más convencidos fueron fusilados, o bien languidecen en las prisiones comunistas”.¹⁴⁶

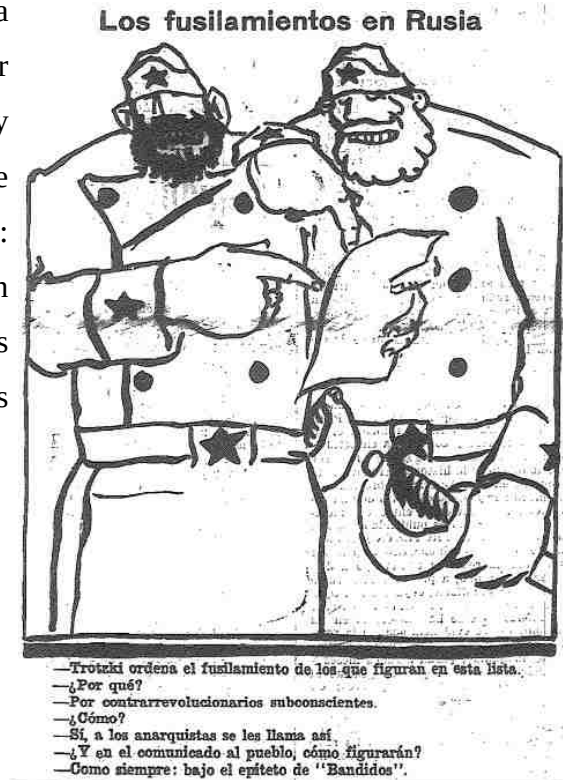


Figura 67

¹⁴⁶ “La situación actual en Rusia”, *Suplemento de La Protesta*, año III, número 140, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1924, pp. 2-4.



Figura 68

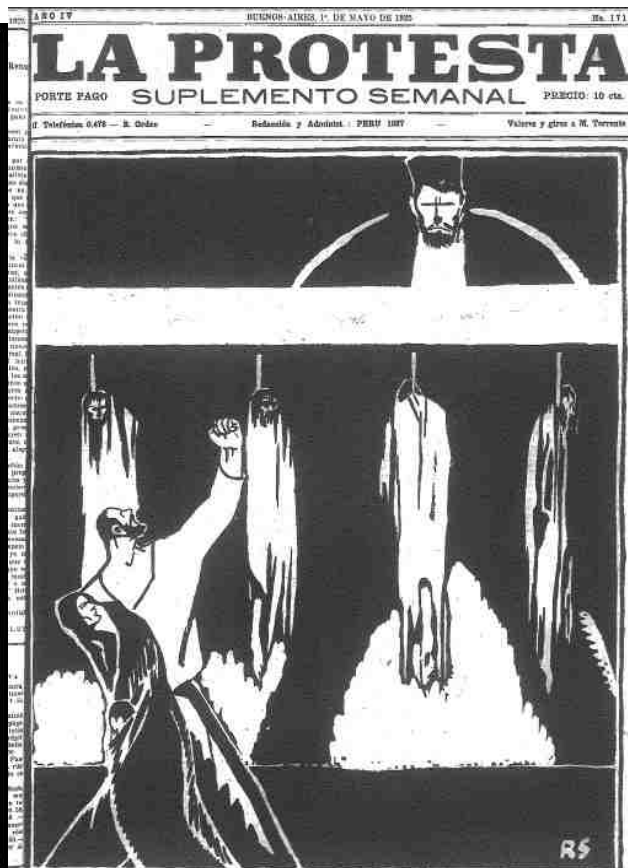


Figura 69

Golos Truda fue un periódico de tendencia anarquista, orientado hacia los obreros rusos que migraron a Argentina, esta publicación, creada por la Federación de Organizaciones obreras Rusas de Sudamérica (FOORSA), hacía de la crítica a los bolcheviques su principal tarea, a pesar de que estaba editado en Argentina, y en algún momento en Uruguay, no se publicaba en español, sino en ruso.¹⁴⁷

Esta publicación hizo eco de los acontecimientos de Kronstadt y de la lucha del ejército negro en Ucrania, así como de los arrestos masivos de anarquistas en Petrogrado, Vitebsk y otras ciudades que se habían llevado a cabo desde mediados de marzo de 1925.

Anatol Gorelik, destacado anarquista ucraniano escribió en *Golos Truda* sobre la difícil situación que vivían los anarquistas en la rusia soviética. “Gorelik había tenido un rol destacado durante los primeros años de la revolución [...] tras ser acusado de “anarco-contrarrevolucionario” junto a otros dos anarquistas individualistas (Shilkin y Feldman) por el poder soviético, fue detenido en marzo de

¹⁴⁷ Augusto Piemonte, “Los anarquistas rusos de *Golos Truda* a mediados de los años ‘20”, *Sociohistórica*, Universidad Nacional de La Plata, número 48, septiembre 2021-febrero 2022, p. 2. Revisado en <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/download/she140/14376/37870>

1921 y condenado a tres años de reclusión en un campo de trabajos forzados, hasta que hacia el final de ese año se resolvió su expulsión de Rusia y partió hacia Buenos Aires, vía Berlín”.¹⁴⁸

La edición de *Golos Truda* del 1 de mayo de 1925 (figura 68) tuvo la misma portada que la del *Suplemento de La Protesta* (figura 69), esto es una clara evidencia de la relación que había entre los grupos editores de ambas publicaciones ya que, sin una comunicación previa no hubiese sido posible la publicación simultánea.

El elemento gráfico en sí es un dibujo de Ret Sellawaj, artista muy comprometido con la lucha anticomunista, como se vio anteriormente. En la edición del *Suplemento* se publicó sin ninguna leyenda escrita, mientras que en la versión de *Golos Truda* abajo del dibujo dice, en ruso “La justicia burguesa y sus víctimas”.¹⁴⁹ La repetición de este elemento gráfico en las dos publicaciones nos habla, no sólo de la comunicación que tuvieron, sino de una sensibilidad compartida frente a ciertos eventos.

Militarismo

Un rasgo que comparten todos los estados, desde el punto de vista anarquista, es el militarismo. El destacado pensador ácrata Pierre Ramus afirmaba que “para salir del espantoso caos en que los Estados, con la guerra, sumieron a la sociedad, al proletariado y a la humanidad hay una sola salida. Esta salida está únicamente en la desmilitarización de la sociedad, en el más amplio sentido de la palabra; la cual a la vez significa la desestatización de la sociedad”.¹⁵⁰

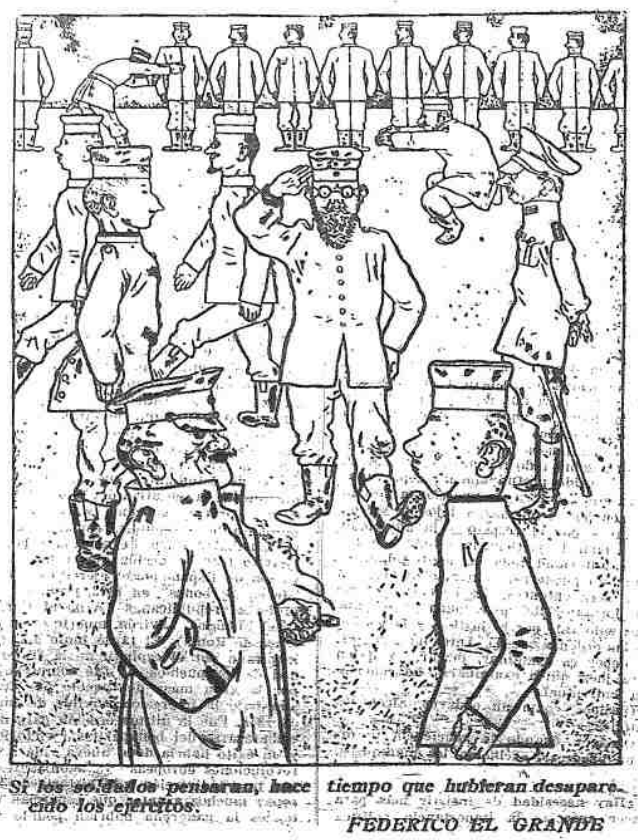


Figura 70

¹⁴⁸ Augusto Piemonte, “Los anarquistas rusos de *Golos Truda* a mediados de los años ‘20”, *Sociohistórica*, número 48, septiembre 2021 - febrero 2022, Universidad Nacional de La Plata, revisado en <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/she140/14341>.

Universidad Nacional de La Plata

¹⁴⁹ Agradezco a Mar Gámiz por la traducción.

¹⁵⁰ Pierre Ramus, “Militarismo, comunismo, antimilitarismo”, *Suplemento de La Protesta*, año 1, número 3, Buenos Aires, 23 de enero de 1922, p. 4.

Las críticas al militarismo estaban presentes en los elementos gráficos de las publicaciones anarquistas de la década de 1920, en este apartado se analizarán algunos de estos elementos gráficos.

El militarismo tiene que ser comprendido en una acepción amplia, más allá de la existencia de fuerzas armadas estatales, en las palabras del famoso anarquista alemán Rudolf Rocker:

[...] el militarismo no se agota en la existencia de ejércitos permanentes. El militarismo es una conformación espiritual particular, o mejor dicho, es la mecanización elevada a principio, la dimisión de la voluntad, la rendición incondicional de toda responsabilidad personal [...] es el degradamiento del hombre a la calidad de autómatas sin voluntad, a la calidad de máquina viviente.¹⁵¹

Es, entonces, la cristalización del principio de autoridad al que están enfrentados los libertarios, es la



G. GROSZ Los refinados de la muerte.

Figura 71

forma más clara de la institucionalización de la violencia. El artículo de Rocker termina con estas palabras “El hombre debe aprender a comprender otra vez que no se puede ser asesino, sicario, ladrón por orden superior y que la sumisión mecánica a un orden que incita a hechos que se repudian en la vida privada y que se desprecian, es el peor de todos los crímenes y significa la abdicación del hombre”. En este artículo se ponen de manifiesto algunas de las razones por las que los anarquistas son necesariamente antimilitaristas.

La gráfica anarquista contra el militarismo se puede dividir en dos grandes vertientes, en la primera se puede agrupar a la gráfica que representa a los policías y militares en un sentido burlón, irónico o de ridiculización. En la segunda se incluyen representaciones del militarismo en toda su descarnada brutalidad, ya sea por medio de la caracterización de los ejecutores o las víctimas de la violencia “legítima” del estado acentuando las características más aberrantes.

De la primera vertiente se pueden mencionar como ejemplo los elementos gráficos anteriores. Los dos son autoría del artista alemán George Grosz, miembro destacado del círculo de artistas revolucionarios de Berlín en la década de 1920. En estos dibujos podemos apreciar la ridiculización de un grupo de soldados. La primera imagen (figura 70), está complementada por el texto al pie con una

¹⁵¹ Rudolf Rocker, “Sobre la esencia del militarismo”, *Suplemento de La Protesta*, año III, número 143, Buenos Aires, 13 de octubre de 1924, p. 8.

cita de Federico el grande que dice: “Si los soldados pensarán, hace tiempo que hubieran desaparecido los ejércitos”. La segunda imagen (figura 71) tiene la leyenda “Los rufianes de la muerte”.

La deshumanización que produce la disciplina militar fue representada por Helios Gómez en la siguiente imagen (figura 72) por medio de la repetición geométrica de líneas rectas, que parecen remitir a la rigidez que caracteriza a la milicia. La cuadratura del pensamiento castrense se mezcla con las bayonetas que portan los soldados de gesto adusto en esta imagen, que prácticamente carece de líneas curvas, a excepción del sol que está en el fondo y de un círculo negro en el pecho, donde debería estar el corazón, del soldado que está al frente.



Figura 72

Originalmente la carpeta *Días de ira*, donde fue publicada esta obra junto con otras más, contaba con un poema junto a cada dibujo. En el *Suplemento de La Protesta* se publicó únicamente la parte gráfica, pero aquí se reproduce el poema original, escrito también por Helios Gómez:

El soldado.
En las tinieblas
perdió el corazón,
obediencia armada,
huye de la luz
su conciencia
uniformada.

La policía es otra institución dedicada a la violencia que siempre ha sido muy criticada por los anarquistas, debido a que es una de las representaciones

más evidentes del principio de autoridad que cuestionan. A continuación podemos apreciar dos representaciones de la institución policial, hechas muy probablemente por Ret Sellawaj. A pesar de que estos dibujos no tienen una firma visible, se puede inferir la autoría por medio del estilo de dibujo y el hecho de que los dos fueron publicados en el *Suplemento de La Protesta*. Al comparar estos dibujos con otros realizados por Sellawaj por estas fechas es notable la similitud.



Figura 73

El primer dibujo se titula “El bruto de siempre” (figura 73) y muestra a un policía malencarado, con sobrepeso y el ceño fruncido, el texto al pie de la imagen dice “Obrero: ese es tu enemigo; ni le hables, ni le mires. Despréciale, que ese es el monstruo de esta Sociedad burguesa”. Aquí el recurso de convertir al enemigo en monstruo se hace por medio del texto y no del dibujo, pero la intención es la misma, deshumanizarlo, mostrarlo como una amenaza.

Esta actitud amenazadora es más clara en la siguiente imagen, titulada “En busca de ascenso” (figura 74), el pie de imagen la contextualiza como un policía a punto de “confundir a un loco armado con una bombilla eléctrica llena de kerosene, con un anarquista



Figura 74

en trance de cometer un atentado”. No sólo se representa al policía y una posible extorsión al “loco”, sino el procedimiento policial del montaje.

En otro elemento gráfico, titulado “cómo se producen las confesiones espontáneas” (figura 75) podemos ver lo que sucede dentro de las comisarías según la experiencia anarquista. Este elemento gráfico está dividido en dos partes, la parte de la izquierda (antes de la confesión) muestra a los policías torturando al sospechoso, mientras que la parte de la derecha (después de la confesión) muestra a los policías en una actitud servicial frente al inculpaado que ya ha confesado el crimen. Los extractos de los diarios que se reproducen arriba de los elementos gráficos evidencian la actitud de la prensa burguesa frente a estos procedimientos policiales, una actitud de legitimación y encomio.

Como se producen las confesiones espontáneas



Figura 75

La procedencia de este elemento gráfico aparece al pie de la imagen, lo cual rara vez sucedía: “De la revista *Páginas de Columba*”, una revista argentina de humor gráfico, fundada en 1923 por Ramón Columba.¹⁵² El origen sudamericano de este elemento gráfico, una vez más, puede ser identificado a partir del mate que le ofrece el policía al detenido en la segunda imagen. La inclusión de este elemento

¹⁵² “Entrevista a Ramón Columba”, *Dibujantes*, número 4, Buenos Aires, diciembre-enero 1954, revisado en <https://comicscolumba.blogspot.com/2007/06/entrevista-ramon-columba-tercera-parte.html>

gráfico en la prensa anarquista demuestra la amplitud de fuentes de las cuales se nutría el aspecto gráfico de estas publicaciones, desde revistas europeas del siglo XIX hasta publicaciones humorísticas latinoamericanas contemporáneas de los años 20.

La ridiculización de los cuerpos policiales es muy frecuente. Como hemos visto, el humor es una de las herramientas comunicativas más utilizadas por su inmediatez y su eficacia. La crítica que se hace por medio del humor es muy efectiva por los mecanismos psicológicos de los que hace uso, apela más que a la razón, a un aspecto primigenio, instintivo, de la humanidad: la risa.



Figura 76

OBRERO:



Figura 77

La función de la risa como herramienta de lucha contra el poder fue comprendida por los anarquistas de los años veinte, la risa es uno de los mejores recursos para combatir el miedo a los explotadores y los tiranos, por medio de la sátira las figuras de autoridad se vuelven ridículas y esto neutraliza la amenaza que representan. Por medio de la risa las relaciones de poder se invierten, al ser objeto de burla la autoridad pierde su posición privilegiada y se rebaja a un mero objeto de burla.

El artículo que acompaña la imagen “Obrero”, reproducida anteriormente (figura 77), demuestra que los anarquistas tenían muy claro que el poder de la risa, a pesar de su importancia, también tiene sus límites, dice este artículo “Obrero: haces bien en burlarte de los zánganos: el fraile, el juez, el militar, el banquero, la dama de beneficencia. Búrlate, ríete de sus mentiras: la religión, la ley, la patria, el capitalismo y la caridad. Pero no te olvides que ellos se han de vengar porque no crees en la farsa de sus actos. Y te perseguirán con la miseria y el hambre, con la guerra y el púlpito, con la cárcel o el destierro. ¡Y tendrás que defenderte! ¡Búrlate, obrero, pero ten listas tus armas de defensa!”.¹⁵³

La ley

La policía y el ejército son el brazo armado del estado, su fundamento es el sistema judicial, ese entramado de policías, jueces, abogados y legisladores que crean las leyes y obligan a obedecerlas por medio de la fuerza y la amenaza del encierro o la muerte. La ley está tan emparentada con el gobierno como con el capital, demostrar la influencia de los grandes capitalistas en la promulgación de leyes a lo largo de la historia era una prioridad para los anarquistas.

Los anarquistas son ilegales por definición “el verdadero revolucionario es un ilegal por excelencia [...] pretender que la revolución sea hecha dentro de la Ley, es una locura, es un contrasentido. La Ley es yugo, y el que quiera liberarse del yugo tiene que quebrarlo”.¹⁵⁴ Decía Flores Magón ya en 1916: las leyes son el instrumento que utiliza el estado para legitimar su dominio.

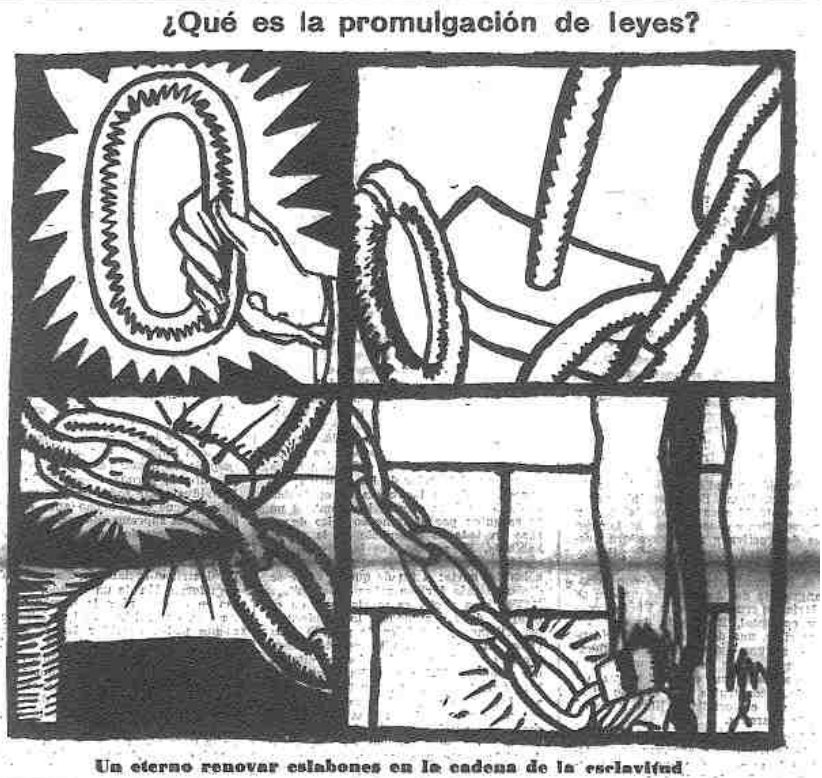


Figura 78

¹⁵³ “Obrero”, *Humanidad*, año I, número 7, Buenos Aires, 1 de mayo de 1928, p. 16.

¹⁵⁴ Ricardo Flores Magón, “Los ilegales”, *Regeneración*, cuarta época, número 242, Los Ángeles, 12 de agosto de 1916, p. 2.

En la década de 1920 la ley se veía gráficamente en la prensa anarquista como “un eterno renovar de eslabones en la cadena de la esclavitud”, según podemos apreciar en este dibujo, titulado “¿Qué es la promulgación de leyes?” (figura 78), publicado en el *Suplemento de La Protesta*. Ya se ha visto anteriormente el uso de la imagen de la ley como un clavo en la cruz, en la estampa que aludía a la ley de jubilaciones en Argentina; el campo semántico es el mismo: la ley ata, sujeta, impone restricciones al movimiento, impide la libertad.



Figura 79

mensajes. La solidaridad de los anarquistas latinoamericanos con Sacco y Vanzetti nunca se detuvo a lo largo de esta década, se organizaron manifestaciones multitudinarias, boicot a todos los productos estadounidenses e incluso atentados a favor de esta causa.

Cuando se difundió la noticia de su inminente ejecución, en 1927, la reacción del movimiento anarquista no se hizo esperar y la solidaridad con los dos italianos trascendió las fronteras del movimiento anarquista. Llegó a involucrar solicitudes de

Un acontecimiento que afectó al movimiento anarquista internacional en esta década y se convirtió en ejemplo de la perversión del sistema judicial fue el encarcelamiento y posterior asesinato de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos anarquistas de origen italiano, acusados formalmente de asesinato y robo a mano armada, pero cuyo arresto y condena fue motivado por sus ideas anarquistas.

Desde su arresto en 1920 en la prensa anarquista latinoamericana se hacían frecuentes llamados a su liberación, se organizaban eventos destinados a recaudar fondos para los presos y se publicaban sus cartas y



Figura 80

clemencia de personas tan influyentes y respetadas como Albert Einstein, George Bernard Shaw, H. G. Wells e incluso el Papa Pío XI,¹⁵⁵ los cuales intercedieron por la liberación de Sacco y Vanzetti, pero estas peticiones fueron ignoradas y, según la crónica del *Suplemento de La Protesta*: “En la primera media hora del 23 de agosto fueron asesinados legalmente en la Casa de la Muerte de Charlestown, Massachussets, dos hombres cuya vida y cuya libertad se habían convertido en un símbolo de la lucha de las fuerzas progresivas de la humanidad contra la barbarie”.¹⁵⁶



Figura 81

“La justicia de estado de Massachusetts” (figura 79) envía un mensaje muy claro de cómo se percibía la sentencia de Sacco y Vanzetti, la imagen de la calavera para representar la muerte es utilizada en esta imagen y en la figura 81.

En la gráfica alusiva a este hecho se encuentra la representación del verdugo y su identificación con el capital por medio del signo de dólares en su sombrero. Este elemento está presente tanto en la imagen de William Gropper de la página anterior (figura 80), como en la que se reproduce en esta página (figura 81), de autoría desconocida.

El último elemento gráfico analizado en este capítulo se titula “Dos nuevos mártires” (figura 82), es una mezcla de dibujo, tipografía y fotografía, demuestra la

versatilidad de los artistas para transmitir la desesperación e impotencia que causó el fallo de los tribunales; los rostros se muestran desencajados y con un estilo similar al expresionismo, cuya intención es provocar una reacción visceral en el espectador. Este tipo de gráfica apela, ya no a la risa, sino a emociones como la tristeza, la rabia o la angustia, con el objetivo de fomentar la lucha contra las injusticias que provocan estos sentimientos. Sacco y Vanzetti son presentados como “Dos nuevos mártires”, en una clara identificación con los mártires de Chicago.

A partir del análisis de las distintas maneras en que se representaba a los enemigos de los anarquistas en la gráfica de sus publicaciones se ha podido vislumbrar también un poco más de la propia idiosincrasia de los anarquistas latinoamericanos de los años veinte, en la representación de los

¹⁵⁵ Ver Helmut Ortner, *El enemigo extranjero*, Tafalla, Editorial Txalaparta, 1996, p. 244.

¹⁵⁶ “Un asesinato legal”, *Suplemento de La Protesta*, año VI, número 269, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1927, p. 1.

adversarios se refleja la imagen de los ácratas, al comprender cómo no quieren ser vistos avanzamos hacia la comprensión de cómo sí quieren ser percibidos. Cómo se representan los anarquistas a sí mismos por medio de la gráfica, la autorrepresentación es el tema del próximo capítulo.



Figura 82

Capítulo 3. Ideales, mártires y realidades. Autorrepresentación anarquista.

Por medio de los elementos gráficos de la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte los ácratas querían que los lectores vieran ciertos aspectos de la realidad de la misma manera que ellos; que se quitaran la venda con que la prensa burguesa tapaba sus ojos y se hiciera la luz, se ilustrara la realidad.

Las representaciones de los enemigos, vistas anteriormente, tienen límites en cuanto se refiere a la definición de las propias características y objetivos. Muy frecuentemente las representaciones del “otro” se agotan en la crítica y no llegan a definir los objetivos propios, las propuestas, los ideales que se persiguen. La propia posición puede ser discernida a través de dichas representaciones por contraste con lo que se critica, pero no hay nada que exprese más la propia visión de uno mismo que la autorrepresentación.

Para identificar el universo semántico difundido por los anarquistas latinoamericanos de principios del siglo XX, en este capítulo se analizarán las imágenes que se publicaban en la prensa ácrata que representaban a los propios anarquistas y a quienes consideraban como sus aliados. Ya se expuso lo que repugnaba a los libertarios, ahora se verá qué les inspiraba simpatía, con quiénes se sentían identificados, cómo eran las representaciones positivas en la gráfica de la prensa anarquista.



El trabajo todo lo puede y lo vence cuando es libre y nuestro. Pero hoy, manos avaras se apoderaron de lo que otras manos laboran. El hombre anda suelta a casa de víctimas. El conventillo vomita día a día cadáveres y cadáveres. Sin embargo, la tierra no se ha cansado de fecundar la semilla, ni el árbol de dar sus frutos. Hay minas de carbón, hay traza de salitre, hay ferrocarriles, automóviles, joyas. Lo necesario y lo superfluo.
¡Oh maravillosa fuerza creadora del trabajo! — El haraposito se contempla en la vitrina de las joyerías y en cada esquina hay una mano de mendigo que implora.
El trabajo todo lo vence, hasta la dignidad del hombre. — ¿Verdad obreros? ¿Verdad burgueses?

Figura 83

En el capítulo anterior me referí a diversas caracterizaciones del mundo del trabajo, con énfasis en las figuras de los patronos o los explotadores, de los ricos. Ahora se analizarán específicamente las figuras de los oprimidos, de los trabajadores, de los esclavos. Por medio de este análisis de las figuras subalternas, con las que se identificaban los libertarios, se podrá comprender una concepción del mundo del trabajo diametralmente opuesta.



Figura 84

Para la mayoría de los anarquistas de los años veinte del siglo pasado, el sindicato era el medio de encuentro de afinidades, lugar de discusión y acción organizada, de lucha revolucionaria. No todos los sindicatos eran anarquistas, como ya se ha precisado anteriormente, y no todos los trabajadores que estaban afiliados a algún sindicato anarquista eran necesariamente libertarios, incluso dentro de los mismos anarquistas había discusiones en torno al lugar que debían tener los sindicatos en la lucha revolucionaria por la anarquía.

La imagen que se reproduce en esta página (figura 84) ilustra una de las ideas principales del pensamiento anarquista: “La emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos”. La posición de los dos personajes podría interpretarse como dos momentos en la lucha por la libertad, quien se encuentra encadenado y tirado en el piso representa al trabajo esclavo, explotado, mal pagado; se encuentra derrotado, abatido, en una posición indefensa y restringidos sus movimientos.

La persona de pie en la imagen parece representar al trabajador liberado, está en una posición erguida y utiliza su herramienta de trabajo (el hacha) para liberar a su hermano. Aquí se ve un ejemplo de las herramientas de trabajo como herramientas para la liberación, a diferencia de la visión analizada en el capítulo anterior, donde el trabajo era identificado con la esclavitud.



El método cultural de la sociedad capitalista.

Figura 85

Esta concepción del trabajo está presente en el anarquismo desde sus inicios, Lily Litvak la analiza en *Musa Libertaria* de la siguiente manera:

El trabajo se basa ahora en la consideración del hombre como ser creativo y activo por naturaleza, deduciéndose que implícitamente se obtiene placer en el ejercicio de esa creatividad y actividad. Tal caracterización del hombre como *homo faciens* permite a los anarquistas el abolir los aspectos de opresión que se presentan en una sociedad centrada en el trabajo. De ello deriva una ética no opresiva y opuesta a la ética laboral capitalista.¹⁵⁷

Cadenas

En la ilustración “El método cultural de la sociedad capitalista” (figura 85) también está presente el recurso de las cadenas, la impresión que causa esta imagen es de desamparo, la oscuridad en que está inmerso el personaje y su soledad, la posición incómoda impuesta por las cadenas y, en general, la

situación retratada probablemente quisiera despertar un sentimiento de solidaridad, de compasión, de empatía en los lectores.

En la siguiente imagen, “A lucta [sic] do proletariado” (Figura 86), publicada en el periódico brasileño *A Plebe*, las cadenas que oprimen al trabajador son el tema principal. La publicación de este elemento gráfico en la prensa brasileña demuestra la circulación de estos símbolos o arquetipos, así como sus posibilidades de comprensión a través de las fronteras. Aquí el proletariado se encuentra retratado en plena lucha por su liberación, no hay un enemigo identificable, únicamente las cadenas como una abstracción de la opresión.



Figura 86

¹⁵⁷ Lily Litvak, *Musa Libertaria*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1981, p. 388.

El proletariado es representado por medio de un personaje musculoso, de modo que esta imagen resalta su capacidad de lucha. La fuerza de los trabajadores se pone de manifiesto cuando se unen para liberarse, parece ser el mensaje.



Figura 87

El encabezado del periódico *A Obra* (figura 87), también publicado en la ciudad brasileña de Sao Paulo, representaba a dos trabajadores, el de la izquierda tiene la misma actitud que el personaje del proletariado de la imagen analizada anteriormente, está rompiendo las cadenas que lo oprimen. El personaje de la derecha está colocando una columna en actitud de trabajo. En el centro, entre los dos trabajadores, hay una hoz, un martillo y lo que

parece ser una espiga de trigo; a pesar que actualmente se identifican estos elementos con el comunismo en ese momento también eran utilizados por los anarquistas. Se puede ver la orientación antiblochevique de este periódico en uno de los artículos que ahí se publicaron “*Nós queremos, como os bolchevistas, esmagar o Estado burguez, mas queremos esmagar tambem o Estado bolchevique, queremos esmagar todos os Estados, porque enquanto existir o Estado, não será possivel a emacipação economica e politica dos oprimidos e explorados*”.¹⁵⁸

Las cadenas son utilizadas frecuentemente en la gráfica ácrata del período, en general se representan rotas o al momento de romperse, este hecho podría relacionarse con la necesidad de demostrar visualmente el acto de liberación,



Figura 88

¹⁵⁸ “Queremos, como los bolcheviques, aplastar al estado burgués, pero también queremos aplastar al estado bolchevique, queremos aplastar a todos los estados, porque mientras exista el estado, la emancipación económica y política de los oprimidos y explotados no será posible”. F. de Carvalho, “O bolchevismo. Sua repercussão no Brasil”, *A Obra*, año I, número 13, Sao Paulo, 15 de septiembre de 1920, p. 4. [Traducción propia.]

mostrar a un esclavo liberado, o en trance de liberarse, como un ejemplo a seguir para todos los que todavía estaban sujetos por las cadenas del estado y el capital.

Como ejemplo puede verse la portada del *Suplemento de La Protesta*, del 3 de septiembre de 1928 (figura 88), donde está representada una figura humana con cadenas rotas en sus muñecas que lucha contra un monstruo con un martillo. No es arriesgado asumir que esta es otra representación de la lucha de clases, el trabajador utiliza una herramienta de trabajo para acabar con el monstruo que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, es la representación de los enemigos del anarquismo: el autoritarismo estatal, eclesiástico y capitalista.

La figura monstruosa contra la que lucha el trabajador es similar a las representaciones del mal que se hacían en el arte medieval; el arte religioso utilizaba este tipo de monstruos para representar al diablo o a los demonios del infierno, estas figuras también eran utilizadas para representar los pecados capitales o las tentaciones.

Se puede apreciar un ejemplo más de la misma imagen del esclavo liberado, cuya característica definitoria son las cadenas rotas, en otro número de la publicación ácrata *A Obra* (figura 89). En esta estampa, además de las cadenas rotas se introduce un elemento que está presente en prácticamente todas las publicaciones anarquistas de la época: el sol.



Figura 89

elemento simbólico representa las aspiraciones, los objetivos, los ideales anarquistas. El sol se encuentra en el horizonte en estas versiones, al final de un camino. Es como un faro que guía los pasos de quien lo sigue.

El sol

En esta imagen puede verse el sol con la fecha “13 maio” (figura 89), día que se conoce como el día de la abolición de la esclavitud en Brasil.

En este caso las características del sol que parecen destacarse son la luz y el calor, es el sol de la libertad, según dice el pie de imagen, que también menciona tanto la libertad de los esclavos antiguos como las perspectivas de liberación de los esclavos modernos.

Sin embargo, el uso frecuente del sol como



Figura 90

particularmente con la definición del cineasta argentino Fernando Birri, citado por el escritor Eduardo Galeano: “La utopía está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso, sirve: para caminar”.¹⁶⁰

Lo interesante de esta concepción, en relación con la figura del sol, es que resulta imposible llegar al horizonte, es una meta abstracta, inalcanzable. En la gráfica anarquista el sol era identificado con distintos ideales, por ejemplo la imagen “Lo que reclama el momento”

La imagen de la izquierda (figura 90) es un ejemplo de este uso del sol. Fue creada por José Speroni, uno de los ilustradores más reproducidos en la primera versión del *Suplemento de La Protesta*, que se publicó mensualmente de 1908 a 1909. Esta imagen en particular fue publicada nuevamente en el periódico femenino *Nuestra Tribuna*, junto con un artículo que hablaba del primero de mayo como el día de los proletarios.

El sol en el horizonte, el sol naciente, ha sido analizado por Núñez con base en la simbología masónica y la herencia visual de la revolución francesa, según la cual representaba “la esperanza de un nuevo futuro”.¹⁵⁹

En este sentido es pertinente hacer una analogía con el concepto de utopía,



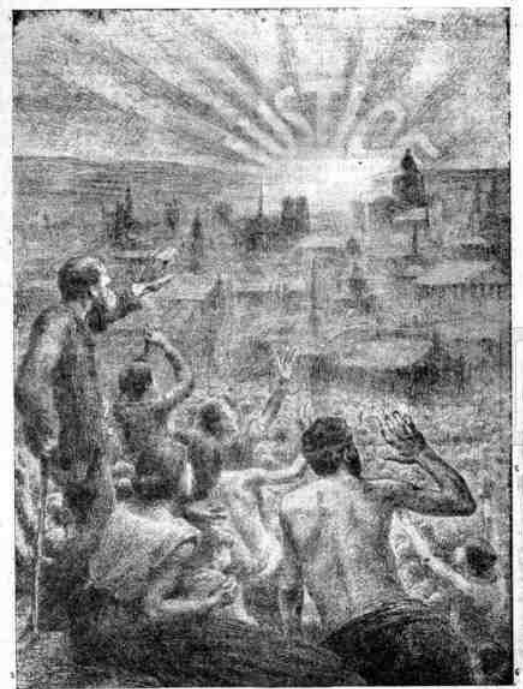
Figura 91

¹⁵⁹ Andrea Mónica Núñez, *La Imagen en la Prensa Anarquista Argentina. Análisis del “Suplemento La Protesta” (1908-1909)*, tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2021, p. 30.

¹⁶⁰ Eduardo Galeano, *Las palabras andantes*, Buenos Aires, Catálogos, 2001, p. 230.

(figura 91), en la cual un individuo se dirige hacia el horizonte donde se encuentra un sol que tiene en su interior la palabra “unificación”, al pie de la imagen está escrita la frase “Todos como un solo hombre, Marchemos hacia el futuro”. Esta imagen se publicó en el periódico quincenal *Verbo Rojo*,¹⁶¹ cuando tenían simpatías por la revolución rusa, en ese momento los sindicatos comunistas, bajo órdenes de Moscú, tenían la consigna de impulsar frentes obreros únicos, a lo que se oponían los anarquistas, por estar en contradicción con sus principios ideológicos colaborar con organizaciones burguesas y con partidos políticos.¹⁶²

En la siguiente imagen (figura 92) se puede apreciar el mismo discurso visual. En primer plano se aprecia a varias personas, hombres y mujeres que miran al horizonte, hacia un sol que dice la palabra “Justicia”. Si consideramos el razonamiento anterior con respecto al sol y la utopía, la justicia sería una aspiración imposible, una meta deseable pero a la que no se puede acceder. Esto, lejos de ser una carencia de la filosofía anarquista, es una de sus fortalezas porque no pretende imponer un paradigma de justicia único, perfecto, que sea estático una vez que se llegue a él, basado en la autoridad y las leyes, sino que comprende a la justicia como un camino que está siempre transformándose, en permanente construcción.



JUSTICIA

Figura 92

Lily Litvak ve en la figura del sol el optimismo ácrata, y afirma que su presencia “gráficamente aumenta la carga empírica del dibujo. La misión simbólica de las figuras alegóricas queda así, generalmente, reafirmada por el astro solar en el horizonte”.¹⁶³

¹⁶¹ *Verbo Rojo*, época I, número 1, México, 13 de octubre de 1922, p. 1.

¹⁶² Un alegato anarquista contra la unificación del movimiento obrero puede leerse en Emilio López Arango, “Doctrina y táctica”, *op. cit.*

¹⁶³ Litvak, *Musa Libertaria*, *op. cit.*, p. 180.

La siguiente imagen (figura 93) fue publicada en la portada del *Suplemento de La Protesta* en noviembre de 1929, es autoría de Juan Bautista Acher, artista español que firmaba como Shum. La imagen se titula “hacia el porvenir”, y parece representar a una mujer con su hijo que miran al horizonte donde se posa el sol, la idea de un futuro mejor está plasmada por el astro solar, además de la presencia del niño en la imagen, lo que podría aludir a la esperanza de una vida más luminosa para las nuevas generaciones, la madre señala al horizonte, como guiando los pasos del niño. Un detalle extraño son los postes de luz que parecen cadalsos de los que cuelgan figuras humanas.¹⁶⁴



HACIA EL PORVENIR

Figura 93

En ese mismo número del *Suplemento de La Protesta* se publicó un artículo firmado por Emilio Mistral sobre Shum, titulado “El artista de las manos rotas”. Es una entrevista publicada con la intención de ganar adherentes para la campaña que se llevaba a cabo en esos momentos por la excarcelación del artista, también llamado “El Poeta”.¹⁶⁵

Juan Bautista Acher, o Shum, también conocido como Alfons Vila i Franquesa, estaba en una casa de Barcelona en 1920 cuando en una habitación próxima estalló una bomba que le destruyó las manos y lo dejó gravemente herido. A partir de ese incidente empezó a ser conocido como “el artista de las manos rotas”.

Fue acusado de fabricar bombas, lo cual siempre negó. A pesar de sus declaraciones, en octubre de 1922 fue condenado a muerte por este delito. La escritora Concha Espina organizó un movimiento de

¹⁶⁴ Tal vez esto podría significar que el camino para la lucha por un mejor futuro está marcado por los sacrificios de los mártires que han dado su vida por la causa.

¹⁶⁵ Emilio Mistral, “El artista de las manos rotas. Juan Bautista Acher”, *Suplemento de La Protesta*, año VIII, número 316, pp. 16-24.

solidaridad con Shum, al que se adhirieron grandes personalidades de la época, como Ramón y Cajal, Carracido y Benavente, entre otros. Este movimiento logró que se le conmutara la pena de muerte por la cadena perpetua.

Ya en 1929, en el momento de la publicación de este artículo en el *Suplemento de La Protesta*, se estaba organizando un nuevo movimiento de solidaridad para sacar a Shum de la cárcel, entre las personalidades que estaban a favor de esta causa se encontraban Romain Rolland, Errico Malatesta, Emma Goldman, Gorki, Sebastián Faure, entre otros. El artículo del *Suplemento de La Protesta* exhortaba a sus lectores a sumarse a esta campaña por la liberación de Shum. Finalmente Shum fue amnistiado en 1931, durante la Guerra Civil española participó en el Sindicato de Dibujantes Profesionales, creado por Helios Gómez. Murió en la ciudad de Cuernavaca, México, en 1967.¹⁶⁶

La imagen del sol también está presente como parte del paisaje en algunos elementos gráficos de las publicaciones ácratas, en esta página se puede ver un ejemplo con el sello de la Biblioteca Obrera de Lima¹⁶⁷ (figura 94); publicado en *La Protesta* de esa misma ciudad, muestra a una mujer que lee sentada en una silla con el sol al fondo de la imagen.



Figura 94

Aquí la idea de la luz que surge de la lectura está representada casi literalmente: el sol está muy cerca del libro, entre éste y la mujer que lo sostiene. El sol sale del libro prácticamente e ilumina toda la

¹⁶⁶ “Alfons Vila Franquesa”, *Diccionario Biográfico Electrónico (Db~e)*, Real Academia de la Historia de España, <https://dbe.rah.es/biografias/31711/alfons-vila-franquesa>

¹⁶⁷ La Biblioteca Obrera fue creada en 1920, tenía como finalidad ayudar al engrandecimiento de la cultura de los trabajadores de la región, por lo que pedían revistas y folletos del país y del exterior. Abría su sala de lectura todos los días de 8 a 11 de la noche y estaba ubicada en Local Bajada de Puente de Piedra número 206. Ver más en Aldo Panfichi H. y Felipe Portocarrero S. (Editores), *Mundos Interiores: Lima 1850-1950*, Universidad del Pacífico, Lima, 2004, p. 158, revisado en <https://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/2053/PortocarreroFelipe2004.pdf>. También Walter Huamani, “La Biblioteca Obrera de Abajo del Puente”, *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima, 1995, pp. 135-144, revisado en <https://www.scribd.com/doc/138309822/La-Biblioteca-Obrera-de-Abajo-Del-Puente-Walter-Huamani-1995-Revista-Del-Archivo-General-de-La-Nacion-Agn>. Revisar también *La Protesta*, Año IX, número 99, Lima, noviembre de 1921, p. 4.

escena, en lo que muy probablemente fuese una metáfora del aprendizaje. La lectura ilumina la realidad, por medio de la lectura se hace más claro el mundo que nos rodea.

Otra característica particular de esta imagen es el protagonismo femenino, desde una perspectiva actual podría pensarse que en la década de 1920 el conocimiento y, por lo tanto, la lectura eran identificados con el universo de lo masculino, siendo relegadas las mujeres al ámbito sentimental, estableciendo una dicotomía entre la razón, masculina, y la sensibilidad femenina, pero en esta imagen no es así.

Por esa razón, en el apartado siguiente se analizarán las distintas representaciones femeninas presentes en la gráfica de las publicaciones ácratas.

Mujeres

Las representaciones de figuras femeninas en la gráfica de la prensa anarquista latinoamericana de la década de 1920 son muy frecuentes, como puede observarse en los elementos gráficos reproducidos en las páginas previas. En este apartado se analizarán dichas representaciones con la intención de explicar algunas visiones que se tenían sobre las mujeres desde el movimiento anarquista. Asimismo, es necesario precisar que no se encontraron muchos trabajos de artistas mujeres reproducidos en la prensa ácrata estudiada. Más allá de la ya mencionada Käthe Kollwitz, es probable que haya otras mujeres entre quienes hicieron los elementos gráficos que no pudieron ser identificados, pero por lo mismo no se puede confirmar.



KÄTHE KOLLWITZ — "Mother and child" (Anno/ta. etv.)

Figura 95

La investigadora Dora Barrancos, en su libro *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, estudió las caracterizaciones que se hacían en el discurso de diversos oradores anarquistas reconocidos, así como en artículos publicados en la prensa ácrata. Concluye que una de las visiones predominantes sobre las mujeres, sobre todo en las primeras dos décadas del siglo XX, era una visión masculina donde las mujeres eran vistas y valoradas como mediadoras. La importancia de este libro para el estudio de los

discursos anarquistas sobre la mujer es fundamental, aunque después se publicaron investigaciones que profundizan en algunos aspectos particulares del tema.

El hecho de ver a las mujeres como mediadoras o intermediarias era un reflejo de su condición aún subordinada como creadoras de un discurso propio. Según Barrancos, desde esta óptica, las mujeres no

eran vistas como sujetos en sí, su liberación se veía como un tema de dignidad humana pero tangencialmente. La importancia de la liberación femenina estaba relacionada con su papel en el trabajo reproductivo, con la crianza de los hijos y el trabajo doméstico.¹⁶⁸

En la gráfica podemos ver esta situación en las imágenes en que las mujeres son retratadas destacando su función como madres. Por ejemplo, en el aguafuerte de Käthe Kollwitz “Madre e hijo” (figura 95). Es una imagen que rara vez se encuentra con personajes masculinos, aunque sí es posible encontrar ejemplos.¹⁶⁹

Otro aspecto de esa misma visión masculina, dominante durante la mayor parte de las dos primeras décadas del siglo veinte, según Dora Barrancos, “es el de la mujer acompañante. En la referencia anterior, la mujer intermediaria, el núcleo crucial de las derivaciones se sitúan en la prole, en la descendencia; en esta otra faceta, la

intersección se desplaza hacia el compañero”,¹⁷⁰ las mujeres son vistas en tanto pueden apoyar a los hombres en la lucha, no como luchadoras en sí mismas.



En las ideas está la redención del proletariado: en las ideas de amor, de igualdad, de justicia. La Anarquía es el porvenir. Y en este momento de duda, sólo los anarquistas tienen fe en los ideales vindicadores.

Figura 96

¹⁶⁸ Hay que mencionar aquí que el pensamiento anarquista en sus orígenes cuenta con el lastre de las desafortunadas opiniones de Pierre Joseph Proudhon, quien defendía la “inferioridad física, moral e intelectual de la mujer”. Esta posición pronto fue desestimada por los pensadores ácratas posteriores. Ver Adriana Palomera Valenzuela, “La mujer anarquista. Discursos en torno a la construcción de sujeto femenino revolucionario en los albores de la idea”, *Izquierdas*, Santiago, número 24, julio 2015, <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492015000300008&lng=en&nrm=iso>, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492015000300008>.

¹⁶⁹ Ver imagen “Moral burguesa”, de Ret Sellawaj, figura 29, capítulo 2 de este trabajo.

¹⁷⁰ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 273.

En la década de 1920 esta visión fue ampliada a través de artículos y cartas escritas por mujeres y publicadas en periódicos anarquistas, así como por medio de la publicación de periódicos ácratas específicamente femeninos, como *Nuestra Tribuna*. En estos artículos y periódicos se reivindicaba la lucha de las mujeres por su liberación como parte de la lucha por la anarquía.

Nuestra Tribuna se definía como “Quincenario femenino de ideas, arte, crítica y literatura” y en el primer número se decía “Nuestra hojita es un quincenario anarquista y como la anarquía no hace distinciones de sexos, de ahí que hemos dicho todo”.¹⁷¹ Es decir, tenía una visión femenina porque se consideraba “la inferioridad de la mujer en la hora actual” como un hecho frente al que debía oponerse resistencia, pero esto no implicaba una separación con la lucha anarquista en general.

En la concepción de muchos artículos escritos por mujeres anarquistas en los años veinte, las mujeres ya no estaban subordinadas discursivamente a los hombres, como en la caracterización de Dora Barrancos. Su papel ya no era únicamente acompañar, apoyar, cuidar a los compañeros y a los hijos; ahora las mujeres estaban llamadas a ocupar un lugar protagónico en la lucha.

Desde periódicos como *Nuestra Tribuna* se reproducían artículos escritos por mujeres donde se lanzaban mensajes como “organizaos, compañeritas, para así podernos dar un fraternal abrazo, luchando al lado de nuestros compañeros y no descansaremos, todos juntos, hasta conseguir el Comunismo Anárquico”.¹⁷² Las mujeres ya no estaban únicamente en el hogar, ahora su lugar estaba también en las fábricas y en los sindicatos.

Las mujeres formaban parte fundamental de la lucha por los derechos laborales en Latinoamérica desde el siglo XIX, hay casos en que llegaron a ser mujeres las representantes de algunas organizaciones obreras.¹⁷³ La publicación decimonónica libertaria escrita por mujeres más conocida es *La Voz de la Mujer* (1896-1897). Su mera existencia demuestra la presencia de un discurso femenino propio dentro del movimiento anarquista latinoamericano.

Esta visión de las mujeres como obreras revolucionarias, sin embargo, no se ve claramente reflejada en la gráfica de las publicaciones anarquistas. A pesar de la gran cantidad de artículos escritos que hablan sobre el tema de la liberación femenina desde la perspectiva de mujeres trabajadoras, en el corpus de imágenes recopiladas en la elaboración de este trabajo casi no hay representaciones de

¹⁷¹ “Nuestros propósitos”, *Nuestra Tribuna*, año I, número 1, Necochea, Argentina, 15 de agosto de 1922, p. 1.

¹⁷² María R Méndez, “A mis compañeras de infortunio”, *Nuestra Tribuna*, año I, número 1, Necochea, Argentina, 15 de agosto de 1922, p. 4.

¹⁷³ Un ejemplo es la organización mexicana *La Social*, ya mencionada en el primer capítulo de esta tesis. El primer Congreso Obrero de América Latina se llevó a cabo en México, en 1876. *La Social* se reorganizó en estos momentos, y acordó enviar una delegación al Congreso, esta delegación estaba integrada por dos mujeres obreras: Soledad Sosa y Jesús Valadés. Por tener delegadas mujeres le fue prohibido el acceso al Congreso a *La Social*. Ver Diego Téllez, *Redes...*, op. cit., p. 14; y José C. Valadés, *Orígenes del movimiento obrero en México*, op. cit.

mujeres obreras. A diferencia de lo que ocurre con los personajes masculinos, frecuentemente representados en el acto de luchar contra el enemigo, las mujeres rara vez son dibujadas en una posición activa en la lucha.

Una de las contadas excepciones en que esto sucede es en la imagen reproducida en esta página (figura 97), donde pueden verse algunas faldas mezcladas entre la multitud, las mujeres participan de la manifestación en una condición de igualdad.



Figura 97

Es probable que esto se explique porque la mayoría de las representaciones gráficas de figuras femeninas publicadas en la prensa ácrata fueron realizadas por artistas hombres. Simone de Beauvoir afirma que “la representación del mundo, como el mundo mismo, es operación de los hombres”. Su perspectiva es muy pertinente para este análisis, ya que esta relacionada con la identificación de las mujeres con la naturaleza “en tanto que Madre, Esposa e Idea”.¹⁷⁴ Para pensar las implicaciones específicas de la figura de la madre y la esposa en el discurso anarquista es útil la categoría de mediadoras, o intermediarias, de Dora Barrancos.

En el caso de la gráfica ácrata analizada en este trabajo es muy evidente la presencia de dos arquetipos femeninos. Por un lado se pueden agrupar la figura de la madre y la esposa en una categoría donde son representadas gráficamente las mujeres “reales” de carne y hueso, contemporáneas.¹⁷⁵ Por otro lado, la representación más común de figuras femeninas es como encarnación de un ideal, ya sea la anarquía, la justicia, la revolución, la utopía, o cualquier idea abstracta con características positivas.

La figura femenina como representación de un ideal por lo general sigue el discurso visual de la conocida obra de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo* (1830), pues si bien este cuadro no necesariamente fue la inspiración directa de las representaciones utilizadas por los anarquistas, sí se pueden establecer muchos paralelismos entre estas distintas representaciones, al grado de poder establecerla como un arquetipo.

¹⁷⁴ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, México, Random House Mondadori, 2012, p. 143.

¹⁷⁵ Es esta clase de arquetipos femeninos lo que Dora Barrancos identifica con la figura de la mujer mediadora o intermediaria.

Litvak define a estas figuras como alegorías “en el dibujo anarquista, las alegorías son igualmente importantes [...] casi siempre con figura de mujer, vestida con una túnica, llevando en la mano una antorcha y al frente de una masa de obreros o luchando contra los enemigos del pueblo”.¹⁷⁶



Cuando nos decidimos bajar a la arena del periodismo revolucionario para sacar a la luz una hoja quincenal de esta índole, lo hicimos con cierto pesimismo, que jamás nos suponíamos llegaríamos a bregar un año en nuestra obra de ilustración femenina. Un año de fecunda siembra ha matado el pesimismo que se suele siempre apoderar, cuando de emprender obras de esta índole se trata. Nuestro pesimismo de ayer, se trocó en optimismo de hoy. Y aquí estamos, después de un año de batalladora obra de emancipación en bien de la mujer, en nuestro puesto de combate y de responsabilidad que ocupáramos el primer día de nuestra bajada al campo del periodismo revolucionario, dispuestas a seguir bregando hasta que se haga en nuestras ideas creadoras.

Bajamos huérfanas al llano. Pocos nos

alentaron. Nuestra prensa «grande» se olvidó en darnos la «bienvenida». Las mujeres «intelectuales anarquistas», a pesar de haberlas informado de nuestros propósitos con anterioridad, ni se acordaron de nosotras, anónimas proletarias del periodismo. La indiferencia de los demás no hizo mella en nos

La única imagen femenina que se publicó en el periódico *Nuestra Palabra* (figura 98) pertenece a esta categoría. En la parte superior izquierda está representada la libertad, cuya identidad podemos asumir por las cadenas rotas que lleva en su mano derecha, en la izquierda sostiene una antorcha, tiene el pecho descubierto y en la cabeza lleva una corona de laurel. Cada uno de estos elementos tiene una carga simbólica particular.

El texto que acompaña a la imagen describe: “Y aquí está esta carátula. Un hombre que reflexiona y una mujer rebelde que rompe las cadenas atávicas que la ataban al pasado. Y con su antorcha luminosa va iluminando el cerebro de las mujeres, para que éstas comprendan el goce de la libertad!”¹⁷⁷

Figura 98

¹⁷⁶ Lily Litvak, *Musa Libertaria*, op. cit., p. 175

¹⁷⁷ “¡Rompiendo las cadenas!”, *Nuestra Tribuna*, año II, Número 24, Necochea, 1 de septiembre de 1923, p. 1.

Es muy interesante que, a pesar de que el texto esté dirigido a las mujeres, la figura que se retrata leyendo es la de un hombre, muy probablemente la carencia de un arquetipo de mujer obrera en la cultura visual ácrata de estos tiempos sea la razón de esta aparente contradicción. En la imagen de la Biblioteca Obrera de Lima, reproducida anteriormente (figura 94), aparece una mujer leyendo, pero en ese dibujo no hay algún elemento que nos indique que sea una mujer trabajadora por lo que es más probable que se trate de una figura alegórica.

La trascendencia de la representación gráfica de los ideales por medio de una figura femenina es evidente

si comparamos los orígenes de los elementos gráficos mencionados hasta ahora: desde la Francia de mediados del siglo XIX con Delacroix, pasando por la España de 1880-1913 estudiada por Litvak, hasta los ejemplos Latinoamericanos de la década de 1920. En todos estos casos hay elementos compartidos que nos permiten establecer la existencia de una cultura visual específica, un lenguaje particular comprensible en sus formas generales a través del tiempo y el espacio.



Figura 99



Figura 100

En esta página se pueden ver dos ejemplos más del uso de esta representación del ideal, los dos elementos gráficos reproducidos se publicaron en periódicos anarquistas brasileños, *A Obra* (figura 99) y *A Plebe* (figura 100). En el primero se contrastan la democracia burguesa, representada como una especie de hombre mono con un gorro frigio, y la civilización, aludida con el arquetipo de la mujer con la antorcha, según el texto que acompaña a la imagen.

En el segundo elemento gráfico (figura 100) la figura central representa a la anarquía “esparciendo la simiente bendita de la Revolución Social”,

alrededor de esta figura se encuentra “la plebe gimiendo por el pan y sedienta de justicia”. En este segundo caso se puede apreciar el contraste entre la representación de la anarquía, figura alegórica, y la representación de una mujer “real”, que carga a un niño en sus brazos.



Figura 101

Otra representación femenina alegórica muy frecuente es la justicia, que se retrata por medio de una gran variedad de estilos, aunque todas las imágenes comparten ciertos elementos característicos.

El dibujo de Goya reproducido a la izquierda (figura 101) es de 1814, y es una crítica al clero representado por los pájaros negros que huyen, mientras la figura femenina, que representa a la verdad, sostiene en su mano izquierda la balanza de la justicia y en la derecha un látigo, con el que ahuyenta a los pájaros negros, los cuales podrían ser cuervos.¹⁷⁸

La versión que aquí se reproduce del dibujo de Goya fue publicada en el *Suplemento de La Protesta* en 1923, es impresionante cómo la simplicidad y expresividad de ciertos códigos del lenguaje visual atraviesan más de un siglo para dejar a los anarquistas latinoamericanos un mensaje muy similar al que originalmente expresaba.

Estas representaciones de alegorías son fundamentales en la gráfica anarquista.¹⁷⁹ El hecho de que la gran mayoría, si no es que todas, sean figuras femeninas puede ser interpretado como una reivindicación de las mujeres por parte de los ácratas, lo cual estaría en consonancia con los postulados del anarquismo.

Sin embargo estas imágenes no son específicas de los anarquistas, se basan en figuras clásicas de la cultura occidental, por lo tanto, no pueden ser leídas únicamente bajo una lógica anarquista de liberación de la mujer, ya que se originaron en contextos donde las mujeres ocupaban un lugar subordinado en la sociedad, además de ser producidas por hombres. Estas imágenes no son liberadoras en sí mismas, depende de su uso, de cómo sean leídas.

¹⁷⁸ A los miembros del clero se les solía llamar “cuervos” por sus sotanas negras.

¹⁷⁹ Litvak lo afirma para su contexto en *Mirada Roja*, *op. cit.*, p. 72, y es igualmente válido para el periodo aquí estudiado.

La visión de la mujer como mito, expresada por Beauvoir, permite una lectura crítica de este tipo de imágenes, ya hemos visto que esta autora afirma que “la representación del mundo, como el mundo mismo, es operación de los hombres; ellos lo describen desde el punto de vista que les es propio, y que confunden con la verdad absoluta”.¹⁸⁰ La ausencia de representaciones de mujeres hechas por mujeres en la prensa ácrata latinoamericana es una evidencia de los sesgos que la marcan, lo cual podría pasar inadvertido, es una mirada predominantemente masculina sobre las mujeres.

Esto es relevante porque “todo mito implica un Sujeto que proyecta sus esperanzas y temores hacia un cielo trascendente. Al no plantearse las mujeres a sí

mismas como sujeto, no han creado un mito viril en el cual se reflejarían sus proyectos;

carecen de religión y de poesía que les pertenezca por derecho propio: todavía sueñan a través de los sueños de los hombres”.¹⁸¹

La imagen anterior (figura 103), de acuerdo con el texto que la acompaña, representa a la revolución social, que rechaza los instrumentos de opresión y barbarie tirados a sus pies, al tiempo que dignifica las herramientas de trabajo “útil y fecundo para el bienestar de toda la humanidad”. En la frente tiene un letrero que parece decir “civilización”. La dignificación del trabajo en esta imagen es alegórica también, la mujer no está trabajando,



Figura 103



Pese a toda la propaganda confusionalista de políticos y apolíticos, el proletariado consciente del país sabe que al frente único revolucionario se formará bajo la bandera de la F. O. R. A. que defiende el Comunismo Anárquico

Figura 102

¹⁸⁰ Beauvoir, *op. cit.*, p. 142.

¹⁸¹ Ídem.

están siendo utilizadas para trabajar o para luchar, como en muchas otras imágenes, sólo se realzan visualmente, además de una manera muy poco realista. Si no tuviéramos el texto explicativo al pie de la imagen podríamos pensar que la figura femenina está retratada en el acto de arrojar las herramientas.

Como hemos visto, hay una gran cantidad de imágenes alegóricas protagonizadas por una mujer vestida con una túnica blanca y distintos elementos complementarios. Si se analizan específicamente las representaciones de figuras femeninas en la prensa ácrata de los años veinte se define una visión positiva, delimitada por este tipo de imágenes alegóricas, así como una visión negativa, no exclusiva de las mujeres, que representa a la miseria y la explotación, las dificultades de la vida, las mujeres reales. En el siguiente apartado se analizarán este tipo de imágenes.



Figura 104

Uno de los artistas cuya obra fue reproducida en la prensa ácrata latinoamericana de los años veinte fue el dibujante alemán Heinrich Zille, específicamente su serie “Cuadros de la gran ciudad”, en esta página tenemos un ejemplo de esta serie (figura 104), publicado en el *Suplemento de La Protesta*. En los dibujos de esta serie el tema principal es la enfermedad y la pobreza. De hecho, Zille es considerado como un “cronista de la pobreza” por algunas fuentes,¹⁸² sus retratos de la vida en la ciudad fueron muy apreciados por los anarquistas, ya que fueron publicados muy frecuentemente en la prensa ácrata.

La representación de figuras femeninas no alegóricas en la gráfica anarquista tiene varios elementos comunes que pueden ser analizados para establecer un universo semántico, que incluye conceptos presentes en las imágenes de Zille. Un par son los ya mencionados: la pobreza y la enfermedad. Este universo semántico está presente en elementos gráficos de procedencia europea y también latinoamericana.

¹⁸² https://www.lambiek.net/artists/z/zille_heinrich.htm Lambiek es la tienda de cómics y arte secuencial más antigua del mundo. La enciclopedia en línea de esta tienda se llama Comiclopedia, que afirma ser la base de datos sobre autores de cómic más grande del mundo.



—¿Vos de diarera?
—Sí, porque a mi mamá la echaron de la fábrica:
escupía sangre...

Figura 105

Un artista latinoamericano que representó los estratos más bajos de la sociedad por medio de su obra fue Ret Sellawaj, particularmente en la gráfica que se publicó en el *Suplemento de La Protesta*, en la segunda mitad de la década de 1920. Importa, además, destacar que el estilo pictórico de este artista fue transformándose de la representación de figuras estilizadas hacia un expresionismo cada vez más “sucio”.

Como ejemplo se pueden comparar las siguientes dos imágenes (figuras 105 y 106). La primera fue publicada en 1923 e ilustra un diálogo entre un niño y una niña que se encuentran en la calle vendiendo periódicos. El niño le pregunta “¿Vos de diarera?”, estableciendo que la niña anteriormente no tenía que trabajar. La niña le contesta “Sí, porque a mi mamá la echaron de la fábrica: escupía sangre...”. Es la segunda ocasión en que se alude a una mujer que escupe sangre, la primera fue la imagen de Zille. Esta repetición del tema es importante si tomamos en cuenta que “para los reformadores y los médicos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la tuberculosis era un problema de la gente pobre, el cual, sumado a otros factores de riesgo como el alcoholismo, la sífilis, las herencias mórbidas y la degeneración de la raza formaban el cuadro sanitario catastrófico asociado a la condición de pobreza”.¹⁸³

El trabajo infantil femenino, la explotación infantil en el ámbito doméstico, se representa en una obra de Sellawaj reproducida en el *Suplemento de La Protesta* (figura 106), donde es evidente el desarrollo estilístico de este autor. Las líneas definidas, el contraste entre figura y fondo desaparecen y nos encontramos con una composición mucho más dinámica, cuyo fondo está formado por cabezas de mujeres que profieren insultos a la niña que carga una cubeta.

¹⁸³ Oscar Gallo Vélez y Jorge Márquez Valderrama, “Tuberculosis en el mundo laboral colombiano, 1934-1946”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], 16 diciembre 2016, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69862>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69862>



VIOTIMAS INFANTILES: LA SIRVIENTITA

Figura 106

frase escrita con letra cursiva, que parece decir “En esta casa son unos [tachado] tramposos El almacenero 18 julio”, esta imagen fue publicada como la portada del número 310 del *Suplemento de La Protesta* el 15 de agosto de 1929.

El hecho de que también sean mujeres las figuras del fondo permite que el dibujo pueda interpretarse como una crítica a las relaciones laborales y de poder en el ámbito doméstico, un lugar al que históricamente se relega a las mujeres. Que las figuras del fondo no estén retratadas de cuerpo completo, sino como cabezas y manos flotantes que se asoman entre las letras da la impresión de una presencia opresiva que envuelve a la figura de la sirvientita. Es importante destacar también la mirada sobre las infancias en el ámbito laboral.

Es notable la interacción entre texto y dibujo en esta imagen, además de lo que rodea a la sirvientita (“Puerca, venii”, “Piojosa”, “Haragana, apurate”), en la esquina inferior izquierda hay una

En *La Antorcha* se encuentra representada una mujer proletaria (figura 107), también es un elemento



Figura 107

gráfico que combina texto e imagen, pero de una manera distinta. A pesar de caracterizarse como una mujer proletaria no se retrata en una actitud de trabajo, se encuentra mirando hacia arriba con la boca abierta mientras sostiene un plato vacío en sus manos, parecería que está suplicando que el plato sea llenado. No da una impresión de dignidad ni heroicidad sino de hambre, de sufrimiento. Estos discursos visuales sobre la pobreza rompen con explicaciones religiosas o del darwinismo social. El pobre es explotado, no porque dios quiere o porque no trabaje. Se buscó plantear un imaginario propio sobre la pobreza, crítico de otros discursos.

El texto que está en medio de la imagen dice “Reconoceos en ella. Es la proletaria. El peso del dolor de su clase abate sus débiles fuerzas. Callando, habla por todos. Su silencio y su gesto llenan este 1° de mayo. Olvidarla sería desconocerlos vosotros mismos. Por ella, por la proletaria, atrás el burgués, atrás el hambre!”.

El sufrimiento de las mujeres es una de las representaciones más constantes, pues la incapacidad de mantener a sus hijos es la causa principal de este sufrimiento. En la siguiente imagen de Ret Sellawaj

(figura 108) vemos a una mujer a la que siguen nueve niños. El texto al pie de la imagen explica la situación “Esta mujer con nueve hijos se quedó viuda: y los diez por la vida van hoy de tumbo en tumbo, De zahurda en zahurda, de conchabo en conchabo, de desprecio en desprecio; van hoy estos diez bultos.” La ausencia del padre en esta familia los condenó a la miseria porque la mujer no puede trabajar y al mismo tiempo criar a sus hijos. La hermana mayor, la primera en la fila, se ve cargando a uno de sus hermanos más pequeños. Se ve obligada a sacrificar su infancia para ayudar con el trabajo como muchas niñas de familia numerosa.



Esta mujer con nueve hijos se quedó viuda: y los diez por la vida van hoy de tumbo en tumbo, De zahurda en zahurda, de conchabo en conchabo, de desprecio en desprecio; van hoy estos diez bultos.

Figura 108

La ausencia del padre en una familia, así como los estragos que esto causa en los hijos y la compañera está representada en la imagen “La silla del ausente” (figura 109), donde se ve a una madre y sus hijos sentados en una mesa donde hay una silla vacía, de la que surge la imagen de un hombre encarcelado. La mujer con rostro demacrado sostiene a un bebé, uno de los hijos sostiene en sus manos una rebanada de pan mientras el otro tiene un plato vacío enfrente y una cuchara en la mano, en la parte de abajo está escrita la pregunta “¿cuándo viene papá?”.



Figura 109

específico podría decir ¡Recordad a las familias de los presos! Lo que se plantea es el efecto de la represión sobre el núcleo familiar.

Una imagen muy similar fue publicada en *La Antorcha* (figura 111), la imagen lleva el título “Las víctimas políticas en Italia”, y al pie puede leerse “Afiche del Comité Nacional de Defensa Libertaria”.



Figura 110

El sufrimiento de las mujeres en el contexto de la guerra o la represión fue frecuentemente representado en la gráfica de las publicaciones ácratas. Ret Sellawaj trató este tema en una de las imágenes más impactantes de toda su producción en el *Suplemento de La Protesta* (figura 112). En esta imagen podemos apreciar una calavera que tiene un casco que podría ser de militar, atrás de la calavera se asoman dos bayonetas y puede verse que en su mano cadavérica sostiene una bandeja sobre la



Figura 111

encuentra la cabeza de lo que podemos asumir que es un obrero, familiar o compañero de las demás figuras de la imagen.

La mujer está vestida de negro, pareciera estar de luto, entre su vestido arropa a una figura más pequeña, muy probablemente su hijo, a la izquierda de la mujer hay dos figuras que lloran arrodilladas, al fondo de la escena se ven dos cruces que salen del piso.

Un tema similar es trabajado por Käthe Kollwitz en su obra “Madres” (figura 113), parte del ciclo de xilografías “Guerra”, de 1922-1923. Esta obra es descrita por Mercedes

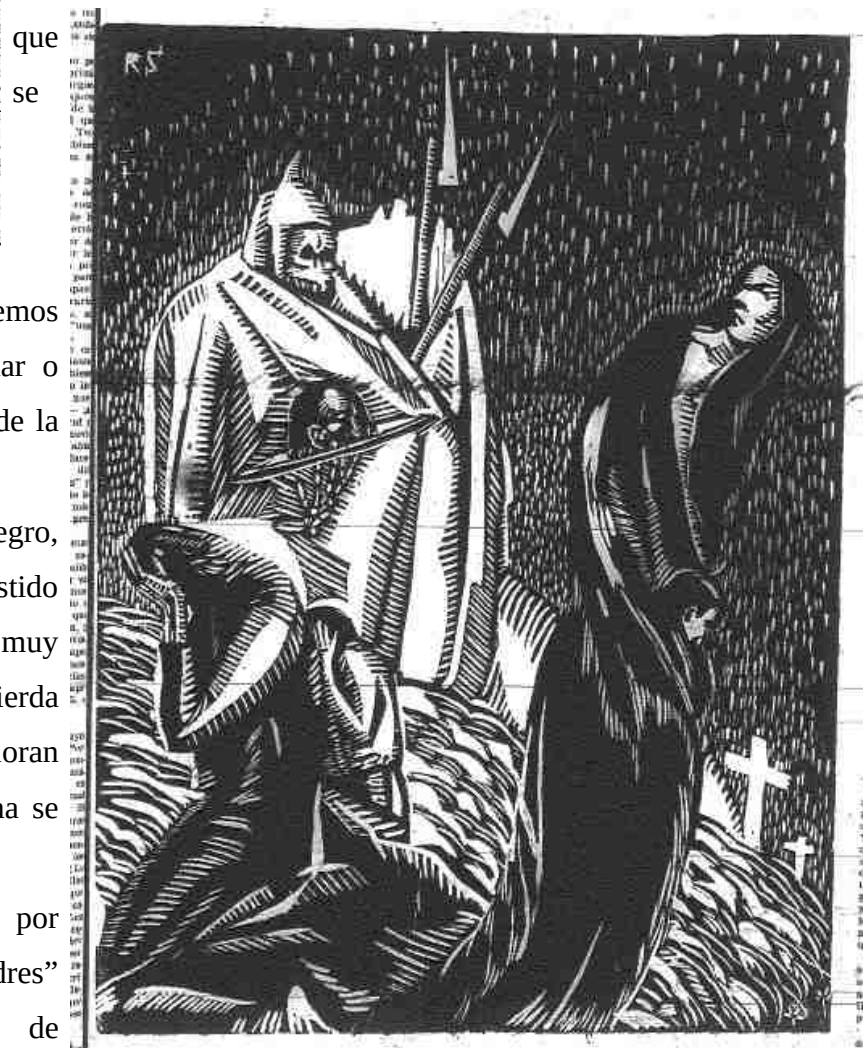


Figura 112

Valdivieso como “un grupo de mujeres con los brazos entrelazados conforman una compacta y cerrada

fortaleza humana en cuyo interior se encuentran los niños, cuyas caras asustadas se dejan entrever entre las faldas de éstas”.¹⁸⁴

Valdivieso afirma que el tema de la madre que intenta proteger a los hijos con el propio cuerpo es una constante en la obra de Kollwitz. En la gráfica de Sellawaj este tema también se encuentra presente, pero con connotaciones distintas.

En la siguiente imagen (figura 114) vemos a una madre que sostiene a un niño entre sus brazos, la expresión en la cara de la madre de Sellawaj no es de miedo, como en las madres de Kollwitz, sino de rabia. Esta madre tiene el torso desnudo pero, a diferencia de las imágenes alegóricas vistas anteriormente, no tiene una posición erguida, lo que le confería a las imágenes alegóricas cierta dignidad. En esta imagen la madre le dice a



Käthe Kollwitz : — Madres

Figura 113



M' hijo, ¿verdad que cuando seas grande castigarás a los patrones?

Figura 114

su hijo “M'hijo, ¿verdad que cuando seas grande castigarás a los patrones?”, al fondo hay una fábrica lo que permite interpretar que esta mujer ha sufrido una injusticia en el entorno laboral.

La esperanza de esta madre no es encontrar justicia, ya que su hijo todavía es muy pequeño como para poder hacer algo por ella en ese momento. Sin embargo, no está derrotada, pone su esperanza en un futuro cuando su hijo sea grande y pueda cobrar venganza, cuando pueda castigar a los patrones en general. De forma abstracta, pero a la vez concreta, no serán ya los patrones que la explotaron a ella, sino quienes en el futuro sigan perpetrando esas injusticias.

¹⁸⁴ Mercedes Valdivieso, “Käthe Kollwitz: un grito contra la guerra”, *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 953-964. <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/71835/K%C3%A4the%20Kollwitz.%20Un%20grito%20contra%20la%20guerra.pdf?sequence=1>

Por último, en este apartado se reproducen dos imágenes que fueron publicadas en formato pequeño en la prensa ácrata, como elementos decorativos secundarios, más que como piezas centrales en la composición de la página. La figura 115 representa la silueta de una mujer que cava un hoyo con una pala, rodeada de gallinas, en lo que parece ser un paisaje rural. Es prácticamente el único elemento gráfico del *corpus* de este trabajo en que se representa positivamente a una mujer trabajando, ya que no hay ninguna alusión a condiciones de explotación en esta imagen.

La última representación femenina (figura 116) es muy curiosa porque se dibujaron tres figuras humanas, de las cuales la del centro es definitivamente una mujer, retozando en un paisaje bucólico. Lo curioso de esta imagen es que las tres

figuras son gordas, una característica que habíamos visto asociada con los enemigos del anarquismo, con la avaricia y la glotonería. Aquí la gordura no parece ser criticada sino, más bien, ensalzada, relacionándola con la actitud de los personajes que parecen expresar felicidad y libertad. Esta imagen no está directamente relacionada con los artículos escritos que se publicaron en esa misma página, es más bien un elemento decorativo, aunque también transmite un mensaje.



Figura 115

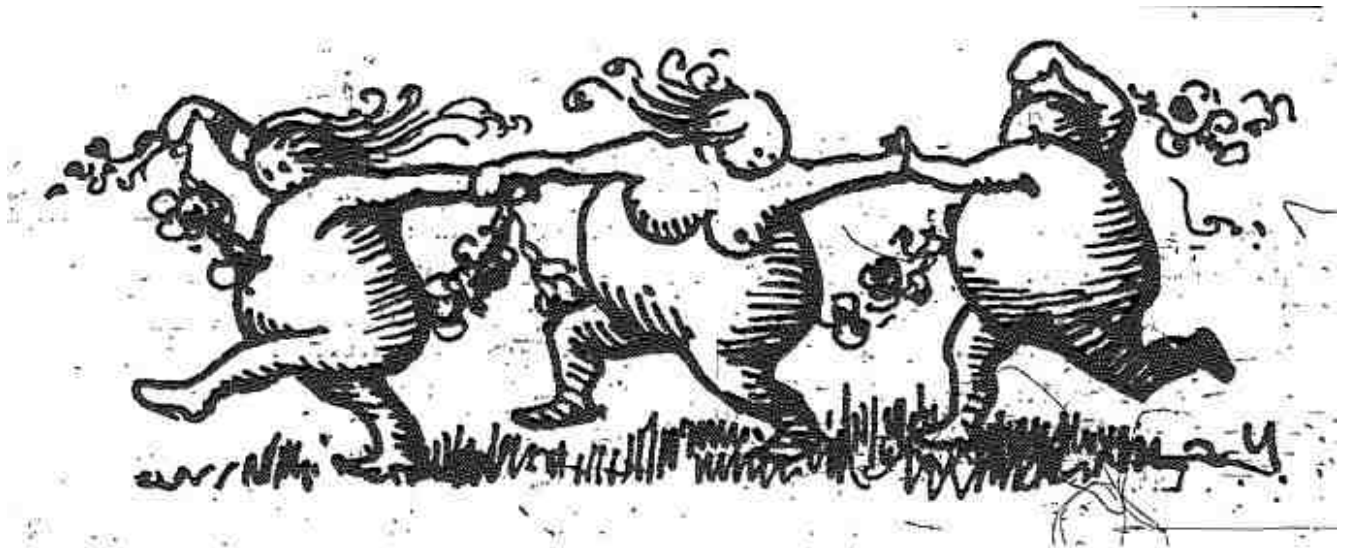


Figura 116

Naturaleza

Uno de los temas más importantes para el pensamiento anarquista es la naturaleza, pues en las representaciones gráficas ácratas la naturaleza ocupa un lugar destacado. La necesidad de establecer una sociedad que coexista de manera armónica con la naturaleza es un imperativo libertario.

La visión que algunos anarquistas tenían sobre la naturaleza puede apreciarse en la imagen de la derecha (figura 117), en la que vemos a una persona, vestida únicamente con lo que parece ser un calzón, se representa en un paisaje lleno de vegetación y con un caballo que pasta apaciblemente. Esta persona está pisando un letrero con la palabra “propiedad”, indicando que para los anarquistas la propiedad es incompatible con la naturaleza. El texto que acompaña la imagen confirma esta impresión, al



Figura 117

afirmar: “La naturaleza no creó las cadenas que atan al hombre a un régimen de esclavitud y miseria. En su armonioso conjunto, las leyes naturales, lejos de restringir la libertad individual, conceden al hombre el pleno disfrute de la vida. Los codificadores del pensamiento son los asesinos de la libertad.”

Así, la naturaleza es vista como un orden armónico que se ha roto por medio del establecimiento de un régimen de esclavitud y miseria, el orden capitalista. Los codificadores del pensamiento, es decir, los que pretenden crear leyes y reglas, asfixian la libertad al ir en contra de este orden natural. La idea de propiedad es lo primero que debe destruirse para llegar a la libertad, porque es la base misma del sistema económico; es necesario negar la propiedad para vivir en sociedad de acuerdo con las leyes naturales y no bajo un orden artificial impuesto por los seres humanos.

En el contexto actual, cien años después, a partir de la constatación de la finitud de muchos de los recursos naturales que utilizamos indiscriminadamente, y el impacto que el ser humano tiene sobre el

medio ambiente en aspectos como el calentamiento global, hay una creciente preocupación por la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Ahora podemos ver más claramente a qué se referían los anarquistas de hace un siglo cuando alertaban de los peligros del desarrollo capitalista.

Esto no quiere decir que todos los anarquistas se opusieran, por ejemplo, a la industrialización, o al desarrollo de la ciencia y la tecnología. De hecho, la gran mayoría confiaba en que el desarrollo

científico y tecnológico podría mejorar las condiciones de vida de los trabajadores, lo que afirmaban es que, para que esto fuera posible, era ineludible cambiar las condiciones de producción y la organización social. Terminar con el capitalismo y vivir de acuerdo con las leyes de la naturaleza.¹⁸⁵

En la gráfica ácrata latinoamericana hay críticas a cierto tipo de desarrollo. Como en la imagen siguiente (figura 118), donde se ve a una persona arar la tierra, convirtiendo a una ciudad en



La labor es ruda, pero el surco se abrirá.

Figura 118

terreno para la siembra. La idea de que las ciudades son insostenibles es muy relevante en la actualidad y los anarquistas de hace cien años veían cómo la concentración de personas y de recursos favorece una estructura social centralista y autoritaria. En narraciones utópicas como *La ciudad anarquista*, de Pierre Quiroule, se plantea un abandono paulatino, pero total, de las ciudades actuales y el establecimiento de comunidades de no más de doce mil habitantes.¹⁸⁶

“El tratamiento descriptivo que los anarquistas hacen de la naturaleza, nos envía siempre a una edad de oro, a un paisaje ideal que a la vez proyecta una cierta nostalgia. En la sociedad capitalista, desenraizada de la naturaleza, el afán del lucro creó un infierno en la tierra donde impera la injusticia, la miseria, la opresión. Pero en el jardín de Acracia, naturaleza y hombre volverían a armonizarse”.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Pierre Quiroule, en su utopía libertaria *La ciudad anarquista americana*, de 1914, proponía el uso de energías renovables, de baterías y generadores eléctricos en lugar de los motores y generadores de combustión. Aunque esto era por las condiciones de explotación que se vivían en las minas de carbón y no por su impacto medioambiental.

¹⁸⁶ Pierre Quiroule, *La ciudad anarquista americana*, Buenos Aires, Editorial La Protesta, 1914, p. 47.

¹⁸⁷ Litvak, *Musa Libertaria*, op. cit., p.28.

La desarticulación de las grandes ciudades es necesaria para un desarrollo de la sociedad que no sea depredador de la naturaleza. Esta visión de una vida más natural estuvo presente entre los anarquistas de finales del siglo XIX y principios del XX y como parte de esta visión era muy común la práctica del vegetarianismo y del naturismo en general. En *Nuestra tribuna* se publicó un artículo de la anarquista española Federica Montseny donde explica, desde su perspectiva, que el origen del naturismo fue “el afán de recobrar la salud perdida por falta de contacto con la naturaleza”, posteriormente “dejó de ser remedio para convertirse en tesis con dos principios fundamentales: físico uno y ético el otro. El primero es la vuelta a la naturaleza, el naturalecismo, la idealidad basada por la naturaleza [...] el segundo es el respeto a la vida animada por la naturaleza”.

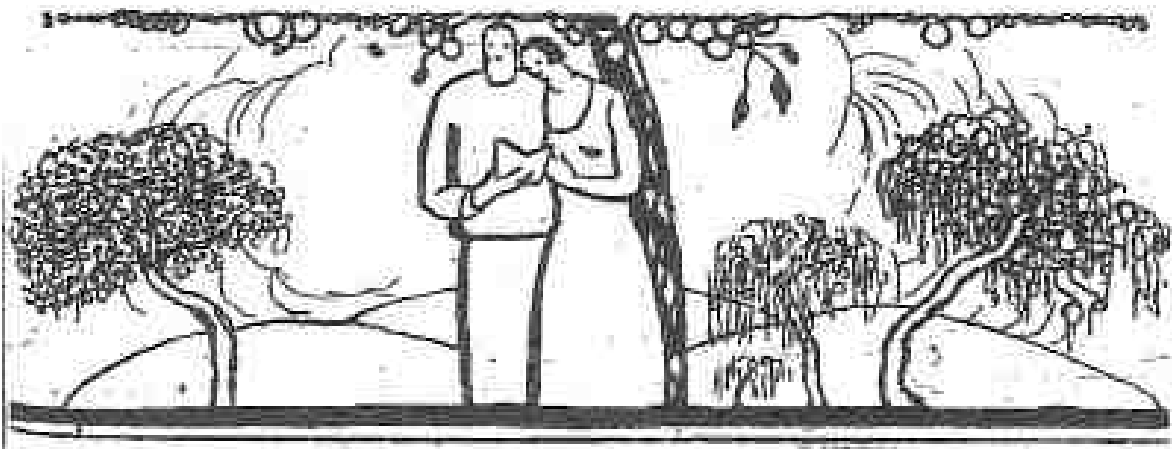


Figura 119

En este artículo se explica que no todos los anarquistas son naturistas, aunque muchos sí lo son, lo cual es “lógico y hasta necesario”. Tampoco todos los naturistas son anarquistas. A Montseny le parece incomprensible que haya naturistas reaccionarios, aunque no niega su existencia. El naturismo así entendido se basa principalmente en el vegetarianismo, el uso de plantas y la alimentación como medicina, así como el nudismo y otras prácticas medicinales como la hidroterapia.

La falta de definición política del naturismo llevó a que sus prácticas fueran llevadas a cabo desde una gran variedad de contextos, desde la élite católica, al ser nombrado el famoso naturista Sebastián Kneipp Camarero privado del papa León XIII, en el siglo XIX, hasta los anarquistas latinoamericanos de la década de 1920. Los anarquistas naturistas no veían al naturismo únicamente como una alternativa a la medicina tradicional, sino como un cambio radical del estilo de vida con el objetivo de establecer una sociedad más justa, como una especie de medicina social.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ver Sebastián Stavisky, “El naturismo como proyecto de reforma de los estilos de vida en Albano Rosell”, en *Políticas de la Memoria*, número 20, Buenos Aires, 2020, pp. 117-131. | <https://doi.org/10.47195/20.656>

En un artículo publicado en el mismo ejemplar del *Suplemento de La Protesta* que la figura 118 (número 77), el anarquista español Álvaro Yunque escribió: “Nuestro siglo es cruel y nuestra civilización absurda. El uno tiene la crueldad del estúpido; la otra es demente. Vamos equivocados, tenemos que dar unos pasos atrás, hacia la naturaleza, si es que deseamos tomar el buen camino, el que nos llevará hacia la felicidad humana, que será el bien de todos”.¹⁸⁹ Es evidente aquí la concepción anarquista del regreso a la naturaleza como utopía.

La siguiente imagen (figura 120) fue publicada en *Nuestra Tribuna*, parece representar el “jardín de Acracia” anteriormente mencionado, un estado de armonía entre los seres humanos y la naturaleza.

Esta imagen es de Fidus (se puede ver la firma en la esquina inferior derecha, además de que el estilo coincide con el de este artista). Fidus era el seudónimo de Hugo Reinhold Karl Johann Höppener (1868-1948), ilustrador y pintor alemán, quien participó en *Der Eigene* (El único), que es considerada como la primera revista gay del mundo,¹⁹⁰ aunque en un principio era anarquista individualista.¹⁹¹



Figura 120

Fidus se introdujo a las filosofías naturistas por medio de Karl Wilhelm Diefenbach, quien es considerado uno de los principales impulsores de la idea del regreso a la naturaleza como medio de mejorar la calidad de vida. Fue Diefenbach quien lo nombró como *Fidus* (Fiel), Höppener y

¹⁸⁹ Álvaro Yunque, “Concurso de fealdad”, *Suplemento de La Protesta*, año II, número 77, Buenos Aires, 9 de julio de 1923, p. 3.

¹⁹⁰ Juan Jorge Michel Fariña, Natacha Salomé Lima e Irene Cambra Badii, “Editorial: Bioética y arte antes del nazismo. Fritz Jahr entre 1924 y 1933”, *Aesthetika International Journal on Subjectivity, Politics and the Arts Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, Volumen 8, (2), abril 2013, pp. 1-5.

¹⁹¹ El nombre de esta revista es una referencia al libro clásico del anarquismo individualista *El único y su propiedad*, de Johann Kaspar Schmidt, mejor conocido como Max Stirner.

Diefenbach vivieron, junto con otras personas, en una pequeña comuna de artistas cerca de Munich, llamada “Humanidad”.

Debido a la conexión entre el anarquismo y el naturismo es posible encontrar esta obra reproducida en la prensa ácrata latinoamericana de los años veinte, de otra manera sería muy difícil, ya que la



Figura 121

anteriormente que los anarquistas están en contra del desarrollo tecnológico y la industrialización, en realidad hay distintos puntos de vista sobre este tema.

En las utopías literarias anarquistas encontramos algunas, como lo ya mencionada de Quiroule, donde se hace una crítica feroz a las ciudades “[...] receptáculos de todas las inmundicias arrojadas por la población, animal y humana, que envenenan la atmósfera: ellas no son sino un conjunto de fealdades de la peor especie, una reunión diabólica de todo lo que puede dañar y perjudicar al hombre: suciedad,

ideología política de Fidus no estaba en completa consonancia con los principios ácratas. El naturismo alemán se dividió en una gran cantidad de vertientes, algunas libertarias y otras autoritarias, Fidus se inclinó hacia el autoritarismo y se afilió al partido nazi en 1932, a pesar de esto el nazismo no lo apoyó y prohibió su obra en 1937.¹⁹² Expliqué antes que *Nuestra Tribuna* reprodujo el artículo “El naturismo”, de Federica Montseny, por lo que es muy probable que los ácratas latinoamericanos hayan conocido la obra de Fidus a partir de redes y publicaciones naturistas y su relación con el anarquismo.

Otra cuestión importante sobre la naturaleza en el pensamiento anarquista es el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Aunque podría pensarse con lo dicho

¹⁹² Ruchama Noorda, *ReForm*, Tesis de doctorado en Artes, Universidad de Leiden, Leiden, 2015, pp. 75 y 76. Revisado en <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2889845/view>

enfermedad, corrupción, degeneración, delincuencia, opresión, esclavitud, hambre, miseria, aflicción, etc.”¹⁹³

Al tiempo que se critica a las ciudades, se hace una reivindicación del trabajo agrícola “Lo más importante, naturalmente, y lo que por consiguiente requería mayores esfuerzos y trabajo permanente, era la agricultura. Todos los comunistas eran agricultores, y nada se emprendía mientras las labores de la tierra reclamaban la cooperación de todos.”¹⁹⁴ Esta recuperación del trabajo campesino está presente en la gráfica de los años veinte, como se puede apreciar en la imagen donde vemos a un hombre arrojando semillas a la tierra, con un paisaje rural lleno de sembradíos al fondo.

Sin embargo no hay que pensar que todos los anarquistas se oponían al desarrollo tecnológico en sí mismo, en la misma obra de Quiroule encontramos una descripción de cómo podría utilizarse la tecnología para el mejoramiento de la calidad de vida para la humanidad: “el transporte no se efectuará más por vías inseguras sino por automóviles a tracción eléctrica y por aeroplanos de carga, y los servicios marítimos los efectuarán buques nuevos de dimensiones razonables, movidos también por electricidad y, —¿por qué no?— volviendo a utilizar ese motor natural y barato, el viento, que tantos servicios ha prestado y seguirá prestando a los marinos como fuerza impulsora”.¹⁹⁵ Como puede apreciarse, aquí se reivindica la necesidad del aprovechamiento del desarrollo tecnológico, pero no indiscriminadamente, la importancia no está en el desarrollo en sí mismo, sino en el desarrollo en tanto éste puede beneficiar a la humanidad y no destruir a la naturaleza.

Contrastes

Muchas veces los contrastes sociales eran el tema principal de las imágenes reproducidas por los anarquistas. Este recurso visual cumplía una función de denuncia y marcaba una diferencia entre las clases, era una forma de mostrar literalmente la injusticia, las contradicciones del sistema económico.

La figura 122, titulada “contrastes”, ilustra al capitalismo representado como un hombre joven que lee el periódico sentado cómodamente en un sillón, y al proletariado como un minero que trabaja arrastrándose en la oscuridad de una mina.

¹⁹³ Pierre Quiroule, *La ciudad anarquista*, op. cit., p. 146.

¹⁹⁴ *Ibíd.* p. 83.

¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 15.

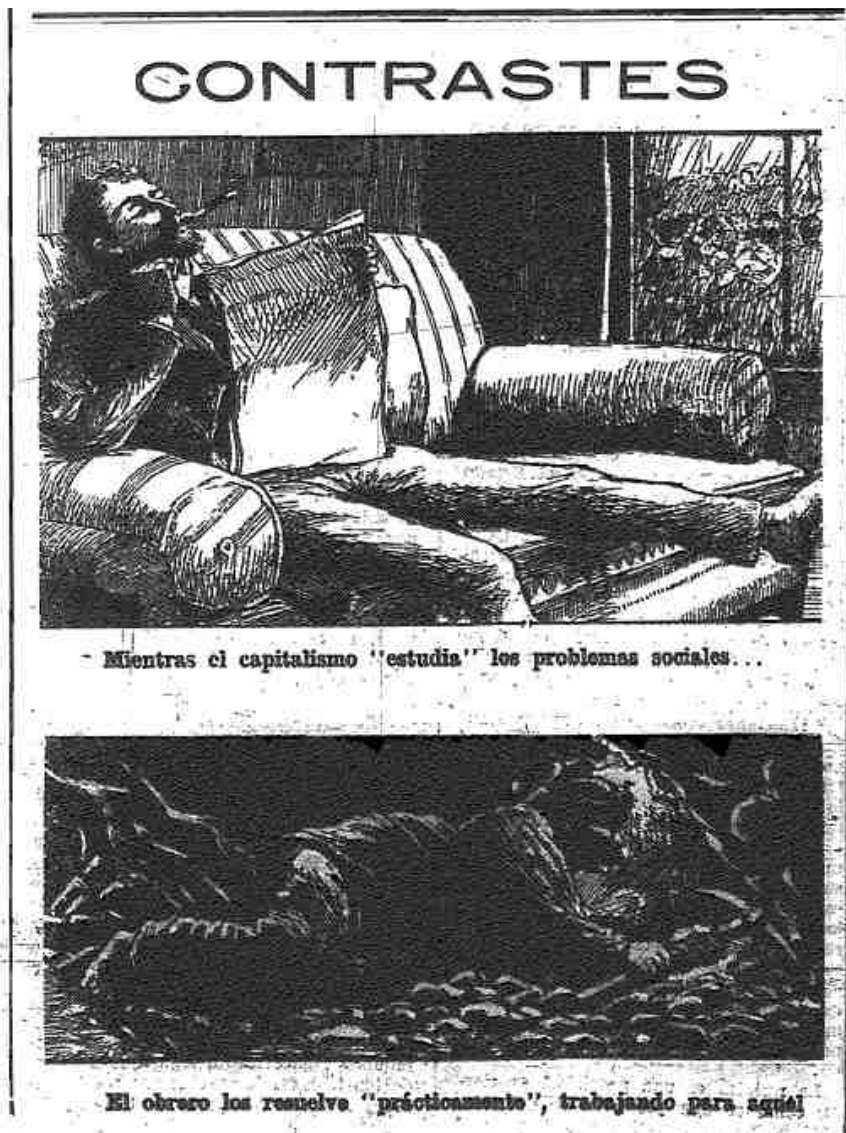


Figura 122

En este caso es interesante prestar atención a lo que dice el texto que acompaña a las imágenes, muy probablemente añadido por los editores del *Suplemento de La Protesta*, pues ofrece una pista de la clave con que dichos editores querían que fuese leída esta imagen. Esto es, hacer una distinción entre las distintas aproximaciones al trabajo y a los problemas sociales dependiendo de la clase y la posición que se ocupa en la sociedad.

La presentación de contrastes es un rasgo constante en la estética anarquista desde el siglo XIX. Litvak afirma que “el plano de contrastes tenía para los anarquistas valor inigualable al enfocar las críticas a la sociedad”.¹⁹⁶ En *Musa libertaria* se abordan varios ejemplos de

este tipo de gráfica, antecedente directo de la publicada en la prensa ácrata latinoamericana de la década de 1920.

Los contrastes eran el tema principal de la serie “Novedades del gato con botas” (figuras 123 y 124), del alemán Hermann Abeking, publicada en el *Suplemento de La Protesta*. En esta serie el protagonista es un gato con botas quien, al presenciar varias escenas cotidianas que ejemplifican la injusticia y las diferencias sociales, siempre concluye con la frase “Eso no lo entiendo”.

¹⁹⁶ Lily Litvak, *Musa Libertaria, Op. Cit.*, p. 56

NOVEDADES DEL GATO CON BOTAS



—¿Cómo es posible que una muchacha tan gorda y sana como tú vayas a recrearte en las vacaciones, mientras esta otra enfermiza tiene que quedar aquí?
 —Lo que importa no es quién tiene necesidad realmente de las vacaciones, sino si el padre puede pagarlas.
 —El gato con botas: —Eso no lo entiendo...

Figura 123

La presencia del gato con botas de Abeking, más allá de la importancia de los temas que tratan sus dibujos, es reveladora de la cercanía que existía entre *La Protesta* y varios artistas alemanes que estaban produciendo obras gráficas en ese momento, además de Abeking están Käthe



—¿Por qué llevan a éste al hospital?
 —Porque ha comido demasiado.
 —¿Y aquel otro?
 —Porque ha comido demasiado poco.
 El gato con botas: ¡No pueden equilibrarse los hombres! ¡Eso no lo entiendo!

Figura 124

Kollwitz y George Grosz. Esta cercanía podría ser explicada porque en ese momento (segunda mitad de la década de 1920) Diego Abad de Santillán, quien hasta poco tiempo antes había pertenecido a la dirección de *La Protesta*, formaba parte del secretariado de la AIT, con sede en Berlín. Por eso estaba encargado de mantener las relaciones entre el movimiento latinoamericano y la Internacional.

Es muy probable que Santillán se haya dado a la tarea de recopilar estos elementos gráficos publicados en Alemania y se los haya facilitado a los editores de *La Protesta* para su publicación, también que el mismo Santillán haya sido el traductor de los textos que acompañan a las imágenes ya que una de sus múltiples ocupaciones era la de traducir entre su lengua materna, el español, y el alemán.

Otra forma en que los contrastes eran utilizados para transmitir un mensaje era con las proporciones, tema mencionado anteriormente con referencia al rico con sombrero de copa, cuya proporción era muchas veces superior a la de la gente común. También se usó en sentido contrario: el pueblo

representado como un gigante a causa de su fuerza real y su potencial revolucionario. En este sentido, Ret Sellawaj desarrolló un arquetipo análogo al del explotador para representar al proletariado, un

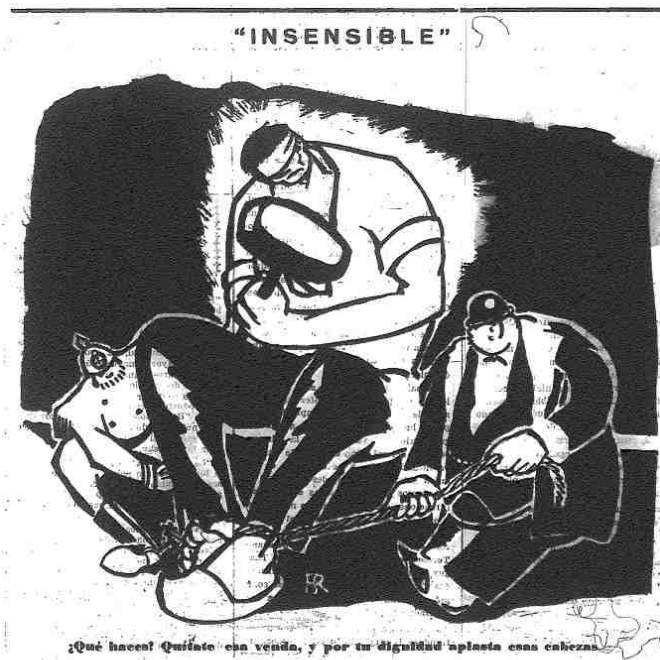


Figura 125

dibujo, sin firma, probablemente tenga un origen distinto, además de que los editores (en este momento ligados cercanamente a la Confederación General de Trabajadores) añadieron un par de líneas al pie de la imagen, que critica a la Confederación Regional Obrera Mexicana por predicar la armonía entre el capital y el trabajo a la luz de estas grandes diferencias.

El contraste entre el personaje rico, gordo, vestido con un abrigo de piel y un sombrero de copa, y el personaje pobre, descalzo, flaco y vestido con andrajos. Resalta los lujos del primero y la miseria del segundo.

hombre vestido de manera sencilla, con una camisa y pantalones que podrían ser de trabajo y cuyo tamaño es muchas veces superior al de la autoridad que lo encadena y lo dirige.

En la figura 126 hay un nuevo elemento, además del proletariado, el policía y el rico está el anarquista, que le dice al proletariado "Fuerzas te sobran para liberarte por ti mismo ¡Proletario, vuelve esa cabeza!" El anarquista está descalzo y pretende llevar al proletariado hacia la revolución, pero sus fuerzas no son suficientes.

Otro elemento gráfico que ilustra los contrastes sociales fue publicado en el periódico ácrata mexicano *Nuestra Palabra*, (figura 127) el



Figura 126

El mismo mecanismo, pero con énfasis en el calzado, se utiliza en la siguiente imagen, titulada “Democracia burguesa” (figura 128), en este dibujo se pueden apreciar los pies de un par de burgueses y de un par de pobres. La elegancia del calzado de los burgueses resalta frente a los zapatos rotos y desgastados de los pobres. El título “Democracia burguesa” hace alusión a la imposibilidad de la democracia representativa para realizar una repartición más justa de la riqueza.

El tema de los contrastes, como se puede apreciar, está relacionado con las diferencias entre ricos y pobres, con la acumulación de la riqueza frente a la carencia de las condiciones mínimas de supervivencia. Estos contrastes sociales se representan relacionados con la comida en varios elementos gráficos, como ejemplo se reproduce en esta página un dibujo sin título de George Grosz (figura 129), donde se ve a un personaje gordo sentado en una mesa mientras fuma un puro, acaparando comida y



Figura 127



Figura 128

dinero frente a un niño o una niña sin vestido ni calzado, al que se le marcan las costillas por falta de alimento.



Figura 129

personajes ricos es exacerbada por la comparación con los personajes flacos, los pobres. La vejez del personaje rico en el dibujo de Grosz es también contrastante con la juventud del niño que implora un poco de comida.

A continuación, llamo la atención sobre una serie de imágenes (figuras 131, 132 y 133), cuyo tema principal son los contrastes pero por medio de representaciones de colectivos, no ya de personajes individuales.

Los burgueses se encuentran siempre en una fiesta, en el ocio, disfrutando de su tiempo libre patrocinado por el trabajo de los pobres. Es la representación gráfica del lujo sustentado en la pobreza,

La técnica de Grosz deforma a los personajes para expresar más claramente los contrastes, la cara del niño está tan demacrada que semeja a una calavera, el personaje rico crisca sus manos sobre sus riquezas para no compartir nada.

El tema de quién produce las riquezas y quién goza de sus beneficios, quién trabaja y quién aprovecha ese trabajo, es objeto del siguiente elemento gráfico (figura 130) que se compone de dos viñetas. En la primera se ve a un personaje pequeño y flaco que carga una especie de canasta mientras otro personaje gordo lo acompaña sin cargar nada. En la segunda viñeta se aprecia al gordo disfrutando de los alimentos que cargaba antes el flaco mientras éste sólo se le queda mirando.

La gordura como símbolo de riqueza es utilizada en todas las expresiones gráficas precedentes, esta gordura de los



Figura 130

el trabajo y la miseria asociados, mientras la diversión y la opulencia están inextricablemente unidos también.

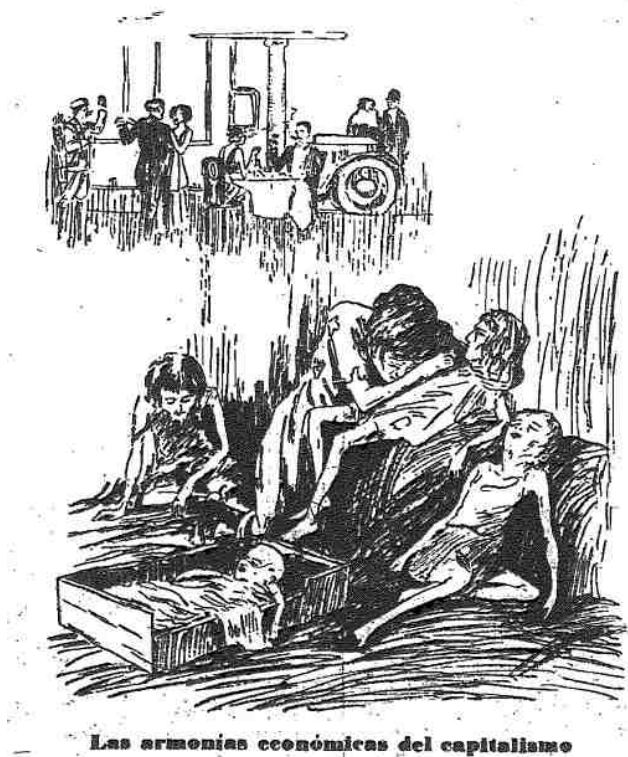


Figura 131



Figura 132

Las posiciones de los personajes no son casuales, los burgueses se encuentran en la parte de arriba porque son cargados por los pobres, por los trabajadores, hay imágenes donde esta idea está expresada gráficamente con el obrero que carga sobre sus espaldas a los ricos.

La misma composición puede ser apreciada en la siguiente imagen (figura 133), pero aquí, en lugar de representar a los trabajadores con la dignidad y la fuerza del obrero, se resalta la miseria y la opresión (literal) que sufren los de abajo. Esta imagen es más expresiva aún porque representa el momento de la rebelión, se rompe (una vez más literalmente) la barrera que separa a las clases sociales, lo que causa el espanto de la clase dominante, ya que representa la esperanza de mejorar las condiciones de vida de los de abajo por medio de una repartición justa de la riqueza.

Una de las imágenes más impresionantes publicadas en la prensa ácrata de los años veinte (figura 134) es obra del artista judío estadounidense Ephraim Moses Lilien, quien la creó para ilustrar el poema de Morris Rosenfeld, “*The Pale Operator*”, publicada en una colección de sus poemas, editada



Figura 133

en 1900 que podría haber sido accesible para los inmigrantes y los indígenas norteamericanos.¹⁹⁷ Esta imagen se titulaba originalmente “En la máquina de coser”, pero en el *Suplemento de La Protesta* se publicó con las palabras “La explotación”.

¹⁹⁷ Daniel E. Bender, *Sweated Work, Weak Bodies: Anti-sweatshop Campaigns and Languages of Labor*, Rutgers University Press, 2004, p. 59.



LA EXPLOTACION

Figura 134

Se puede ver a un trabajador textil encorvado sobre una máquina de coser, mientras un personaje gordo con alas de murciélago le chupa la sangre del cuello a través de una especie de popote. El trabajador puede ser identificado como un judío de Europa del este por medio de su ropa, ya que “está vestido con el atuendo tradicional judío, incluyendo una kipá y un chal para rezar”.¹⁹⁸

Trabajo

La importancia del trabajo campesino en la visión anarquista es fundamental, y este hecho se ve reflejado en la gráfica publicada en los periódicos ácratas. Puede verse un ejemplo en la imagen del sembrador, reproducida anteriormente. Este tema se encuentra presente en otros elementos gráficos publicados en diversos

periódicos ácratas en la década de 1920, por ejemplo en la imagen siguiente (figura 135) se ve a un personaje masculino que ara la tierra con una yunta que arrastra con sus propias fuerzas, el pie de imagen “El esfuerzo supremo del trabajo” alude a la capacidad del trabajo



Figura 135

humano para transformar a la naturaleza.

En una imagen de Helios Gómez (figura 136), publicada en el *Suplemento de La Protesta*, puede apreciarse también esta visión reivindicativa de los trabajadores agrícolas. Se representan varias figuras que se encuentran realizando distintas labores del campo, al fondo hay dos personas que guían una yunta jalada por caballos y en primer plano se encuentran dos campesinos esparciendo semillas en la tierra recién labrada. En el reconocible estilo de Helios el uso de figuras geométricas y las abstracciones están presentes en elementos como el fondo, integrado por dos triángulos que se intersectan, representando las montañas del paisaje.

¹⁹⁸ *Ibíd.*



Figura 136

gráficos publicados en la prensa ácrata. Además de ejemplos como los anteriores donde se representan a trabajadores realizando sus labores, también es posible encontrar representaciones más literales de esta idea en las imágenes siguientes.

Las figuras que están en primer plano están vestidas de manera tradicional. Se encuentran erguidas en una posición que les confiere cierta dignidad y fortaleza, tienen los músculos tensos y la expresión de sus rostros es de concentración. El porte de los caballos que están en segundo plano y la interacción entre estos elementos, así como la composición de la página, donde predominan las líneas ascendentes, dotan a toda la escena de un dinamismo y una fuerza particular, que se podría relacionar con la reivindicación de la dignidad del trabajo.

En la visión anarquista el trabajo es el origen fundamental de la riqueza, es llevado a cabo por quienes después no tienen acceso a los frutos de su trabajo, pues éstos les son robados por una “casta parasitaria” que no trabaja, pero goza de todos los beneficios producidos por quienes sí trabajan.¹⁹⁹

La idea del trabajo libre como la fuerza que mueve al mundo puede ser apreciada a través de los elementos

¹⁹⁹ Como ejemplo se puede ver el texto de Luis Cusicanqui reproducido en Zulema Lehm y Silvia Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 68.

El grabado reproducido en esta página (figura 137) muestra a un brazo con la leyenda “labor” (trabajo), este detalle permite identificar el origen de esta imagen en algún país de habla inglesa, muy probablemente Estados Unidos. La imagen claramente significa que el mundo está sostenido por el trabajo, es interesante la relación que existe entre la imagen y el texto de la parte inferior, introducido por los editores del periódico *Humanidad*.²⁰⁰ A primera vista esta imagen podría pecar de antropocentrismo, ya que parece insinuar que sin el trabajo el mundo se caería, sin embargo, gracias al pie de foto esta interpretación se puede descartar, ya que no se toma a la humanidad como algo separado del mundo sino como “la naturaleza formando conciencia de sí misma”.

La idea del que el trabajo mueve al mundo está representada en la siguiente imagen (figura 138), también del periódico *Humanidad*, donde se ve a una figura humana empujando lo que parece ser la esfera terrestre. La presencia del planeta Tierra en varios elementos gráficos de la prensa ácrata de los años veinte es significativa de la visión que se tenía del movimiento anarquista



Figura 138

de la AIT en 1921 los diversos movimientos anarcosindicalistas regionales desperdigados alrededor del mundo tuvieron un medio de comunicación que permitió estrechar los lazos de solidaridad y apoyo



Brazo que alzas el mundo. Eliseo Reclus dijo tu símbolo: “El hombre es la naturaleza formando conciencia de sí misma.”

Figura 137

como un movimiento mundial. La lucha no era únicamente local, en las luchas particulares se ponía en juego el destino de todo el mundo y se tenía una conciencia muy clara de que la lucha de clases era una lucha internacional por definir el rumbo de la organización social de la humanidad.

La relación entre el internacionalismo anarquista y el mundo del trabajo era particularmente cercana en la década de 1920, con la refundación

²⁰⁰ Esta imagen también fue reproducida en *La Antorcha*, número 207, p. 6, sin el pie de foto.

mutuo a través de la fronteras. Con lo anterior no debe interpretarse el renacimiento de la AIT como la causa directa del desarrollo internacional del movimiento anarquista como conjunto en esta década, sino un síntoma del progresivo acercamiento entre los grupos que ya existían.



Figura 139

mientras en segundo plano pasa una manifestación armada con diversas herramientas de trabajo. Al fondo, en tercer plano se ven una serie de edificios que parecen fábricas.

Una parte integral del movimiento anarquista internacional en los años veinte del siglo pasado, particularmente de los sindicatos ácratas, era el primero de mayo. Se podría decir que era el día más señalado en el calendario ácrata, las publicaciones libertarias muchas veces sacaban números especiales en esta fecha, donde recordaban a los mártires de Chicago y reivindicaban la necesidad de la lucha organizada de los trabajadores contra los patronos. Hay muchísimos ejemplos de estas ediciones especiales del 1° de mayo a lo largo y ancho de América Latina, aquí se analizará en particular la portada del *Suplemento de La Protesta* publicada el primero de mayo de 1924, realizada por Ret Sellawaj (figura 139).

En primer plano se muestra a un trabajador blandiendo lo que parece ser un hacha,

Una vez más se puede apreciar la reivindicación del trabajo por medio de la exaltación de características como la fuerza, la dignidad y la resolución en los personajes que aparecen en esta obra. El personaje principal tiene un gesto de concentración y de seriedad, con los ojos viendo hacia adelante. En las figuras que conforman la manifestación hay expresiones de rabia, tristeza y determinación. Todo el conjunto se encuentra en movimiento hacia adelante, la manifestación forma un bloque unido de personas que tienen el mismo objetivo, avanzar hacia la revolución. La representación de manifestaciones es un tema muy frecuente en la gráfica ácrata, ya que era una parte muy importante del movimiento anarquista latinoamericano de la época.



Figura 140

La fuerza de los trabajadores a veces era representada de manera más abstracta, como en la imagen aquí reproducida (figura 140), donde únicamente es necesaria la presencia de una mano que sostiene con fuerza un martillo para representar las características anteriormente mencionadas.



Figura 141

Otras veces la lucha entre el trabajo y el capital era representada de manera mucho más literal, en la imagen siguiente, titulada “La fuerza” (figura 141) se puede apreciar a una figura masculina que lucha contra otros personajes sobre una esfera que representa al mundo. Si tomamos en cuenta la figura arquetípica del burgués gordo con sombrero de copa podemos interpretar esta imagen como un trabajador luchando contra los capitalistas por el control del mundo.

El texto que acompaña a la imagen en el periódico *La Antorcha*, donde fue publicada, dice, entre otras cosas “Como este grabado indica. ¡Abajo el chancho burgués,

radical, socialista o bolchevique! ¡Fuerza! ¡Fuerza para echarlo fuera del mundo! ¡Fuerza de ideas, fuerza de músculos, fuerza de convicción anarquista!”.²⁰¹

La importancia de las herramientas de trabajo como armas en la lucha contra el estado y el capital es representada en diversos elementos gráficos de las publicaciones libertarias latinoamericanas de la época, en la imagen siguiente (figura 142) se puede observar el mismo enfrentamiento entre trabajadores y burgueses ya representado en la lucha por el mundo de la imagen anterior. La diferencia aquí es que los trabajadores están utilizando sus herramientas de trabajo (dos picos) para amenazar al burgués que se esconde tras un objeto indeterminado.



Figura 142

Esta imagen puede interpretarse como una representación de la fuerza de los trabajadores en un sentido similar al de las anteriores, son los trabajadores los que saben utilizar las herramientas de trabajo, y estas herramientas pueden funcionar tanto para la explotación como para la liberación.

Esta idea ya ha sido analizada anteriormente por medio de las imágenes que representan a los trabajadores como gigantes frente a las figuras empequeñecidas de los burgueses y las fuerzas represivas del estado.

En el siguiente elemento gráfico (figura 143) se puede apreciar otra iteración de la misma idea, particularmente por medio del texto que lo acompaña.



Figura 143

La imagen representa una escena portuaria clásica, con varias figuras que se encuentran trabajando como cargadores. El texto es lo que permite identificar este elemento gráfico con la idea de la fuerza desaprovechada de los trabajadores que “teniendo músculos de Hércules no se deciden al combate por su liberación”.

La representación de la fuerza de los trabajadores en todas estas imágenes era un intento por encauzar esta

²⁰¹ La Antorcha, año IV, número 207, Buenos Aires, 30 de abril de 1926, p. 1.

fuerza en la lucha por la libertad, se pretendía que los trabajadores que vieran estas imágenes se identificaran con la figura del proletario fuerte y musculoso, que comprendieran que la posibilidad de derrotar a las fuerzas que los mantienen esclavizados era una cuestión únicamente de voluntad, ya que contaban con la fuerza necesaria para salir victoriosos en esta lucha.

Cerdos, perros y borregos. Representaciones de animales.

Ya se han visto en este trabajo algunos ejemplos del uso de las figuras de animales en la gráfica anarquista, en este apartado se analizarán específicamente estas representaciones, que son muy frecuentes y forman parte de una larga tradición de la caricatura política. Se pueden dividir este tipo de representaciones, como se ha hecho anteriormente. La crítica a los enemigos del anarquismo por medio de la gráfica satírica que utiliza figuras de animales tiene una función particular definida, dice Litvak “Se nos quiere recordar que el enemigo del pueblo es como un animal feroz, y para ello se emplean frases como: los burgueses son tigres, hienas feroces, vampiros desaliñados”.²⁰²

Ya hemos visto un ejemplo de la representación de los burgueses como vampiros en la gráfica de Lilien “El

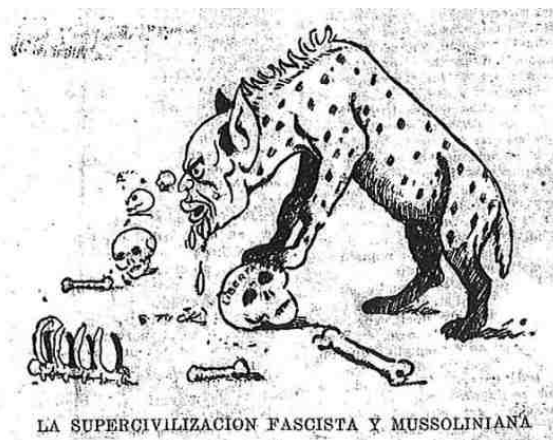


Figura 144



Figura 145

vampiro”. En la imagen anterior (figura 144) se puede apreciar la figura de Mussolini como una hiena rodeada de restos humanos, la calavera que está aplastando la hiena con sus patas tiene la palabra “libertad” escrita en la frente.

Los enemigos del pueblo son representados como animales feroces también en el elemento gráfico que se reproduce aquí a la izquierda (figura 145), titulado “El manifiesto de banqueros y comerciantes europeos”, en la imagen se ven un par de lobos que sonríen enseñando sus afilados colmillos mientras sostienen una hoja que dice “Somos unos angelitos que deseamos el bienestar de la comunidad”. Al pie de la imagen puede leerse la leyenda “O los

²⁰² Litvak, *Musa libertaria*, Op. Cit., p. 85.

lobos protegiendo a las ovejas contra las mandíbulas de los zorros”, la imagen no tiene firma pero podemos asumir que su origen es de algún país hispanohablante ya que el texto que está en el papel que sostienen los lobos se encuentra grabado con la misma técnica que el resto de la imagen.

Uno de los animales más frecuentemente dibujados es el cerdo, a veces no estaba relacionado directamente con alguna figura antagonista de los ácratas, simplemente era una representación literal del animal, como en la siguiente imagen (figura 146) donde se comparan las condiciones de los cerdos premiados en las exposiciones ganaderas con las condiciones de vida de los pobres. El pie de la imagen tiene la leyenda “-- (El pobre diablo) ¡Quién fuera cerdo! No solamente mantenido y cebado, sino que hasta condecorado!”.

Sin embargo la mayoría de las veces que aparece la figura del cerdo es como metáfora de los políticos o burgueses, como puede verse en la imagen de abajo (figura 147), titulada “Los políticos encaramados sobre el mundo”, donde se muestra a un cerdo literalmente subido en la esfera terrestre. El cerdo tiene algunas de las mismas connotaciones que la figura arquetípica del burgués, por ejemplo, normalmente es gordo

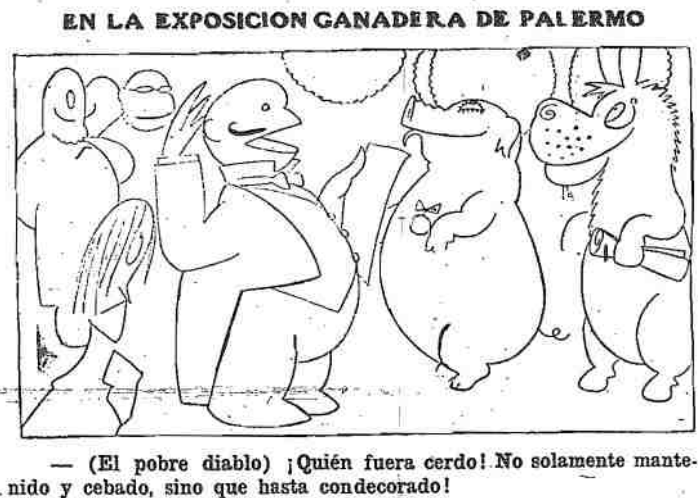


Figura 146

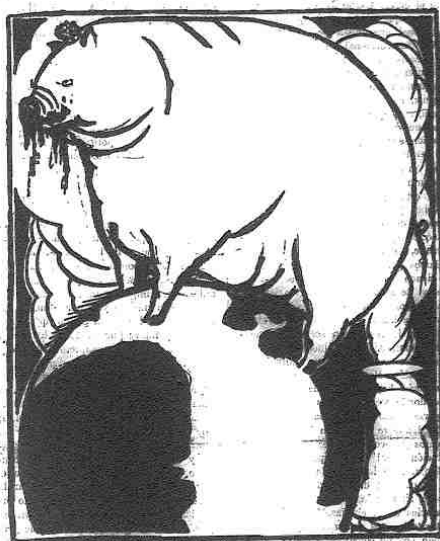


Figura 147

por lo que se le identifica con la gula y la avaricia. En algunos casos se le compara desfavorablemente con otros animales a los que se les dota de características como la nobleza o la dignidad. En el siguiente texto, publicado en *La Antorcha* al pie de la imagen titulada “Fuerza” (figura 141), a la figura negativa de los cerdos se opone la del águila como el animal con el que identifican los anarquistas “Cuando la marea de la justicia sube en la tierra, la burguesía araña, manotea, intenta subir también a la alta cumbre de los ideales. Se hace, entonces, radical, socialista o bolchevique. Como una piara de cerdos a la que corren las

aguas, trepa por las laderas del mundo hasta el sitio de las águilas. Y es cuando hay que redoblar en coraje y en potencia, compañero.”²⁰³

La popularidad de la figura del cerdo como algo negativo permitió a los artistas realizar imágenes como la que se reproduce a la izquierda (figura 148), donde no es necesario utilizar palabras para expresar el mensaje que se quiere comunicar. En este caso el cerdo ataviado con traje de burgués que tiene como pie de imagen la frase “Vil será quien piense mal de él”.

La identificación de los burgueses con los cerdos se repite en varios elementos gráficos reproducidos en la prensa ácrata de la época. Ya hemos visto anteriormente un cerdo capitalista en este trabajo, en la imagen donde se encontraba en una balanza. Desde una visión actual es imposible no relacionarlo con el, ahora clásico, libro *La rebelión en la granja* de George Orwell, una crítica al estalinismo donde los personajes son animales y los políticos son cerdos.



Figura 148

Sin embargo, en la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte también se utilizaba la figura del cerdo en otros sentidos, no necesariamente como algo derogatorio. Es el caso de la siguiente imagen (figura 149), publicada en el periódico brasileño *A Obra*, titulada “Sociología popular”, donde se analizan representaciones de distintas formas de organización social (sistema absolutista, Sistema Democrático Republicano Burgués, Sistema Constitucional y Sistema Socialista Igualitario) utilizando la figura de los cerdos en un chiquero como metáfora.

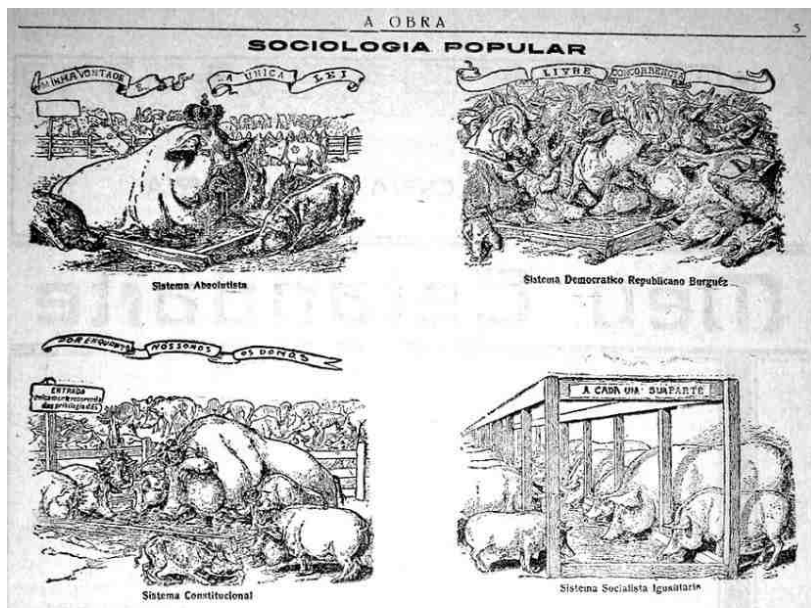


Figura 149

Democrático Republicano Burgués, Sistema Constitucional y Sistema Socialista Igualitario) utilizando la figura de los cerdos en un chiquero como metáfora.

Otro animal muy representado gráficamente por los anarquistas en sus publicaciones son los perros, en este caso hay una motivo particular que se repite en distintas imágenes, el contraste entre la calidad de vida de los

²⁰³ La Antorcha, año IV, número 207, Buenos Aires, 30 de abril de 1926, p. 1.

perros de los burgueses y las condiciones en que viven los proletarios. A continuación se pueden ver ejemplos de esta idea.



Figura 150

En la imagen de la izquierda (figura 150) se ve a una pareja de burgueses que disfrutan de una comida sentados a una mesa, y a su perro que tiene un plato lleno de comida enfrente. A esta pareja se acerca una mujer pobre con una niña descalza a su lado y otra en brazos a pedir un poco de comida, la contestación de los burgueses está escrita en el pie de imagen “...Si el señor perro no pudiese comerlo todo...”. El mensaje de esta imagen es claro, la prioridad de los burgueses es asegurar la calidad de vida de su perro sobre la de otros seres humanos que se encuentran en una situación mucho más desfavorable.

Aquí podemos hacer una relación con el texto de Robert Darnton “La gran matanza de gatos”,²⁰⁴ donde se cuenta un episodio de la Francia del siglo XVIII en que el dueño de una imprenta y su esposa se enfrentan a sus trabajadores, quienes están

condenados a sufrir las inclemencias de un trabajo exhaustivo y pasar hambre, frío y cansancio, mientras los patrones y sus mascotas pueden descansar tranquilamente y comer hasta hartarse.

En este libro se relata una matanza de gatos llevada a cabo por los trabajadores de la imprenta, el análisis de Darnton detalla las asociaciones simbólicas de este animal en el contexto histórico en que se dio este episodio. Se explica que dicha matanza puede ser interpretada como “un ataque indirecto al patrón y a su esposa [...] los aprendices eran tratados como animales, mientras que éstos eran ascendidos, sobre sus cabezas a la posición que deberían haber ocupado los muchachos en la mesa del patrón.”²⁰⁵ El ataque a los gatos era en realidad un ataque a los patrones, la venganza por la injusticia que significaba esta asimetría en el valor de la vida de los obreros y los animales desde el punto de vista de los burgueses.

²⁰⁴ Robert Darnton, “La rebelión de los obreros: La gran matanza de gatos en la calle Saint-Séverin”, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 2002, pp. 81-108.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 84.

En el texto de Darnton se dice que los aprendices de la imprenta “sólo recibían como paga las sobras de la comida [...] peor aún, la cocinera vendía en secreto los restos de la comida y les daba a los muchachos alimento para gatos: carne vieja y podrida que no podían tragar, y que ellos devolvían a los gatos, mismos que la rechazaban”. Esta idea, pero expresada por medio de los perros, está presente en la gráfica anarquista de los años veinte del siglo pasado, en la siguiente imagen (figura 151) donde se puede ver un grupo de niños, algunos descalzos, que escarban en una caja, probablemente de basura, rescatando algo para comer. Del lado izquierdo puede verse la figura de un perro vestido con un pequeño abrigo que mira hacia otro lado. Al pie de la imagen está escrita la leyenda “Los perros de los ricos desprecian las ‘golosinas’ de los proletarios”.



Figura 151

La idea de la injusticia con que son tratados los pobres a comparación de las mascotas de los burgueses

se encuentra ilustrada también en la imagen de la izquierda (figura 152), donde puede apreciarse la figura del burgués obeso. En este caso está vestido con un abrigo que podría ser de piel, y en sus brazos carga una gran cantidad de paquetes. De su mano cuelga una correa a donde está amarrado un pequeño perro, quien también está vestido con un pequeño abrigo. En segundo plano se puede ver la figura de un policía arrestando a un proletario, flaco y con la ropa rota, al parecer descalzo y sometido por la acción policial. Al fondo se puede ver una tienda con una gran cantidad de productos a la venta. El



Igualdad social...

Figura 152

texto que acompaña a la imagen dice “igualdad social...”, en un tono claramente irónico por la desigualdad representada en el dibujo.

En el *Suplemento* de *La Protesta* se encuentra una representación particular que incluye a los perros como mascotas, este elemento gráfico (figura 153) consiste en dos fotografías ubicadas lado a lado y utiliza el recurso ya analizado del contraste. Lo interesante de esta composición gráfica es que se utiliza para ilustrar el tema del aborto. El artículo que acompaña esta imagen se titula “El derecho al propio cuerpo”



Figura 153

y habla de las mujeres presas

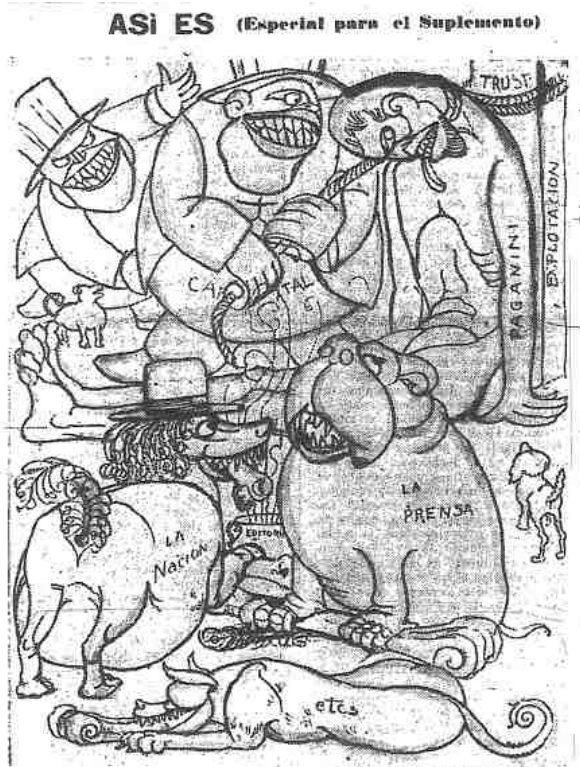
acusadas de haber practicado el aborto voluntario. Se critican las leyes que provocan esta situación, y se dice “Ese recurso es cada vez más empleado, se extiende cada vez más, sin que los párrafos de la ley o el rigor de los jueces y los anatemas de la iglesia logren poner un límite a ese movimiento social instintivo de defensa. Nosotros debemos poner de nuestra parte todo lo posible para que la generación consciente sea en lo sucesivo la ley de la natalidad proletaria”.

La fotografía de la izquierda tiene abajo el texto “Esta dispone de su cuerpo impunemente y cuida una docena de falderillos; el oficio de madre es un oficio proletario”. La fotografía de la derecha dice “Una familia de ocho hijos mal alimentados; el noveno está en camino; si la madre quisiera disponer de su propio cuerpo sería enviada a la cárcel”.²⁰⁶ Más allá del tema del aborto, por otra parte muy interesante si se piensa en el discurso público actual sobre el tema, es necesario poner el énfasis en los animales. Los perros aquí son vistos de una manera parecida a la de los elementos gráficos anteriores, y a la de los gatos en Darnton, animales que son mantenidos por los ricos a costa de la explotación de los

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 1.

obreros, quienes sobreviven en condiciones miserables para que los burgueses puedan acumular las riquezas que luego son despilfarradas en cuestiones superfluas, como los animales de compañía.

Hay otras representaciones de los perros en la prensa ácrata de los años veinte donde los perros son los policías, encargados de mantener el orden impuesto y defender a los que se encumbran en la cima de la pirámide social. Es el caso de la siguiente imagen (figura 154), titulada “Así es”. Podemos observar un par de personajes gordos que ahorcan a un tercero considerablemente más flaco. En primer plano hay tres perros que comen de una olla que parece decir “Editorial”, los perros tienen las inscripciones “La prensa”, “La nación” y “Etc”. El cadalso sobre el que ahorcan al personaje flaco dice “Explotación”, y la cuerda dice “Trust”, el personaje gordo que agarra la cuerda tiene la inscripción “Capital”.



Al lado del título de la imagen se especifica que fue un dibujo realizado especialmente para este periódico

En este país todos estamos bien...

Figura 154

(*Suplemento de La Protesta*), lamentablemente no se publicó el nombre del autor de este dibujo.

Otro ejemplo de los perros como policías, esta vez en conjunción con la figura de los borregos, se puede ver en la siguiente imagen, (figura 155) publicada en el periódico *Humanidad*.



Figura 155

En este elemento gráfico se representa a una línea de soldados que marchan al unísono, los soldados tienen cuerpo de humano pero cabeza de borregos. Hay una

figura un poco apartada de la línea de borregos, pareciera ser el líder de ese grupo y, a diferencia de los soldados, esta figura tiene la cabeza de un perro.



Figura 156

Esta representación está más cercana a la visión de los perros como animales feroces, que utilizan la violencia para amenazar a quien se enfrente a sus dueños. Las características que se resaltaban antes, como la sumisión, la obediencia y la comodidad de los perros como mascotas o animales de compañía no están completamente ausentes, pero aquí predomina otro aspecto de las asociaciones que produce la figura del perro.

La representación de los borregos, por otro lado, es coherente con la idea de un animal sumiso, que no piensa por sí mismo sino que únicamente obedece. En algunos países latinoamericanos aún se utiliza esa figura para designar a una persona que se deja guiar por otros, que nunca protesta y que repite acríticamente lo que dice la autoridad (ver figura 156).

En la gráfica de los periódicos anarquistas de la década de 1920 se encuentran muchísimos ejemplos del uso de los animales para representar situaciones de la sociedad humana, lo cual es una tradición de la caricatura política desde sus inicios. No hay espacio aquí para analizarlas todas, así que este apartado terminará con una que se repite en varias ocasiones: la representación del Partido Comunista Argentino (PCA) como un mono.



Figura 157

La primera vez que apareció esta figura fue en el *Suplemento de La Protesta* del 21 de mayo de 1923. En la imagen de portada titulada “Acción revolucionaria” (figura 157) puede verse a un mono con un sombrero que podría interpretarse como de estilo ruso y que tiene un círculo con las siglas PCA, en la mano izquierda lleva una especie de matraca y en la derecha un bote que dice “alquitrán”. Encima de la cola del mono está escrita la palabra “reformismo”. El texto al pie de la imagen dice “(Única autorizada por el gobierno de Moscú); ¡Uf, que miedo!!”.

La imagen junto con el texto al pie puede interpretarse como una representación de la idea de que las únicas acciones aprobadas por el comunismo internacional institucionalizado, el gobierno de la URSS, son acciones cosméticas, de apariencia y faramalla. Además se critica directamente la actitud de subordinación de los partidos

comunistas locales frente al centralismo impuesto desde la URSS.



Figura 158

Dos meses después de la publicación de la imagen anterior, se reprodujo nuevamente en el *Suplemento de La Protesta* el personaje del PCA (figura 158) caracterizado como un mono, con el mismo sombrero y cuerpo de primate. En esta imagen también sale un bote de alquitrán en el piso, en los brazos el mono tiene esta vez una olla, que dice “La internacional Servicio Diario”. Es interesante que al fondo se puede distinguir un personaje de espaldas con un sombrero que podría parecer chino con la inscripción “El libertario”. *El Libertario* era el periódico de la Alianza Libertaria Argentina, el principal representante de los llamados “anarcobolcheviques”, que en esta época todavía reivindicaban ciertas partes del anarquismo, pero posteriormente se volverían completamente adeptos al gobierno de la URSS. La

imagen critica esta posición de algunos anarquistas argentinos.

Hay otra crítica a la Alianza Libertaria Argentina por medio de una imagen (figura 159) publicada en el número 81 del *Suplemento de La Protesta*, donde se le representa como una serpiente. Esta imagen puede analizarse por medio de las ideas asociadas a la serpiente como la traición bíblica, además de ser venenosas y peligrosas.

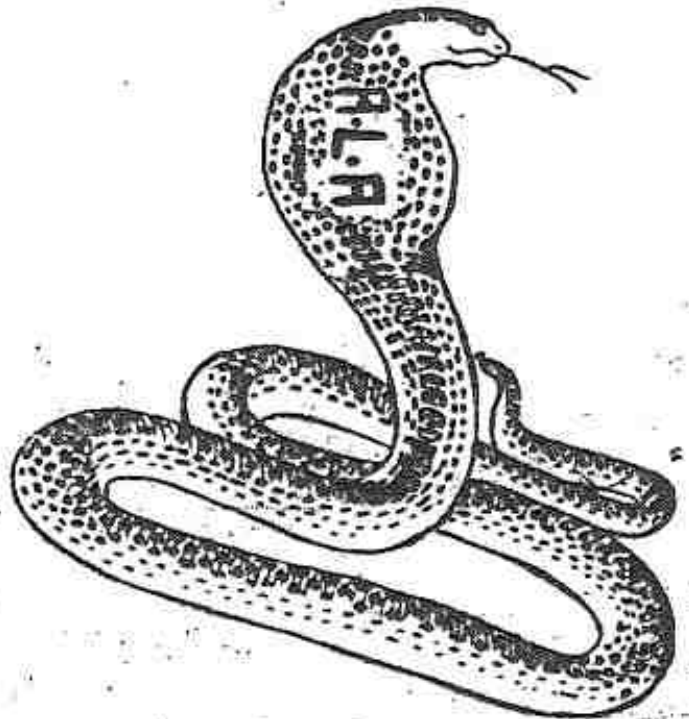


Figura 159

La siguiente imagen (figura 160) se publicó en el mismo número que la anterior, esta vez hay dos personajes simiescos, que están retratados en el acto de trasplantar una planta en una maceta que tiene las siglas USA (Unión Sindical Argentina), nuevamente aparece una olla rotulada “Internacional”. En este caso la crítica está dirigida hacia la mencionada agrupación sindical, con el argumento de que todo su contenido es un trasplante de preceptos importados de Moscú por medio del PCA.

El uso de los monos para representar al PCA puede relacionarse con la idea de que los monos son criaturas que imitan lo que hacen los demás, como una crítica a la falta de iniciativa propia de los militantes comunistas argentinos y una

representación de su posición permanentemente subordinada a las indicaciones del gobierno soviético. Estas representaciones de los militantes del PCA como monos se publicaron en 1923, posteriormente no volvieron a aparecer en la prensa ácrata.



Figura 160

Narrativa gráfica

Unos de los elementos gráficos más interesantes que fueron publicados en la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte pueden describirse como obras de narrativa gráfica. Están compuestos de dos o más viñetas que tienen una relación secuencial, la forma más sencilla de este tipo de gráfica es la tira cómica, llamada así por su formato de publicación y su contenido frecuentemente humorístico. En la prensa ácrata de los años veinte hay algunos ejemplos de este tipo de gráfica.

Por ejemplo, en la siguiente imagen (figura 161), publicada en el número 1 del *Suplemento de La Protesta*, se muestra un diálogo entre un personaje que parece un vagabundo y otro que podría parecer un burgués. El primer personaje le reclama al segundo las injusticias provocadas por los acaparadores, argumentando que el estado debería de castigarlos, a lo que el segundo personaje responde que son ellos (los acaparadores) los que conforman el estado.



Figura 161

Esta tira cómica tiene un formato clásico en este tipo de imágenes: se hace una presentación de los personajes y de la situación, se hace un planteamiento directo y en la última viñeta se da un giro que podría entenderse como cómico, conocido en inglés como *punchline*, el remate del chiste.

El siguiente elemento gráfico (figura 162) también puede clasificarse dentro de la tira cómica, aunque su formato sea distinto, ya que sigue el orden establecido anteriormente. Asimismo, el uso de los diálogos es una característica compartida entre estas dos tiras cómicas.

Primero se plantea una circunstancia en que un personaje denominado “El elector” mira con deseo un fruto (el fruto de la libertad) en un árbol cuando llega un segundo personaje, llamado “El candidato”, quien le promete darle la fruta ansiada si el elector le ayuda a trepar al árbol.

El candidato se sube a las espaldas del elector para poder alcanzar la fruta, y en la última viñeta se muestra al candidato ya una vez arriba del árbol. Cuando el elector le reclama al candidato la fruta que le había prometido, el candidato le responde que fue él quien la tomó, terminando con la frase ¿para qué has hecho tú de burro? Esta tira es claramente una crítica a la democracia electoral representativa que, según la visión anarquista, nunca favorece a los electores ya que cuando los candidatos acceden al poder se olvidan de quienes los ayudaron a llegar ahí.

Hay en la prensa ácrata del periodo estudiado otro tipo de narrativa gráfica además de las tiras cómicas, la primera diferencia es que no tiene la estructura de presentación, planteamiento y remate cómico. Una segunda diferencia es que la comedia está ausente, se encuentran otro tipo de recursos más cercanos a la tragedia o los relatos épicos.

Aunque el formato original de publicación en forma de tira es el mismo, este tipo de narrativa gráfica se caracteriza por su extensión, ya que dos de los tres ejemplos que se verán a continuación fueron publicados a lo largo de varios números del *Suplemento de La Protesta*. Este tipo de publicación por entregas es común en artículos escritos, muchos periódicos anarquistas de la época publicaron artículos largos repartidos en varios números. Sin embargo, en la gráfica es mucho menos común este recurso, menos aún si se considera la naturaleza secuencial de estas obras.

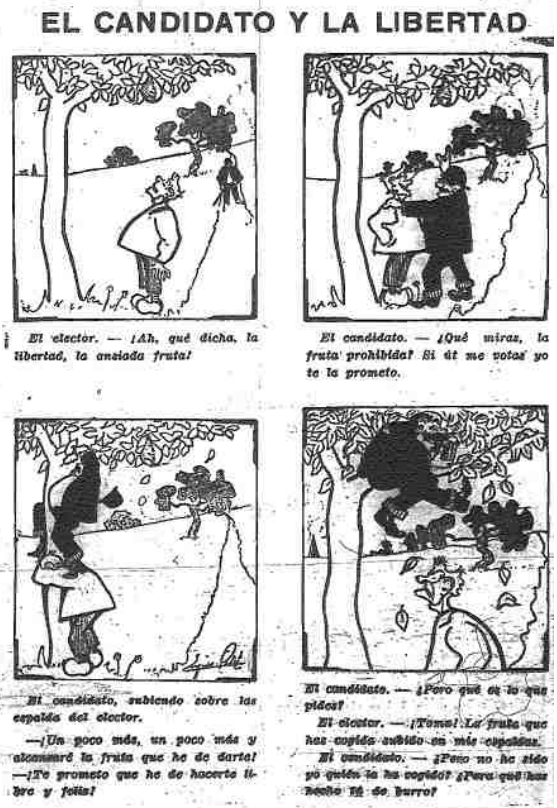


Figura 162



Figura 163

El primer ejemplo de este tipo de narrativa gráfica anarquista se titula “La odisea del obrero” (figura 163), fue publicado en el *Suplemento de La Protesta* a lo largo del número 119, edición especial del 1º de mayo de 1924. El autor de esta obra es Ret Sellawaj, su estilo es reconocible a pesar de que la única viñeta firmada es la última de la serie (extremo inferior izquierdo), este hecho, y el título de las viñetas refuerza su naturaleza secuencial. Aquí se reproducen todas las viñetas unidas por cuestiones de espacio y para establecer visualmente la secuencia, se sigue el orden de aparición en la publicación original.

Esta obra relata, como su nombre lo indica, la odisea realizada por un obrero desde que deja a su compañera y a su hijo en la ciudad en busca de trabajo en el campo. Después de trabajar arduamente “para que la casta de los inútiles coma opíparamente y se juegue el trabajo en la bolsa o el hipódromo”, el obrero, que se ha convertido en un propagandista a favor de la rebeldía, es encarcelado y robado por la policía. La última viñeta retrata el reencuentro del obrero con su familia, el texto al pie de la imagen dice “Y el obrero ciudadano que fué [sic] al campo en busca de un futuro bienestar, llega con las manos vacías a su piecita proletaria donde encuentra el cariño que mitiga su dolor”.

Esta obra es única en las publicaciones anarquistas de los años veinte por el formato en que fue reproducida, ya que en ningún otro caso un elemento gráfico secuencial está repartido a lo largo de un ejemplar por medio de viñetas separadas.²⁰⁷



Figura 164

En la imagen anterior (figura 164) puede verse la distribución de las viñetas de esta obra gráfica en las páginas 14 y 15, del número, del *Suplemento de La Protesta* anteriormente mencionado. La composición de la página, que relaciona espacialmente imagen y texto es común en el diseño editorial de esta publicación, lo que hace destacar esta imagen es que las viñetas no son independientes, sino que forman parte de una historia que se narra a lo largo de varias páginas.

Los siguientes dos ejemplos de narrativa gráfica fueron creados por Frans Masereel con la técnica del grabado en madera, este autor es considerado como el creador de las novelas hechas con xilografía,²⁰⁸ como también se le conoce a esta técnica. A diferencia de la obra de Sellawaj vista anteriormente (figuras 163 y 164), las viñetas hechas por Masereel no contaban originalmente con un texto que las acompañara, las imágenes por sí mismas contaban la historia.

²⁰⁷ En el número 126 del *Suplemento de La Protesta*, 16 de junio de 1924, dedicado a Kurt Wilkens, hay una serie de dibujos de Sellawaj alusivos al tema, pero como no son independientes del texto no entran en esta categoría.

²⁰⁸ “considered by some to be the creator of the woodcut novel”
<https://www.metmuseum.org/blogs/in-circulation/2017/frans-masereel-woodcut>

La obra original de Masereel fue publicada en 1920 en Francia, con el título “*Idée, sa naissance, sa vie, sa mort*”, no muy alejado del que se usa en el *Suplemento de La Protesta* “Nacimiento, vida y muerte de una idea”. Esta obra contiene originalmente 83 grabados en madera, sin embargo en el *Suplemento*

NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE UNA IDEA



Cautivo en las redes de sus propias ideas, el autor medita infructuosamente.



Con la violenta rapidez del rayo concibe la Idea.



Radiante y poderosa como Minerva, la Idea sale de la cabeza del autor.



El autor contempla con asombro a la Idea, hija de su genio.



Afin de ofrecerle la Idea al mundo, el autor la aprisiona en un sobre.

Figura 165

NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE UNA IDEA



Desnuda y radiante, la Idea surge ante las multitudes, que claman horrorizadas.



Los guardianes de la moral pública se apoderan por la fuerza, de la Idea.



Vestida convencionalmente, la Idea pierde parte de su irresistible belleza.



Impenitente, la Idea se hecha a la calle y es capturada por la autoridad.



Perseguida en las calles, la Idea busca asilo en la Imprenta.

Figura 166

NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE UNA IDEA



Inesperadamente, la Idea sale de las prensas en millares de hojas.



La Idea es pregonada por las calles con gran rabia de las personas conservadoras.



Los censores se preparan a incinerar la Idea en una plaza pública.



Mientras sus perseguidores bailan, la Idea sale ileso de entre las llamas.



Perseguida por las autoridades, la Idea se escapa por los hilos telegráficos.

Figura 167

únicamente se publicaron 25 a lo largo de cinco números (números 52 al 56), cinco viñetas en la última página de cada uno. En la versión del *Suplemento* de *La Protesta* cada imagen tenía un pequeño texto explicativo en la parte inferior.

La historia es una alegoría de una Idea que concibe un autor. Esta Idea está representada como una mujer desnuda que sale al mundo y es reprimida por “los guardianes de la moral pública”. La Idea escapa de sus perseguidores por medio de los hilos telegráficos y se refugia en una imprenta. Posteriormente es reproducida por medio de diversos soportes tecnológicos como la imprenta, el cine y el telégrafo, así como “predicada en la calle por oradores revolucionarios”.



Figura 168



Figura 169

Al final, la Idea regresa donde su creador, quien ya se había olvidado de ella porque ya tenía una nueva idea. El final de la historia cierra el círculo, el autor crucifica la antigua Idea y la archiva entre las cosas viejas, la nueva Idea es colocada en un sobre para salir al mundo y repetir las experiencias de la idea anterior, mientras el autor, convencido de la suerte que espera a la nueva Idea, la ve partir con lágrimas.

Esta obra de narrativa gráfica no está numerada en el *Suplemento de La Protesta*, sin embargo la última tira publicada sí especifica que es el final de la historia, la secuencia de las anteriores está dada por la cronología en que fueron publicadas.

Por último en este apartado se analizará otra obra de Masereel, titulada en el *Suplemento de la Protesta* como “Pasión de un revolucionario” (figuras 170-173). Esta fue la primera novela sin palabras hecha por este autor, se publicó originalmente en Francia, en 1918, con el título *25 images de la passion d’un homme*. De las 25 imágenes originales, en el *Suplemento* únicamente se publicaron 16 a lo largo de cuatro números (del 89 al 92, cuatro viñetas en cada ejemplar). Así como en el caso anterior (La Idea) en la edición anarquista argentina se añadieron pequeños textos explicativos al pie de cada imagen.

La pasión de un revolucionario

(1)

(Grabados en madera por Frans Masereel)



Al nacer el niño, la madre es echada de casa.



Sola en las calles de una ciudad moderna.



El niño entra a una fábrica a trabajar como un hombre.



Despedido del trabajo y puesto de nuevo en medio de la calle.

Figura 170

La pasión de un revolucionario

(2)

(Grabados en madera por Frans Masereel)



Vagando por las calles se roba un pedazo de pan.



El delito es descubierto y la policía lo arresta.



Condenado por haber robado para comer.



Una vez adulto, siente una profunda compasión por el prójimo.

Figura 171

Esta novela gráfica sí tiene una numeración en el *Suplemento* de *La protesta*, además de mencionar directamente el nombre del autor, a diferencia de las anteriores. La historia comienza cuando una mujer tiene a su hijo y es echada de su casa por lo que es obligada a sobrevivir en las calles de la ciudad. Cuando el niño crece, entra a trabajar a una fábrica pero es despedido y regresa a la calle, donde es detenido por la policía por haber robado un pedazo de pan para saciar su hambre. Una vez adulto, dice el texto del *Suplemento*, el protagonista de esta historia “siente una profunda compasión por el prójimo”.

La pasión de un revolucionario

(3)

(Grabados en madera por Frans Masereel)



Sus compañeros lo instan a salir de fiesta.



En la sala de baile olvida un instante sus preocupaciones.



Una vez solo, piensa en el modo de aliviar los males de la humanidad.



Lleno de fervor revolucionario, predica a las masas.

Figura 172

El protagonista vive una vida normal para un obrero, trabaja y sale de fiesta con sus compañeros para olvidar sus preocupaciones, sin embargo, nunca deja de pensar en la manera de aliviar los males de la humanidad, así que se convierte en un orador revolucionario que predica la lucha social a sus compañeros obreros y al pueblo en general.

La pasión de un revolucionario

(4)

(Grabados en madera por Frans Masereel)



A la cabeza de una delegación discute con los patronos la situación de los obreros.



Los agentes de la justicia lo arrestan por predicar ideas subversivas.



Juzgado ante la corte, se considera como uno de los mártires de la humanidad.



El fin de la pasión del hombre: colocado frente a una pared para ser fusilado.

Figura 173

Por esta razón, y por participar activamente en el movimiento obrero, es nuevamente arrestado por la policía y juzgado ante la corte, que lo condena a morir fusilado. Así termina esta historia de la pasión de un revolucionario.

La obra gráfica de Masereel, particularmente estas novelas sin palabras hechas con la técnica del grabado en madera, son consideradas como expresionistas, y tienen una gran influencia en el posterior desarrollo de expresiones gráficas como los cómics y las novelas gráficas más modernas.²⁰⁹ Tanto en “La Idea” como en “Pasión de un revolucionario” están presentes alusiones a la religión, particularmente el tema del sacrificio o la crucifixión. Lo que más interesa a este trabajo, sin embargo, es su dimensión política, ya que esto fue lo que propició su reproducción en las páginas de la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte. En este sentido esta obra podría tomarse como un antecedente de los cómics más cercanos al anarquismo como *Anarchy comics*, publicado en San Francisco desde 1978 hasta 1987, o *Class war comix*, escrito y dibujado por Cliff Harper en 1979.

Mártires, héroes y altares. El panteón anarquista en la gráfica.



PEDRO J. PROHUDON

Décano de la Filosofía Anarquista, el primer negador positivo del principio de Propiedad,

Figura 174

Sin duda el tipo de imagen más común en las publicaciones anarquistas latinoamericanas de los años veinte es la representación de anarquistas destacados. Desde los del siglo XIX, como Proudhon, hasta contemporáneos como Simón Radowitzky o Sacco y Vanzetti. Se encuentran retratos, dibujos, fotografías y collages de este tipo de gráfica en casi todas las publicaciones ácratas de la época. Estas imágenes acompañaban normalmente algún artículo relacionado con el personaje representado, semblanzas de su vida y obra o alguna situación particular por la que estuvieran atravesando en ese momento, regularmente represiones o encarcelamientos.

Juan Suriano afirma que la producción simbólica y ritual anarquista tenía la función principal de “autoafirmarlos en una identidad

²⁰⁹ Perry Willett, "The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences", en Donahue, Neil H. Donahue (ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Camden House. pp. 111–134.

propia a partir de la elaboración (invención) de valores considerados propios en oposición a los valores del sistema capitalista”. Este autor afirma que este arsenal simbólico y ritual “abarcaba una grande y heterodoxa galería de héroes [...] un panteón de mártires de la causa revolucionaria”.²¹⁰ Parte integral de la construcción de estas figuras heroicas era la reproducción de sus retratos en los medios de comunicación ácratas, como la prensa libertaria.

Como se ha mencionado anteriormente las representaciones de personajes anarquistas no se limitaban necesariamente a la reproducción de retratos de anarquistas famosos, sino que constantemente eran publicados los rostros de militantes ácratas que por alguna razón se encontraban en una situación en que era necesario apelar a la solidaridad y la acción conjunta del movimiento anarquista.

Es el caso de los obreros asesinados por la policía en manifestaciones, quienes después de su muerte eran convertidos en mártires para los ácratas, sus entierros se convertían en grandes manifestaciones y sus tumbas eran convertidas en lugar de peregrinaje para sus compañeros de ideas. Sus rostros o los de sus familiares eran reproducidos frecuentemente en las publicaciones libertarias y se convertían en héroes del proletariado, en héroes revolucionarios.²¹¹

Los mártires cuyo caso era más rememorado eran los mártires de Chicago. En las publicaciones anarquistas del periodo se encuentran las reproducciones de sus rostros por separado en artículos que hablan de sus vidas y del juicio que los condenó a muerte, y también frecuentemente unidos por medio de fotomontajes. Como en el caso de esta imagen (figura 175), donde se mezclan fotografía, dibujo y letra en una composición particular.

²¹⁰ Juan Suriano, “Banderas héroes y fiestas proletarias”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, tercera serie, número 15, primer semestre de 1997, UBA-FCE, p. 76.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 84.



Los mártires desde sus silenciosas tumbas, saludan a los pueblos esclavizados con un ¡Hurra a la Anarquía!

Figura 175



Figura 176

Los retratos que se publicaban eran utilizados por los anarquistas para decorar sus casas o los locales de los sindicatos. Suriano afirma que “los retratos e imágenes de los héroes propios ornamentaban las paredes de las casas de los militantes compitiendo en esos espacios pequeños y abigarrados con la de próceres nacionales, santos, artistas populares y reyes”. Desde las organizaciones ácratas frecuentemente se realizaban rifas en las que muchas veces los premios eran retratos de los próceres del anarquismo, una tradición que persistió desde 1900 (el periodo estudiado por Suriano) hasta la década de 1920, e incluso más allá.

Estas prácticas eran criticadas por algunos anarquistas, por ser muestra de un culto a la personalidad que no estaba en consonancia con los postulados ácratas. La exaltación de los grandes personajes

históricos y las gestas proletarias cumplía la función de “reforzar la incipiente tradición histórica de la clase obrera”. Sin embargo, también podría llegar a propiciar una visión histórica tradicional donde los que hacen la historia son los grandes personajes y el pueblo en general, los militantes anónimos, quedan en un segundo plano.

Los grandes anarquistas quedarían convertidos, desde esta perspectiva, en nuevos santos, personajes inmaculados e incapaces de cometer errores. Dejarían de ser humanos para convertirse en algo más cerca de una divinidad perfecta, figura aborrecible para los anarquistas, más aún si tiene un fundamento en una persona real, ya que este tipo de figuras son utilizadas frecuentemente para justificar el autoritarismo.

Un ejemplo de esta situación en la década de 1920 es el tratamiento de la figura de Simón Radowitzky, quien, como expliqué antes, estuvo preso en la cárcel de Ushuaia durante toda esta década por haber ajusticiado al coronel Falcón,

responsable de la matanza de obreros que se llevó a cabo en 1909. Radowitzky fue “canonizado” por los anarquistas con epítetos como “El héroe de la anarquía” (figura 177), o el “más alto símbolo de la

EL HEROE DE LA ANARQUIA SIMON RADOWITZKY



Figura 177

fiera lucha nuestra contra la opresión y la tiranía (el) héroe legítimo de nuestros más tiernos amores revolucionarios”.²¹²



Figura 178

Su caso es interesante porque fue “canonizado” en vida, aunque estuviera en la cárcel, lo que únicamente contribuyó a hacer más grande su figura afuera de los muros de la prisión. Cuando Radowitzky salió de la cárcel, después de más de veinte años encerrado, en algunas ocasiones fue tratado por sus mismos compañeros anarquistas como un símbolo. Después de una temporada en Uruguay, Radowitzky viajó a España en 1936 para participar en el frente de combate. Sin embargo, la dirigencia de la Federación Anarquista Ibérica (FAI) y la Confederación

Nacional del Trabajo (CNT), le impidieron sumarse a las acciones armadas a causa de su deteriorada salud por los largos años de presidio. A pesar de esta situación, no dejó de solidarizarse con la lucha del pueblo español y trabajó en la sección de propaganda, en la retaguardia de las fuerzas antifascistas.²¹³

La relación del movimiento anarquista con la figura de Radowitzky fue tan complicada como la que existía con el resto del “panteón” ácrata. Por ejemplo, puede verse en un artículo del periódico *La Antorcha* esta doble función, de ser humano de carne y hueso y de símbolo; de ejemplo de vida, héroe y mártir de la causa anarquista. En este artículo de 1927 se pide recordar a Radowitzky: “Solo que ahora el motivo no está, [en] la recordación de su gesto, el ejemplario de su propia vida de vengador del pueblo, sino en algo que asimismo debiera estar ligado profundamente al emocionado recuerdo de todos: trátase de su vida, no de la simbólica que está encarnada en el pueblo de la Argentina, sino de su existencia real, de penado sujeto a las torturas del régimen del presidio de Ushuaia”.²¹⁴



¡Radowsky!

Figura 179

²¹² *La Antorcha*, número 290, Buenos Aires, 1 de mayo de 1929, p. 1

²¹³ Carta de Simón Radowitzky a Salvadora Medina Onrubia, Barcelona, 18 de abril de 1938.

<https://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/501/480>

²¹⁴ “Radowitzki”, *La Antorcha*, número 240, Buenos Aires, 12 de julio de 1927, p. 2.



Emma Goldman

Figura 180

A pesar de ser un símbolo, Radowitzky era recordado como un ser humano con necesidades ante todo, ya que sufría la prisión por haber vengado a los mártires de la Patagonia. Por tanto, era responsabilidad de todo el movimiento procurar sus necesidades y luchar constantemente por su liberación. El resto de miembros del panteón ácrata tampoco fueron realmente “canonizados”. Dentro de la construcción de la teoría anarquista siempre hubo espacio para la crítica de los grandes personajes del movimiento, tanto teórica como personal. Se comprendía que también estos grandes personajes habían sido humanos y, por lo tanto, igualmente proclives a cometer errores.

El antiautoritarismo es uno de los fundamentos de la teoría anarquista, lo que incluye el culto a la personalidad. Si hubo

críticas a ciertas actitudes que tendían hacia esa visión es porque la “historia de bronce” vacía de contenido social la lucha del pueblo, individualiza las gestas colectivas, delega la responsabilidad individual en individuos que se convierten en pastores de un rebaño sin iniciativa propia.

En varios artículos publicados en la prensa ácrata pueden leerse ejemplos de esta visión, los anarquistas consideran que los partidos políticos no son asociaciones de hombres que se unen por un ideal, sino el agrupamiento de las masas alrededor de ciertas personalidades, cuyas ideas

LA PROTESTA

PORTO PAGO SUPLEMENTO QUINCENAL
AÑO VII N.º 290 BUENOS AIRES, AGOSTO 20 DE 1928 El ejemplar 20 Centavos.

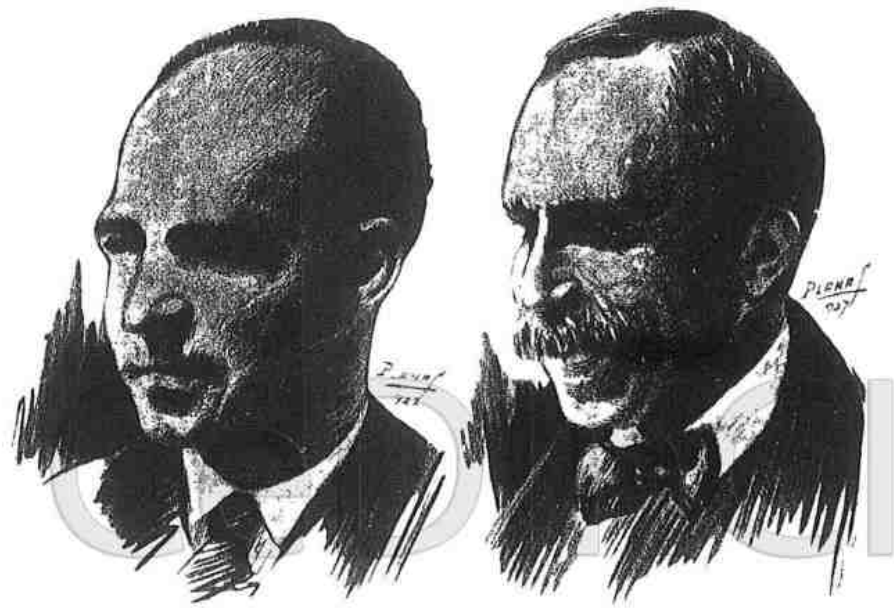


Figura 181

siguen, no por lo que son precisamente, sino porque vienen de ellos. Al contrario del anarquismo que pone al ideal frente a las personalidades, respetando la libertad individual.

Encontrar un equilibrio entre la construcción de una cultura política propia, con sus referentes compartidos, fechas señaladas, así como expresiones particulares y la fidelidad al principio ácrata de libertad irrestricta, además de la difusión de la idea, fue la tarea a la que se enfrentaron los responsables de la comunicación gráfica en la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte.

Un último tipo de autorrepresentación gráfica es la reproducción de fotografías de militantes ácratas anónimos. Como ejemplo se reproduce aquí la imagen “Nuestras fiestas” (figura 182), que consiste en seis fotografías tomadas en un picnic de *La Protesta*, realizado en la isla Maciel en 1922. En estas imágenes se puede ver a varios anarquistas participando en un festival al aire libre. El texto al pie de la imagen da cuenta del sentido de la realización de estas convivencias y la importancia de su difusión. Se dice que este tipo de eventos “son ya tradicionales entre la colectividad anarquista de Buenos Aires”, para después afirmar: “Nuestras fiestas constituyen una nota típica en que la franca alegría y la comunión espiritual del conjunto, son el más fiel exponente de cultura popular”.²¹⁵



Figura 182

La intención de crear una cultura popular propia, una cultura política anarquista, a través de este tipo de eventos, es evidenciada por medio de este texto. La creación de tradiciones es un elemento fundamental de la construcción de un movimiento político cohesionado y los anarquistas de hace un siglo tuvieron en cuenta este hecho en la organización de dichas actividades.

Otra característica destacable de este elemento gráfico es que se representa a anarquistas reales, sin elevarlos a la categoría de mártires o héroes. Son representados como personas normales que socializan y se divierten con sus propios

²¹⁵ Suplemento de *La Protesta*, año I, número 7, Buenos Aires, 19 de febrero de 1922, p. 7.

medios, se destaca la necesidad de establecer una relación cercana con la naturaleza en este tipo de eventos y se mencionan algunas actividades que se realizaban como el bazar, la banda, el bufet y el baile.

A lo largo de este capítulo se han podido apreciar distintos tipos de autorrepresentación de los anarquistas. Símbolos, ideales, alegorías y personajes reales comparten espacio en las páginas de la prensa ácrata para construir una imagen propia cohesionada y, al mismo tiempo, múltiple. Hay cierta tensión entre la representación del ideal libertario y de los anarquistas reales, tensión que está presente en la vida diaria, puesto que los ácratas luchan por una utopía dentro de un mundo capitalista que intenta negarla a cada instante.

Conclusiones

Para elaborar los tres capítulos que componen esta tesis se analizó un corpus de cerca de mil imágenes publicadas en la prensa anarquista latinoamericana de la década de 1920, con lo que busqué demostrar la importancia que tenía la comunicación visual para el movimiento ácrata de esos años, evidenciada en la presencia constante de elementos gráficos que interactuaban con los textos. A partir de estas imágenes busqué rescatar parte de la historia del movimiento ácrata latinoamericano, de su conformación en red, de cómo se consideraba a sí mismo y la visión que tenía sobre sus enemigos, cuáles eran sus objetivos y los obstáculos que se interponían para conseguirlos.

Se han presentado 182 imágenes con distintas interpretaciones. Estas imágenes constituyeron el soporte material de la investigación, a partir de ellas se establecieron los temas principales aquí estudiados y con base en las imágenes se construyó una matriz interpretativa del anarquismo latinoamericano de hace cien años. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas imágenes son ambivalentes, tienen la posibilidad de establecer asociaciones significativas distintas en cada persona que las observe. Sus interpretaciones son multidireccionales y pueden prestarse a distintos objetivos, a establecer una serie de prácticas particulares muy disímiles, aunque estas interpretaciones no son infinitas, siempre están ancladas a un referente, que en este caso son las imágenes, así como a los códigos culturales de quien las interpreta.

Las imágenes pueden transmitir la sensación de simultaneidad mucho mejor que la palabra escrita, ya que esta última está sujeta necesariamente a las restricciones de una exposición cronológica. Para la historia esto significa que las imágenes tienen la capacidad de romper más fácilmente la estructura progresiva y unidireccional con que estamos acostumbrados a entender el tiempo y, por lo tanto, favorecen una visión histórica más heterogénea, multidireccional, no lineal. La forma de conocimiento producida a partir de la interpretación de las imágenes, lo que definí en la introducción como “epistemología de la imagen” no es únicamente una manera de “leer” las imágenes, sino una forma de comprender la realidad como un conjunto en movimiento.

En las páginas de la prensa ácrata de los años veinte hay algunas imágenes publicadas originalmente en el siglo XIX y en las décadas anteriores del siglo XX, en lugares alejados de Latinoamérica, lo que significa que en estas publicaciones conviven distintas temporalidades y geografías. Una de las intenciones de seguir un orden temático más que cronológico para el análisis realizado en esta tesis es precisamente resaltar las similitudes entre elementos gráficos y su universo

semántico más allá de las fechas en que fueron realizadas o publicadas originalmente. Este es uno de los factores que permite comprender el desarrollo del movimiento anarquista latinoamericano como un movimiento heterogéneo y multidireccional, aunque unificado por medio de sus relaciones.

Por medio de las imágenes se ha presentado una historia del anarquismo latinoamericano en los años veinte, cuya riqueza expresiva está en su fragmentación. Las imágenes publicadas en la prensa ácrata latinoamericana de los años veinte pueden ser vistas como retazos de historia que permiten su reacomodo para establecer explicaciones e interpretaciones más allá de una concepción lineal, progresiva y sucesiva de este movimiento.

Una de las mayores riquezas del *corpus* de imágenes recopiladas para este trabajo es su heterogeneidad, esta característica permitió establecer asociaciones y explicaciones particulares que componen una interpretación personal, el resultado de seguir una entre muchas líneas de investigación posibles.

En las publicaciones anarquistas se resaltaban distintos temas, se ponía el énfasis en cuestiones muy heterogéneas, desde problemas locales como los abusos de los curas parroquiales (ver artículo en *Nuestra Tribuna*, p. 55), hasta cuestiones internacionales como el imperialismo de Estados Unidos (p. 64), y con una gran diversidad de habilidades técnicas y resultados. La razón de esto es la gran variedad de personas que colaboraron con dichas publicaciones creando su propuesta gráfica. Esto obedece también a la gran diversidad de artistas, que iba desde personas que se dedicaban profesionalmente a las artes gráficas hasta simpatizantes que se expresaban por medio del dibujo.

La plasticidad de significados en las obras gráficas es mayor si se contrasta con el lenguaje logocéntrico, por la necesidad de “traducción” que este último requiere cuando se pretende explicar su significado con palabras en otro contexto. Es más fácil adaptar un dibujo a un país que habla otro idioma que un artículo. El poder de las imágenes se encuentra, en parte, en esta característica de la comunicación visual. La capacidad de adaptación, de reinterpretación y de reapropiación de las imágenes es fundamental para explicar la inclusión de elementos gráficos ajenos al movimiento anarquista en la prensa libertaria (por ejemplo la figura 15, p. 33), así como la circulación internacional de algunas imágenes realizadas por artistas ácratas y que trascendieron el contexto en el que fueron creadas, como la imagen *Anarquía*, de Fermí Sagristá (figuras 3, 4 y 5, p. 26).

En el primer capítulo se describió la circulación de los elementos gráficos a través de regiones muy apartadas del mundo como una muestra del poder de las imágenes para la lucha anarquista por la revolución social. También se presentó una visión del movimiento anarquista latinoamericano como un

entramado de relaciones internacionales, una red de apoyo mutuo y solidaridad dentro de la cual circulaban, se creaban y transformaban elementos culturales compartidos, entre ellos las imágenes.

Por medio de esta caracterización de las redes del movimiento anarquista se profundizó el análisis sobre la circulación de los elementos gráficos dentro de la región latinoamericana. A pesar de que estos elementos gráficos no hayan sido publicados en periódicos locales, se puede afirmar que eran difundidos más allá de las fronteras de los países donde fueron creados gracias a estas redes de comunicación e intercambio de impresos. Más allá de esto, también encontramos instancias en que un mismo dibujo era reproducido en distintas publicaciones anarquistas de países diferentes, lo que refuerza la teoría de que la gráfica ácrata tenía un alcance internacional.

En el primer capítulo también se rescatan algunas de las figuras principales que colaboraron con los periódicos anarquistas en la elaboración de la gráfica que ilustraba sus páginas, figuras como Ret Sellawaj, Helios Gómez y Fermí Sagristá son recuperadas por medio de su obra, que ayudó a establecer una identidad estética en las publicaciones ácratas, además de que logré ubicar a artistas no profesionales como Francisco Luna (figura 31, p. 48). Este era uno de los objetivos principales de este trabajo, identificar a los autores de las obras gráficas que se publicaron en la prensa ácrata. Una de las dificultades principales para la consecución de este objetivo fue la ausencia de firmas en muchos de los elementos gráficos analizados. La ausencia está relacionada con la visión anarquista del trabajo colectivo, publicar las obras sin firma es un modo de diluirse en la colectividad. Además, y quizás sea un factor de mayor peso, el recurso del anonimato también podía ser utilizado como una táctica frente a la represión, pues si los artistas no podían ser identificados por su firma tampoco podían ser ubicados por las fuerzas policíacas.

El segundo capítulo se propuso demostrar cómo eran retratados los enemigos del anarquismo desde las publicaciones libertarias. En consecuencia, mostré distintos mecanismos comunicacionales que asocian visualmente al estado, la iglesia y al capital con la injusticia social. Los enemigos eran representados en algunas ocasiones como figuras grotescas, monstruosas, sedientas de poder. Las representaciones de los enemigos apelan a respuestas emocionales que van desde el miedo, la repulsión y la indignación, hasta la risa, el humor y la comicidad.

La presencia de arquetipos es un recurso muy utilizado en la gráfica ácrata de la época, pues servían para establecer una comunicación efectiva basada en la interpretación compartida de símbolos definidos. Por eso me centré en los arquetipos que representan al capital, como el clásico personaje obeso, de traje y sombrero, y, en el contexto argentino, al Partido Comunista, representado como un

mono. Es importante destacar que este último arquetipo se creó en la década de 1920. El enfrentamiento entre anarquistas y comunistas fue una particularidad de aquellos años, determinada por la creciente influencia del comunismo internacional, a partir del triunfo de la revolución rusa y el establecimiento de la URSS. A través de la gráfica publicada entonces en los periódicos anarquistas se pudo apreciar la importancia de esta distinción y la profundidad de las diferencias entre los anarquistas y los comunistas en Latinoamérica.

La gráfica basada en mecanismos comunicacionales como los arquetipos tenía la finalidad de identificar colectivamente una serie de elementos visuales que formaban parte de una cultura política particular, una forma específica de ver el mundo que separaba a los anarquistas de sus enemigos. Los arquetipos también apostaron por trastocar o mover las emociones, la psique de la gente. En ese sentido, las imágenes fueron parte constitutiva de la cultura política ácrata, funcionaban como el ambiente en que se llevaban a cabo las prácticas particulares de las y los anarquistas, como un lenguaje compartido a partir del cual se podían establecer asociaciones libertarias que lucharan por un mismo objetivo. También era una prioridad para los ácratas sumar más adeptos a la causa anarquista y contrarrestar los discursos de las clases dominantes y de los partidos políticos.

La definición de los enemigos del anarquismo por medio de la gráfica tenía la finalidad de que el pueblo identificara claramente quiénes eran sus verdugos, esto era una prioridad para el movimiento ácrata latinoamericano de los años veinte. Las imágenes eran una de las armas más efectivas en esta lucha por la “cultura”, por el establecimiento de representaciones compartidas. Por esto la función pedagógica de muchas de las imágenes publicadas en la prensa ácrata no puede ser pasada por alto. Por medio de algunos elementos gráficos se pretendía transmitir ideas fundamentales del pensamiento anarquista y llevar a la lucha social por la senda libertaria.

El discurso gráfico, la estética particular, aunque muy heterogénea, de los periódicos anarquistas de la década de 1920 en Latinoamérica sentó las bases para una especie de identidad gráfica del anarquismo que mantiene, aún en nuestros días, algunos rasgos de los aportes estilísticos y discursivos de algunos artistas de hace 100 años. Un ejemplo particular es la influencia de artistas como Frans Masereel y Ret Sellawaj en las obras de trabajadores del arte actuales, como Clifford Harper, quien cita también a Felix Vallotton y George Grosz como inspiración.²¹⁶ Otro ejemplo es la frecuente aparición en la actualidad del gato salvaje diseñado por Ralph Chaplin hace un siglo. Esta

²¹⁶ Mariana Frega y Hernán Langiotti, “La potencia de la gráfica anarquista. Los traajos de Clifford Harper”, *Posiciones. Revista de debate estratégico*, 22 julio 2020. Revisado en <https://www.revistapositiones.cl/2020/07/22/la-potencia-de-la-grafica-anarquista-los-trabajos-de-clifford-harper/>,

permanencia de elementos significativos a través del tiempo puede tomarse como evidencia de su efectividad comunicacional.

Debido a las restricciones de tiempo que impone el programa de maestría durante el cual llevé a cabo esta investigación, así como las complicaciones derivadas del contexto pandémico en que lo realicé, no pude acceder a archivos cuyo contenido probablemente serviría para profundizar en la gráfica publicada en Latinoamérica en los años veinte, particularmente en el área andina y Centroamérica. El acceso a estos archivos probablemente serviría para ensanchar los límites de este trabajo, para tener un panorama más completo de la gráfica ácrata latinoamericana de los años veinte.

Al analizar las imágenes presentadas, también, surgen una gran cantidad de interrogantes nuevas y posibles líneas de investigación aún no abordadas. La selección de los elementos gráficos de la prensa anarquista latinoamericana de los años veinte del siglo pasado tiene la intención secundaria de sentar una base documental sobre la cual se puedan llevar a cabo nuevas investigaciones sobre temas específicos, es una invitación a nuevos investigadores, y al público en general, a zambullirse en el mundo de la gráfica anarquista y establecer sus propias conclusiones e interpretaciones.

La reivindicación de las imágenes como fuente histórica y el desarrollo de una investigación interdisciplinaria que tome en cuenta distintos aportes de disciplinas como los estudios latinoamericanos, la historia del arte, la estética, la historia social y la historia cultural ha sido una preocupación constante en la elaboración de este trabajo. La idea fundamental que subyace a esta aproximación metodológica es que las interpretaciones sobre el arte no deben tomar en cuenta únicamente los factores relacionados con la expresión artística, sino contemplar las influencias que tienen las dinámicas sociales, culturales e ideológicas en determinado momento histórico y para determinados actores sociales en la producción gráfica, particularmente para las publicaciones anarquistas.

Es necesaria una visión general del movimiento libertario latinoamericano en la década de 1920 para analizar las imágenes considerando todos estos factores en la construcción de una interpretación. La publicación de estas imágenes tenía un objetivo, cumplía una función, para comprender su utilidad es ineludible tomar en cuenta los objetivos y finalidades del movimiento anarquista: la Revolución Social, la destrucción del estado y el capital, el establecimiento de una sociedad igualitaria donde no exista la injusticia, donde no haya autoridad, donde haya libertad individual y colectiva.

En la actualidad, aproximadamente a un siglo de la publicación de estas imágenes, el contexto es muy distinto, tanto en Latinoamérica como internacionalmente. A pesar de su aparente derrota, el

anarquismo sigue presente en la lucha social, aunque se ha transformado de muchas formas a lo largo de este tiempo. Tal vez sea una de las razones por las que la gráfica ácrata de hace un siglo sigue teniendo una fuerza interpelativa muy importante, las imágenes de hace cien años nos hablan de realidades que se siguen viviendo en el presente, de problemas actuales, de posibles soluciones.

Adentrarse en la gráfica anarquista latinoamericana de la década de 1920 es contemplar una visión del mundo que, a pesar de la distancia que nos separa, sigue siendo relevante y necesaria. Las imágenes publicadas en la prensa ácrata de ese tiempo mantienen su potencial revolucionario porque exponen situaciones que aún se viven en la actualidad. Aunque hasta cierto punto las cosas hayan cambiado, desde la visión anarquista no han cambiado en lo más fundamental: la humanidad sigue encadenada al yugo de la propiedad privada, esclavizada por el capital y dominada por las élites políticas que controlan los diferentes estados nacionales. La gráfica anarquista de los años veinte sigue siendo un grito de lucha contra este estado de las cosas, es una invitación a no claudicar, a organizarse, a liberarse de estas ataduras que impiden la liberación de la humanidad.

Anexo
Tabla de imágenes

Figura	Página	Publicación	Lugar	Fecha	Autor
1	24	La Antorcha, año VII, número 245, p. 2	Buenos Aires, Argentina	12 agosto 1927	Desconocido/ J.B. Pelayo
2	24	A plebe, año IV, número 64, p. 1	Sao Paulo, Brasil	Mayo 1920	J.B. Pelayo
3	25	La Huelga General, año II, número 7, p. 1	Barcelona, España	15 enero 1902	Fermí Sagristá
4	26	Suplemento de La Protesta, año 1, número 19, p. 6	Buenos Aires, Argentina	23 mayo 1922	Fermí Sagristá
5	26	Nuestra Tribuna, año II, número 18, p. 2	Necochea, Argentina	1 mayo 1923	Fermí Sagristá
6	27	Regeneración, número 122, pp. 4 y 5	Los Ángeles, Estados Unidos	1 enero 1913	Fermí Sagristá
7	28	La Protesta, año XII, número 114, p. 1	Lima, Perú	Mayo 1923	Fermí Sagristá
8	28	Verbo Rojo, primera época, número 1, p. 1	D.F., México	13 octubre 1922	Fermí Sagristá
9	28	Suplemento de La Protesta, año V, número 235, página suelta	Buenos Aires, Argentina	9 agosto 1926	Fermí Sagristá
10	29	Haro!, número 2, p. 1	Bruselas, Bélgica	20 julio 1919	Albert Daenens
11	29	Suplemento de La protesta, año II, número 59, p. 3	Buenos Aires, Argentina	5 marzo 1923	Albert Daenens
12	30	Suplemento de La Protesta, año VII, número 290, p. 26	Buenos Aires, Argentina	20 agosto 1928	Albert Daenens
13	31	Suplemento de La Protesta, año III, número 119, p. 2	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1924	Ret Sellawaj
14	31	Nuestra Palabra, época 4, número 55, p. 1	D.F., México	5 marzo 1925	Ret Sellawaj
15	32	La Antorcha, año VII, número 237, p. 2	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1927	Jules-Félix Grandjouan
16	33	Suplemento de La Protesta, año IV, número 188, p. 5	Buenos Aires, Argentina	31 agosto 1925	Kathe Kollwitz

17	33	Suplemento de La Protesta, año IV, número 322	Buenos Aires, Argentina	Febrero 1930	Helios Gómez
18	37	Suplemento de La Protesta, año III, número 140, p. 6	Buenos Aires, Argentina	22 septiembre 1924	Desconocido
19	38	Suplemento de La Protesta, año I, número 10, p. 7	Buenos Aires, Argentina	13 marzo 1922	M. Zamora
20	39	La Antorcha, año I, número 6, p. 1	Buenos Aires, Argentina	29 abril 1921	Desconocido
21	39	A Vanguardia, año I, número 1, p. 1	Sao Paulo, Brasil	23 febrero 1921	Desconocido
22	39	Suplemento de La Protesta, año VI, número 258, p. 9	Buenos Aires, Argentina	28 febrero 1927	Desconocido
23	40	Suplemento de La Protesta, año II, número 70, p. 3	Buenos Aires, Argentina	21 mayo 1923	Desconocido
24	41	Suplemento de La Protesta, año III, número 120, p. 8	Buenos Aires, Argentina	5 mayo 1924	Desconocido
25	41	Suplemento de La Protesta, año I, número 9, p. 1	Buenos Aires, Argentina	6 marzo 1922	Desconocido
26	41	Suplemento de la Protesta, año I, número 8, p. 7	Buenos Aires, Argentina	27 febrero 1922	Desconocido
27	42	Suplemento de La Protesta, año II, número 74, p. 1	Buenos Aires, Argentina	18 junio 1923	Desconocido
28	42	Suplemento de La Protesta, año III, número 122, p. 1	Buenos Aires, Argentina	19 mayo 1924	Desconocido
29	43	Suplemento de La Protesta, año II, número 65, p. 3	Buenos Aires, Argentina	16 abril 1923	Ret Sellawaj
30	44	Suplemento de La Protesta, año I, número 5, p. 5	Buenos Aires, Argentina	6 febrero 1922	M. Zamora
31	45	Ni Dios Ni Amo, año I, número 1, p. 1	Aguascalientes, México	15 febrero 1926	Francisco Luna

32	46	Suplemento de La Protesta, año IV, número 172, p. 7	Buenos Aires, Argentina	11 mayo 1925	Desconocido
33	46	Suplemento de La Protesta, año I, número 4, p. 4	Buenos Aires, Argentina	30 enero 1922	Desconocido
34	47	Suplemento de La Protesta, año III, número 143, p. 1	Buenos Aires, Argentina	13 octubre 1924	Desconocido
35	47	Suplemento de La Protesta, año III, número 143, p. 3	Buenos Aires, Argentina	13 octubre 1924	Desconocido
36	48	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 311, p. 24	Buenos Aires, Argentina	31 agosto 1929	Desconocido
37	49	Suplemento de La Protesta, año IV, número 160, pp. 4-5	Buenos Aires, Argentina	9 febrero 1925	Desconocido
38	50	Suplemento de La Protesta, año I, número 13, p. 3	Buenos Aires, Argentina	3 abril 1922	Desconocido
39	50	Suplemento de La Protesta, año VII, número 279, p. 1	Buenos Aires, Argentina	29 febrero 1928	Isidore "Izzy" Klein
40	51	Suplemento de La Protesta, año III, número 121, p.1	Buenos Aires, Argentina	12 mayo 1924	Desconocido
41	52	Nuestra Tribuna, año II, número 20, p. 1	Necochea, Argentina	1 junio 1923	Desconocido
42	53	El Anticristo, año I, número 4, p. 1	Aguascalientes, México	18 diciembre 1926	Desconocido
43	53	El Anticristo, año I, número 3, p. 1	Aguascalientes, México	28 octubre 1926	Desconocido
44	54	El Anticristo, año I, número 2, p. 1	Aguascalientes, México	30 septiembre 1926	Desconocido
45	54	Orientación, año III, número 20, p. 20	Santa Fe, Argentina	Diciembre 1927	Desconocido
46	55	Suplemento de La Protesta, año I, número 2, p. 3	Buenos Aires, Argentina	16 enero 1922	Desconocido
47	57	Suplemento de La Protesta, año I, número 12, p. 7	Buenos Aires, Argentina	27 marzo 1922	Desconocido

48	57	El Anticristo, año I, número 1, p. 1	Aguascalientes, México	21 agosto 1926	Desconocido
49	58	Suplemento de La Protesta, año I, número 4, p. 4	Buenos Aires, Argentina	30 enero 1922	Desconocido
50	59	Suplemento de La Protesta, año I, número 8, p. 6	Buenos Aires, Argentina	27 febrero 1922	Desconocido
51	60	La Antorcha, año IV, número 207, p. 7	Buenos Aires, Argentina	30 abril 1926	Desconocido
52	60	Suplemento de La Protesta, año II, número 60, p. 8	Buenos Aires, Argentina	12 marzo 1923	Desconocido
53	61	Suplemento de La Protesta, año II, número 82, p. 1	Buenos Aires, Argentina	13 agosto 1923	Desconocido
54	62	Suplemento de La Protesta, año VII, número 282, p. 26	Buenos Aires, Argentina	16 abril 1928	Desconocido
55	62	Suplemento de La Protesta, año VI, número 268, p. 23	Buenos Aires, Argentina	20 agosto 1927	William Gropper
56	63	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 300, p. 20	Buenos Aires, Argentina	18 febrero 1929	William Gropper
57	63	Suplemento de La protesta, año IV, número 179, p. 1	Buenos Aires, Argentina	29 junio 1925	Desconocido
58	64	La Antorcha, año VII, número 247, p. 1	Buenos Aires, Argentina	16 agosto 1927	Desconocido
59	65	Suplemento de La Protesta, año II, número 97, p. 1	Buenos Aires, Argentina	26 noviembre 1923	Ret Sellawaj
60	66	Suplemento de La Protesta, año I, número 2, p. 5	Buenos Aires, Argentina	16 enero 1922	Desconocido
61	67	Suplemento de La Protesta, año III, número 137, p. 1	Buenos Aires, Argentina	1 septiembre 1924	Desconocido
62	68	Suplemento de La Protesta, año III, número 107, p. 1	Buenos Aires, Argentina	4 febrero 1924	Ret Sellawaj
63	69	Suplemento de La	Buenos Aires,	20 marzo 1922	Desconocido

		Protesta, año I, número 11, p. 6	Argentina		
64	69	Suplemento de La Protesta, año I, número 11, p. 4	Buenos Aires, Argentina	20 marzo 1922	Desconocido
65	70	Suplemento de La Protesta, año I, número 11, p. 1	Buenos Aires, Argentina	20 marzo 1922	Desconocido
66	71	Suplemento de La Protesta, año I, número 12, p. 3	Buenos Aires, Argentina	27 marzo 1922	Desconocido
67	72	Suplemento de La Protesta, año III, número 142, p. 1	Buenos Aires, Argentina	6 octubre 1924	Ret Sellawaj
68	73	Golos Truda, número 251	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1925	Ret Sellawaj
69	73	Suplemento de La Protesta, año IV, número 171, p. 1	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1925	Ret Sellawaj
70	74	Suplemento de La Protesta, año III, número 129, p. 8	Buenos Aires, Argentina	7 julio 1924	George Grosz
71	75	Suplemento de La Protesta, año IV, número 199, p. 4	Buenos Aires, Argentina	16 noviembre 1925	George Grosz
72	76	Suplemento de La Protesta, año IX, número 327, p. 1	Buenos Aires, Argentina	15 mayo 1930	Helios Gómez
73	77	Suplemento de La Protesta, año III, número 123, p. 1	Buenos Aires, Argentina	26 mayo 1924	Desconocido (probablemente Ret Sellawaj)
74	77	Suplemento de La Protesta, año III, número 141, p. 5	Buenos Aires, Argentina	23 septiembre 1924	Desconocido (probablemente Ret Sellawaj)
75	78	Suplemento de La Protesta, año II, número 90, p. 7	Buenos Aires, Argentina	8 octubre 1923	Desconocido (probablemente Ramón Columba)
76	79	Humanidad, año II, número 8, p. 15	Buenos Aires, Argentina	Julio 1928	Desconocido
77	79	Humanidad, año I, número 7, p. 18	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1928	Desconocido
78	80	Suplemento de La	Buenos aires,	16 febrero 1925	Desconocido

		Protesta, año IV, número 161, p. 1	Argentina		
79	81	Suplemento de La Protesta, año VI, número 265, p. 1	Buenos Aires, Argentina	20 junio 1927	William Gropper
80	81	Nuestra Palabra, época IV, número 54, p. 1	D.F., México	26 febrero 1925	William Gropper
81	82	Suplemento de La Protesta, año VII, número 290, p. 30	Buenos Aires, Argentina	20 agosto 1928	Desconocido
82	83	Humanidad, año I, número 3, p. 4	Buenos Aires, Argentina	Septiembre 1927	Desconocido
83	84	Suplemento de La Protesta, año I, número 24, p. 1	Buenos Aires, Argentina	26 junio 1922	Karl Alexander Wilke
84	85	Suplemento de La Protesta, año III, número 103, p. 8	Buenos Aires, Argentina	7 enero 1924	Desconocido
85	86	Suplemento de La Protesta, año II, número 74, p. 8	Buenos Aires, Argentina	18 junio 1923	Desconocido
86	86	A Plebe, año V, número 177, p. 1	Sao Paulo, Brasil	18 marzo 1922	Desconocido
87	87	A Obra, año I, número 7, p. 1	Sao Paulo, Brasil	23 junio 1920	Desconocido
88	87	Suplemento de La Protesta, año VII, número 291, p. 1	Buenos Aires, Argentina	3 septiembre 1928	Desconocido
89	88	A Obra, año I, número 2, p. 1	Sao Paulo, Brasil	13 mayo 1920	Desconocido
90	89	Nuestra Tribuna, año III, número 29, p. 4	Tandil, Argentina	1 mayo 1924	José Speroni
91	89	Verbo Rojo, primera época, número 1, p. 1	D.F., México	13 octubre 1922	Desconocido
92	90	Suplemento de La Protesta, año IX, número 330, p. 16	Buenos Aires, Argentina	30 junio 1930	Jehannet
93	91	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 316, p. 1	Buenos Aires, Argentina	Noviembre 1929	Juan Bautista Acher "Shum"
94	92	La Protesta, año IX, número 99, p. 4	Lima, Perú	Noviembre 1921	Desconocido

95	93	Suplemento de La Protesta, año V, número 208, p. 4	Buenos Aires, Argentina	18 enero 1926	Kathe Kollwitz
96	94	Suplemento de La Protesta, año I, número 18, p. 1	Buenos Aires, Argentina	15 mayo 1922	Juan Hohmann
97	96	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 306, p. 11	Buenos Aires, Argentina	27 mayo 1929	Desconocido
98	97	Nuestra Tribuna, año II, número 24, p. 1	Necochea, Argentina	1 septiembre 1923	Desconocido
99	98	A Obra, año I, número 5, p. 1	Sao Paulo, Brasil	3 junio 1920	Desconocido
100	98	A Plebe, año V, número 118, p. 1	Sao Paulo, Brasil	21 mayo 1921	Desconocido
101	99	Suplemento de La Protesta, año II, número 85, p. 5	Buenos Aires, Argentina	3 septiembre 1923	Francisco de Goya
102	100	Suplemento de La Protesta, año 1, número 7, p. 3	Buenos Aires, Argentina	19 febrero 1922	Desconocido
103	100	A Plebe, suplemento a la edición de mayo 1924, p. 1	Sao Paulo, Brasil	Mayo 1924	Desconocido
104	101	Suplemento de La Protesta, año II, número 51, p. 7	Buenos Aires, Argentina	8 enero 1923	Heinrich Zille
105	102	Suplemento de La Protesta, año II, número 63, p. 3	Buenos Aires, Argentina	2 abril 1923	Ret Sellawaj
106	103	Suplemento de La protesta, año VIII, número 311, p. 1	Buenos Aires, Argentina	31 agosto 1929	Ret Sellawaj
107	104	La Antorcha, año XI, número 312, p. 1	Buenos Aires, Argentina	29 abril 1932	Desconocido
108	104	Suplemento de La Protesta, año IV, número 190, p. 5	Buenos Aires, Argentina	14 septiembre 1925	Ret Sellawaj
109	105	Suplemento de La Protesta, año IV, número 169, p. 1	Buenos Aires, Argentina	13 abril 1925	Desconocido
110	105	Suplemento de La Protesta, año VII, número	Buenos Aires, Argentina	30 junio 1928	Desconocido

		287, p. 15			
111	106	La Antorcha, año III, número 82, p. 1	Buenos Aires, Argentina	20 abril 1923	Desconocido
112	106	Suplemento de La Protesta, año IV, número 194, p. 1	Buenos Aires, Argentina	12 octubre 1925	Ret Sellawaj
113	107	Suplemento de La Protesta, año IV, número 188, p. 5	Buenos Aires, Argentina	31 agosto 1925	Kathe Kollwitz
114	107	Suplemento de La Protesta, año II, número 76, p. 3	Buenos Aires, Argentina	2 julio 1923	Ret Sellawaj
115	108	Suplemento de La Protesta, año IV, número 191, p. 5	Buenos Aires, Argentina	21 septiembre 1925	Desconocido
116	108	Suplemento de La Protesta, año II, número 63, p. 6	Buenos Aires, Argentina	2 abril 1923	Desconocido
117	109	Suplemento de La Protesta, año I, número 4, p. 6	Buenos Aires, Argentina	30 enero 1922	Desconocido
118	110	Suplemento de La Protesta, año II, número 77, p. 3	Buenos Aires, Argentina	9 julio 1923	Desconocido
119	111	Suplemento de La Protesta, año IV, número 186, p. 5	Buenos Aires, Argentina	17 agosto 1925	Desconocido
120	112	Nuestra Tribuna, año II, número 18, p. 3	Necochea, Argentina	1 mayo 1923	Fidus
121	113	Humanidad, año I, número 4, p. 19	Buenos Aires, Argentina	Octubre 1927	Desconocido
122	115	Suplemento de La Protesta, año I, número 4, p. 8	Buenos Aires, Argentina	30 enero 1922	Fermi Sagristá
123	116	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 302, p. 6	Buenos Aires, Argentina	18 marzo 1929	Hermann Abeking
124	116	Suplemento de La Protesta, año VIII, número 304, p. 11	Buenos Aires, Argentina	22 abril 1929	Hermann Abeking
125	117	Suplemento de La Protesta, año II, número 83, p. 3	Buenos Aires, Argentina	20 agosto 1923	Ret Sellawaj

126	117	Suplemento de La Protesta, año II, número 85, p. 3	Buenos Aires, Argentina	3 septiembre 1923	Ret Sellawaj
127	118	Ni Dios Ni Amo, año I, número prospecto, p. 1	Aguascalientes, México	10 enero 1926	Desconocido
128	118	Suplemento de La Protesta, año IV, número 186, p. 8	Buenos Aires, Argentina	17 agosto 1925	Desconocido
129	119	La Antorcha, año XI, número 313, p. 4	Buenos Aires, Argentina	13 mayo 1932	George Grosz
130	119	Suplemento de La Protesta, año I, número 33, p. 6	Buenos Aires, Argentina	23 agosto 1922	Desconocido
131	120	Suplemento de La Protesta, año II, número 82, p. 8	Buenos Aires, Argentina	13 agosto 1923	Desconocido
132	120	Suplemento de La Protesta, año V, número 226, p. 3	Buenos Aires, Argentina	7 junio 1926	Desconocido
133	121	Suplemento de La Protesta, año IV, número 174, p. 3	Buenos Aires, Argentina	25 mayo 1925	Desconocido (puede leerse la palabra Dunn en la imagen)
134	122	Suplemento de La Protesta, año III, número 135, p. 8	Buenos Aires, Argentina	18 agosto 1924	Ephraim Moses Lilien
135	123	Suplemento de La Protesta, año I, número 33, p. 3	Buenos Aires, Argentina	23 agosto 1922	Desconocido
136	124	Suplemento de La Protesta, año IX, número 322, p. 1	Buenos Aires, Argentina	Febrero 1930	Helios Gómez
137	125	Humanidad, año I, número 4, p. 16	Buenos Aires, Argentina	Octubre 1927	Desconocido
138	125	Humanidad, año I, número 5, p. 28	Buenos Aires, Argentina	Enero 1928	Desconocido
139	126	Suplemento de La Protesta, año III, número 119, p. 1	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1924	Ret Sellawaj
140	127	Humanidad, año II, número 9, p. 8	Buenos Aires, Argentina	Enero 1929	Desconocido
141	127	La Antorcha, año VI, número 207, p. 1	Buenos Aires, Argentina	30 abril 1926	Desconocido

142	128	La Antorcha, año IX, número 290, p.	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1929	Desconocido
143	128	Suplemento de La Protesta, año II, número 100, p. 5	Buenos Aires, Argentina	17 diciembre 1923	Desconocido
144	129	Suplemento de La Protesta, año V, número 208, p. 7	Buenos Aires, Argentina	18 enero 1926	Desconocido
145	129	Suplemento de La Protesta, año V, número 246, p. 1	Buenos Aires, Argentina	25 octubre 1926	Desconocido
146	130	Suplemento de La Protesta, año I, número 29, p.	Buenos Aires, Argentina	31 julio 1922	Desconocido
147	130	Suplemento de La Protesta, año III, número 139, p. 1	Buenos Aires, Argentina	15 septiembre 1924	Desconocido
148	131	Suplemento de La Protesta, año III, número 148, p. 8	Buenos Aires, Argentina	17 noviembre 1924	Desconocido
149	131	A Obra, año I, número 11, p.	Sao Paulo, Brasil	15 agosto 1920	Desconocido
150	132	Suplemento de La Protesta, año III, número 123, p. 3	Buenos Aires, Argentina	26 mayo 1924	Desconocido
151	133	Suplemento de La Protesta, año II, número 72, p. 3	Buenos Aires, Argentina	4 junio 1923	Desconocido
152	133	Suplemento de La Protesta, año III, número 138, p. 3	Buenos Aires, Argentina	4 agosto 1924	Desconocido
153	134	Suplemento de La Protesta, año IV, número 208, p. 1	Buenos Aires, Argentina	14 diciembre 1925	Desconocido
154	135	Suplemento de La Protesta, año II, número 66, p. 1	Buenos Aires, Argentina	23 abril 1923	Desconocido
155	135	Humanidad, año I, número 5, p. 25	Buenos Aires, Argentina	Enero 1928	Desconocido
156	135	Suplemento de La Protesta, año III, número 141, p. 8	Buenos Aires, Argentina	29 septiembre 1924	Desconocido
157	136	Suplemento de La	Buenos Aires,	21 mayo 1923	Desconocido

		Protesta, año II, número 70, p. 1	Argentina		
158	137	Suplemento de La Protesta, año II, número 77, p. 1	Buenos Aires, Argentina	9 julio 1923	Desconocido
159	137	Suplemento de La Protesta, año II, número 81, p. 7	Buenos Aires, Argentina	6 agosto 1923	Desconocido
160	138	Suplemento de La Protesta, año II, número 81, p. 1	Buenos Aires, Argentina	6 agosto 1923	Desconocido
161	139	Suplemento de La Protesta, año I, número 1, p. 8	Buenos Aires, Argentina	9 enero 1922	Desconocido
162	140	Suplemento de La Protesta, año I, número 3, p. 8	Buenos Aires, Argentina	23 enero 1922	Desconocido
163	141	Suplemento de La Protesta, año III, número 119, pp. 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19 y 20	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1924	Ret Sellawaj
164	142	Suplemento de La Protesta, año III, número 119, pp. 14 y 15	Buenos Aires, Argentina	1 mayo 1924	Ret Sellawaj
165	143	Suplemento de La Protesta, año II, número 52, p. 7	Buenos Aires, Argentina	15 enero 1923	Frans Masereel
166	143	Suplemento de La Protesta, año II, número 53, p. 8	Buenos Aires, Argentina	22 enero 1923	Frans Masereel
167	143	Suplemento de La Protesta, año II, número 54, p. 8	Buenos Aires, Argentina	29 enero 1923	Frans Masereel
168	144	Suplemento de La Protesta, año II, número 55, p. 8	Buenos Aires, Argentina	5 febrero 1923	Frans Masereel
169	144	Suplemento de La Protesta, año II, número 56, p. 8	Buenos Aires, Argentina	12 febrero 1923	Frans Masereel
170	146	Suplemento de La Protesta, año II, número 89, p. 8	Buenos Aires, Argentina	1 octubre 1923	Frans Masereel
171	146	Suplemento de La	Buenos Aires,	8 octubre 1923	Frans Masereel

		Protesta, año II, número 90, p. 8	Argentina		
172	147	Suplemento de La Protesta, año II, número 91, p. 8	Buenos Aires, Argentina	15 octubre 1923	Frans Masereel
173	147	Suplemento de La Protesta, año II, número 92, p. 8	Buenos Aires, Argentina	22 octubre 1923	Frans Masereel
174	148	Verbo Rojo, año I, número 9, p. 1	D.F., México	15 enero 1929	Desconocido
175	150	Verbo Rojo, año I, número 11, p. 1	D.F., México	1 mayo 1929	Desconocido
176	151	Verbo Rojo, año I, número 3, p. 1	D.F., México	Julio 1928	Desconocido
177	151	Verbo Rojo, año I, número 4, p. 1	D.F., México	1 agosto 1928	Desconocido
178	152	La Antorcha, año VI, número 227, p. 2	Buenos Aires, Argentina	12 noviembre 1926	Desconocido
179	152	Humanidad, año I, número 3, p. 13	Buenos Aires, Argentina	Septiembre 1927	Desconocido
180	153	Suplemento de La Protesta, año II, número 67, p. 19	Buenos Aires, Argentina	30 abril 1923	Desconocido
181	153	Suplemento de La Protesta, año VII, número 290, p. 1	Buenos Aires, Argentina	20 agosto 1928	José Planas
182	154	Suplemento de La Protesta, año I, número 7, p. 7	Buenos Aires, Argentina	19 febrero 1922	Desconocido

Bibliografía

1. ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *La F.O.R.A. Ideología y Trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*, Buenos Aires, 1932, [en línea] http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/fora/22.html
2. – “La Protesta: su historia, sus distintas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur”, *Certamen Internacional de La Protesta*, Buenos Aires, 1927.
3. ALCAYAGA SASSO, Mónica, *Librado Rivera y los hermanos rojos en el movimiento social y cultural anarquista en Villa Cecilia y Tampico, Tamaulipas, 1915-1932*, tesis de doctorado en historia, Universidad Latinoamericana, México, D.F., 2006.
4. ANAPIOS, Luciana, “El anarquismo en los años veinte. Tres momentos en el conflicto entre La Protesta y La Antorcha”, *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, año 2, número 3, Buenos Aires, junio de 2008.
5. ÁVILA MELÉNDEZ, Liliana Paola, *La gráfica en el periódico Regeneración 1900-1918*, tesis de licenciatura en comunicación gráfica, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2008.
6. AYALA BLANCO, Fernando, “La caricatura política en el porfiriato”, *Estudios políticos*, número 21, novena época, septiembre-diciembre 2010, pp. 63-82.
7. BAENA PAZ, Guillermina, “Nota a José C. Valadés. Bibliografía anarquista de México”, *Estudios Políticos*, volumen 2, número 7, 1976, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
8. BAKUNIN, Mijail, *Dios y el Estado*, Terramar ediciones, Buenos Aires, 2008. BARRANCOS, Dora, *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1990.

9. BATALHA, H. M., Claudio, *O movimento operário na Primeira República*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.
10. BAYER, Osvaldo, *Los anarquistas expropiadores. Simón Radowitzky y otros ensayos*, Sombraysén Editores, Patagonia, 2008.
11. BUELICKX, Eric, “We Will Break Open the Doors That Obscure the Sun”, *Signal*, número 7, agosto 2021.
12. BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2005.
13. CANDIA, José Miguel, “Simón Radowitzky. Del atentado a Falcón a la Guerra Civil Española”, *Pacarina del Sur* [En línea], año 4, número 14, enero-marzo, 2013. Revisado en www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=627&catid=12
14. CASANUEVA, Mario y BOLAÑOS, Bernardo (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Rubí, Barcelona y Anthropos, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2009.
15. DARNTON, Robert, “La rebelión de los obreros: La gran matanza de gatos en la calle Saint-Séverin”, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
16. DA SILVA, Jose Luis, “La caricatura como arma política”, *Comunicación*, número 186.
17. DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Random House Mondadori, México, 2012.
18. DE LA ROSA, María Fernanda, “Las relaciones entre el anarquismo mexicano y argentino, 1920-1930”, *Temas de historia argentina y americana*, Buenos Aires, número 9, 2006, pp. 69-83.

19. – “La creación artística anarquista en la ciudad de Buenos Aires (1900-1930)”, *Aisthesis*, número 63, 2018, pp. 75-91.
20. – “Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930”, *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019, p. 7. Revisado en <https://www.aacademica.org/000-040/147>
21. DOLINKO, Silvia, “De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña.”, *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, año 2, número 3, 2018 p.191-206. Disponible en: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/2373>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.2373>
22. DUBÉ, Sébastien, “Caricatura y política: un ejemplo, la Isla Presidencial”, *América y Economía. Análisis y Opinión*, 13 de septiembre de 2013. Revisado en <https://www.americaeconomia.com/analisis-opinion/caricatura-y-politica-un-ejemplo-la-isla-presidencial>.
23. FERNÁNDEZ CORDERO, Laura, “Historiografía del anarquismo en Argentina. Notas para debatir una nueva lectura”, *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, Vol 11, número 3, 2014, pp. 41-67.
24. FERNÁNDEZ CORDERO, Laura, “El periódico anarquista Nuestra Tribuna. Un diálogo transnacional en América Latina”, *Anuario de Estudios Americanos*, volumen 74, número 1, Sevilla (España), enero-junio, 2017, 267-DOI: 10.3989/aeamer.2017.1.10 <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/709/709>
25. GALEANO, Eduardo, *Las palabras andantes*, Catálogos, Argentina, 2001.
26. GALLO VÉLEZ, Oscar y MÁRQUEZ VALDERRAMA, Jorge, *Tuberculosis en el mundo laboral colombiano 1934-1946*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent,

27. GOMBRICH, Ernst, “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística”, Debate, Barcelona, 1998.
28. GRILLO, María del Carmen, *La campana de Palo en el campo de las revistas culturales del período vanguardista argentino (1920-1930)*, tesis de doctorado en comunicación social, Facultad de comunicación, Universidad Austral, Buenos Aires, 2006.
29. HART, John Mason, *El anarquismo y la clase obrera mexicana*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1980.
30. KAPSOLI, Wilfredo, *Ayllus del sol. Anarquismo y utopía andina*, TAREA, Asociación de Publicaciones Educativas, Lima, Perú, 1984.
31. KROPOTKIN, Pedro, *Palabras de un rebelde*, Barcelona, Centro Editorial Presa, 1908.
32. LEIBNER, Gerardo, “La Protesta y la andinización del anarquismo en el Perú”, 1912-1915, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, volumen 5, número 1, 1994.
33. LIDA, Clara E., y YANKELEVICH, Pablo (compiladores), *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*, El colegio de México, 2012.
34. LITVAK, Lily, *Mirada Roja*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.
35. - *Musa Libertaria*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1981.
36. LLAGUNO THOMAS, José Julián, “Acción local y auditorio global: la presencia anarquista en América Central según sus fondos documentales entre 1910 y 1930”, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, volumen 17, número 2, Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica, 2016.

37. – *Anarquismo, sociabilidad obrera y redes intelectuales en Costa Rica: Un estudio de cultura política (1909-1919)*, Tesis de maestría en historia, Universidad de Costa Rica, 2015.
38. LÓPEZ ARANGO, Emilio, “Doctrina y táctica” *Certamen internacional de La Protesta*, Editorial La Protesta, Buenos Aires, Argentina, 1927.
39. LUNA, Oscar Germán, y MUÑOZ, Victoria, *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso*, Tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2005.
40. MARGARUCCI, Ivanna y GODOY SEPÚLVEDA, Eduardo, “Anarquistas ‘en movimiento’. Redes de circulación e intercambio en el Norte Grande, 1900-1930”, *Diálogo Andino*, número 63, 2020, pp. 249-260.
41. MATEUS, Samuel, “Political cartoon as communicative weapons – The hypothesis of the ‘Double Standard Thesis’ in three portuguese cartoons”, *Estudos em Comunicação*, número 23, diciembre 2006, pp. 195-221.
42. MEYER, Eugenia, “La caricatura como arma política”, *El Heraldo de México Cultural*, número 103, 1967, p. 11.
43. MIGUELÁÑEZ MARTÍNEZ, María, “Anarquistas en red. Una historia social y cultural del movimiento libertario continental (1920-1930), 9° encontro internacional da anphlac, 26 a 29 de julio, 2010, Universidade Federal de Goiás. Faculdade de História, [en línea] <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Martinez%20MM.pdf>
44. – *Circulación atlántica del exilio anarquista italiano: militantes y propaganda entre Europa y el Río de la Plata (1922-1939)*, publicado originalmente como “Atlantic Circulation of Italian Anarchist Exiles: Militants and Propaganda between Europe and Río de la Plata (1922-1939)”, *Zapruder World*, número 1, 2014.

45. NÚÑEZ, Andrea Mónica, *La imagen en la Prensa Anarquista Argentina. Análisis del "Suplemento La Protesta" (1908-1909)*, Tesis de licenciatura en historia de las artes, Universidad Nacional de La Plata. Revisado en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/122552/Documento_completo.pdf?sequence=1
46. ORDUÑA CARSON, Miguel, y DE LA TORRE Alejandro, *Caricatura, monstruosidad y lucha de clases*. https://www.academia.edu/1527044/Caricatura_monstruosidad_y_lucha_de_clases.
47. OVIEDO, Isaac, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, Siglo XXI, México, 1978.
48. PALOMERA VALENZUELA, Adriana. "Anarchist woman: Discourse around the construction of a female revolutionary subject in the beginnings of The Idea", *Izquierdas (Santiago)*, Santiago, número 24, julio 2015. Revisado en <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492015000300008>.
49. PAREJA PFLUCKER, Piedad, *Anarquismo y sindicalismo en el Perú*, Ediciones Rikchay Perú, Lima, 1978.
50. RADOWITZKY, Simón, "Catorce cartas inéditas de Simón Radowitzky a Salvadora Medina Onrubia", *Políticas de la memoria*, número 5, verano 2004/2005. Revisado en <https://ojs.politicasdela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/501/480>
51. RAMA, Carlos y CAPPELLETTI, Ángel, *El anarquismo en América latina*, Editorial Ayacucho, Caracas, 1990.
52. RODRÍGUEZ GARCÍA, Huascar, *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*, Libros de Anarres, Buenos Aires, 2010.
53. RIVERA CUSICANQUI, Silvia y LEHM ARDAYA, Zuleima, *Artesanos libertarios y la ética del trabajo*, Ediciones del Taller de Historia Oral Andina, La Paz, 1988.
54. RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Sociología de la imagen*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2014.

55. SHAFFER, Kirwin R., “Latin Lines and Dots: Transnational Anarchism, Regional Networks, and Italian Libertarians in Latin America”, *Zapruder World: An International Journal for the History of Social Conflict*, volumen 1 The whole world is our homeland, 2014.
56. STAVINSKY, Sebastián, “El naturismo como proyecto de reforma de los estilos de vida en Albano Rosell”, *Políticas de la Memoria*, número 20, Buenos Aires, 2020, pp. 117-131. <https://doi.org/10.47195/20.656>
57. SUEIRO SOANE, Susana, “Prensa y redes anarquistas transnacionales. El olvidado papel de J.C. Campos y sus crónicas sobre los mártires de Chicago en el anarquismo de lengua hispana.” *Cuadernos De Historia Contemporánea*, número 36, pp. 259-295.
58. SURIANO, Juan, “Banderas, héroes y fiestas proletarias”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, tercera serie, número 15, primer semestre de 1997, Universidad de Buenos Aires y Fondo de Cultura Económica, pp. 71-100.
59. TARRACENA ARRIOLA, Arturo, “Presencia anarquista en Guatemala entre 1920 y 1932”, *Mesoamérica publicación semestral del Centro de Investigaciones Sociales de Mesoamérica y Plumsock Mesoamerican Studies*, año 9, cuaderno 15, junio de 1988, pp. 5-8.
60. TÉLLEZ ANTA, Diego, *Redes anarquistas de apoyo mutuo en Latinoamérica. Relaciones entre México y Argentina en la década de 1920*, tesis de licenciatura en estudios latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2018.
61. VALADÉS, José C., *Sobre los orígenes del movimiento obrero en México*, Certamen Internacional de La Protesta, Editorial La Protesta, Buenos Aires, 1927, pp. 76-82.
62. – *Documentos para la historia del anarquismo en América*, Certamen Internacional de La Protesta, Editorial La Protesta, Buenos Aires, 1927. revisado en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/valades/2.html.

63. VALDIVIESO, Mercedes, “Käthe Kollwitz: un grito contra la guerra”, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, revisado en <https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/71835/K%C3%A4the%20Kollwitz.%20Un%20grito%20contra%20la%20guerra.pdf>
64. VELÁSQUEZ SABOGAL, Paúl Marcelo, “Arte y anarquismo: aproximaciones al espacio artístico en el cambio del siglo XX al XXI”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, volumen 17, número 31, enero-junio de 2022, pp. 66-79.
65. VILLANUEVA, Aldana, “Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927), *Inmediaciones de la comunicación*, volumen 12, número 2, julio-diciembre 2017.
66. WILLETT, Perry, "The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences", en DONAHUE, Neil H. (ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Camden House, 2005, pp. 111–134.

Hemerografía

Argentina

- *Humanidad*, Buenos Aires (1927-1929)
- *La antorcha*, Buenos Aires (1921-1932)
- *La campana de palo*, Buenos Aires (1925-1927)
- *Nuestra Tribuna*, Necochea (1922-1923), Tandil (1924), Buenos Aires (1925)
- *Suplemento de La Protesta*, Buenos Aires (1922-1930)
- *Claridad*, Buenos Aires (1920)
- *Despertar*, Buenos Aires (1921)
- *El Coya*, Salta (1929)
- *Mente*, Córdoba (1920)

Brasil

- *Alba Rossa. Periodico libertario*, Sao Paulo (1920-1921)
- *A Obra. Semanario de Cultura Popular*, Sao Paulo (1920)
- *A Plebe*, Sao Paulo (1917-1927)
- *A Vanguarda. Diario do povo trabalhador*, Sao Paulo (1921)

Chile

- *El Productor. Órgano de la unión local de los trabajadores industriales del mundo I.W.W.*, Iquique (1921-1923)
- *Bandera Roja*, Concepción (1926)

Estados Unidos

- *Cultura Obrera* (1911-1925)
- *Cultura Proletaria* (1927-1953)
- *Regeneración (Cuarta época)*, Los ángeles (1910-1918)

México

- *Avante*, 1927-1930, Monterrey (1927), Villa Cecilia (1928-1930).
- *Alba anárquica*, Monterrey (1924-1925)
- *El Anticristo*, Aguascalientes (1926)
- *Ni dios ni amo*, Aguascalientes (1926)
- *Nuestra Palabra*, México, D.F. (1923-1926)
- *Sagitario*, Doña Cecilia (Villa Cecilia) (1922-1927)
- *Verbo Rojo*, México, D.F. (1922-1930)
- *Luz y vida*, México, D.F., (1921-1924)

Perú

- *La Protesta*, Lima (1911-1936)
- *La voz del panadero*, Lima (1921)

Uruguay

- *Anarkos*, Montevideo (1912-1922)
- *Acción libertaria*, Montevideo (1929)
- *El Hacha*, Montevideo (1923-1924)
- *Ideas y estudios*, Montevideo (1923)

Recursos electrónicos

- *Diccionario Biográfico Electrónico (Db~e)*, Real Academia de la Historia de España
- Comiclopedía Lambiek, https://www.lambiek.net/artists/z/zille_heinrich.htm
- Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Der_Eigene,
- Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Fidus>
- <https://www.metmuseum.org/blogs/in-circulation/2017/frans-masereel-woodcut>

Archivos electrónicos

Archivo digital CeDinCi - <https://americalee.cedinci.org/>

Archivo digital Antorcha- Antorcha.net

Archivo digital Ricardo Flores Magón – archivomagon.net

Archivo digital Librado Rivera – libradorivera.com

Lista de periódicos anarquistas digitales - <https://lidiap.ficedl.info/>

Archivo del Instituto Internacional de Historia Social (IISG, Ámsterdam) - <https://archive.org/details/anarquis-molatino>

Fuentes históricas del Perú - <https://fuenteshistoricasdelperu.wordpress.com/publicaciones-periodicas-peruanas/>