

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

EL SEMANARIO YA! ES TIEMPO DE PUEBLO COMO PUNTO DE ENCUENTRO INTELLECTUAL: UN LLAMADO URGENTE A LA ACCIÓN (1973-1974).

Carlos César Petralanda.

Cita:

Carlos César Petralanda (2019). *EL SEMANARIO YA! ES TIEMPO DE PUEBLO COMO PUNTO DE ENCUENTRO INTELLECTUAL: UN LLAMADO URGENTE A LA ACCIÓN (1973-1974)*. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/269>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa N°82. Arte y política en la Argentina. Producción, circulación y sentido político de las imágenes (siglos XIX y XX).

Título de la ponencia: Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930

Autora: Fernanda de la Rosa

Correo/s electrónico/s: f3delarosa@yahoo.com.ar

Filiación institucional: Universidad Católica Argentina

Resumen:

El arte tuvo siempre un lugar destacado dentro del universo libertario argentino debido a que sus producciones fueron instrumentos de propaganda con una marcada finalidad ideológica. El discurso de las obras abarcó un amplio abanico de la realidad para operar sobre un público formado por seres concretos: lo que transmitía y la manera en que lo hacía no fueron realidades inocentes, por el contrario, estaban cargadas de un fuerte contenido ideológico. De allí que conllevaban una clara potencialidad política aunque su fin inmediato no era esencialmente politizar. A partir de esta premisa, la ponencia busca analizar las características de las imágenes libertarias. Un recorrido por las ilustraciones permite advertir que comportaron una clara intención política. Su objetivo era la disrupción de la sociedad. Esta concepción como expresión de una ideología que buscaba confrontar el poder político y transformarse en un arma de lucha nos conduce a formular el siguiente interrogante como eje de nuestra investigación: ¿Cuál fue el rol de la imagen dentro del movimiento anarquista existente en Buenos Aires entre 1900 y 1930? O dicho de otro modo, ¿cuál fue la finalidad intrínseca que persiguió esta manifestación dentro del movimiento anarquista en el período estudiado? Dado que el anarquismo buscó por medio de la cultura combatir permanentemente el poder estatal, se considera que todas las imágenes que circularon a través de periódicos y revistas fueron instrumentos de propaganda que poseían una marcada finalidad ideológica a través de la cual se atacó tanto la figura del Estado como del sistema capitalista. El núcleo del *corpus* de la investigación

se construyó mediante la recopilación de las ilustraciones en revistas, periódicos y suplementos publicados en la prensa militante; estas fuentes permitieron reconstruir el objeto de estudio. Desde el análisis de las imágenes se habilitará un enfoque sobre los principios que las delinearon. Un ejercicio de articulación con las obras teatrales, las narraciones, los textos doctrinarios y las notas periodísticas permitió advertir que se fusionaron con un claro activismo. A través de un recorrido por las ilustraciones seleccionadas se concluyó que constituyeron un importante eslabón en la red de propaganda a través de la cual el anarquismo buscó transmitir su discurso político y cultural.

Anarquismo, ilustración, Argentina.

“Para publicar”

Significado y uso de la imagen.

Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930

Introducción

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 hacédle tocar con la mano la causa de su desgracia.¹

El párrafo —extraído del texto *Palabras de un rebelde* de Piotr Kropotkin— con el que abrimos esta introducción muestra, en primer lugar, la importancia que tuvieron las imágenes dentro del movimiento anarquista. Al ilustrar a quienes padecían de manera diaria

¹ Piotr Kropotkin, *Palabras de un rebelde*, Barcelona, Centro Editorial Presa, pp. 59-60.

la injusticia social, tan abstracta para algunos y tan apremiante para otros, se revelaba la realidad de los trabajadores en sus múltiples significaciones. El uso de la imagen se transformó en uno de los medios propagandísticos por excelencia dentro del ideario ácrata por un doble motivo, por un lado fue un instrumento proselitista, portador de un mensaje con un claro contenido ideológico que pretendía reafirmar en el espectador su filiación libertaria o, en su defecto, crearla. Por otro, permitía llegar fácilmente al público, la clase de extracción social más baja de la ciudad, que tenía escasa o nula alfabetización y mínimos recursos económicos.

A través de un recorrido por la iconografía libertaria se advierte que comportó una clara intención política. Su objetivo era la disrupción de la sociedad. Esta concepción como expresión de una ideología que buscaba confrontar el poder político y transformarse en un arma de lucha nos conduce a formular el siguiente interrogante como eje de nuestra investigación: ¿Cuál fue la finalidad intrínseca que comportó la imagen dentro del movimiento anarquista argentino entre 1900 y 1930? Dado que el anarquismo buscó por medio de la cultura combatir permanentemente el poder estatal, se considera que las representaciones que circularon fueron instrumentos de propaganda que persiguieron una marcada finalidad ideológica a través de la cual se atacó tanto la figura del Estado como del sistema capitalista.

El núcleo del *corpus* de la investigación se construyó mediante la recopilación de ilustraciones en revistas, periódicos y suplementos publicados en la prensa militante; estas fuentes permitieron reconstruir el objeto de estudio. Las imágenes publicadas en el periódico *La Protesta* y en la revista *Ideas y Figuras* fueron las que marcaron la agenda de los temas centrales para analizar la función que cumplieron como transmisoras esenciales de una determinada ideología.

Si bien en la historiografía argentina encontramos estudios que desde diversos ángulos buscan recomponer las prácticas culturales anarquistas, son pocos los investigadores que analizaron la imagen utilizada con un fin proselitista.² A partir de la

² Entre principales trabajos que analizan las prácticas culturales anarquistas se destacan: Juan Suriano, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001. Dora Barrancos, *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, CEAL, 1991. *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990. Andreu, Jean; Fraysse, Maurice y Golluscio De Montoya, Eva. *Anarkos, literatura libertaria en América del Sur, 1900*. Buenos Aires, Corregidor, 1990. Mirta Zaida Lobato (Ed.), *Buenos Aires: manifestaciones, fiestas y*

hipótesis que pretende demostrar que el objetivo de la iconografía libertaria es dinamizar la sociedad, son representativos el trabajo de Laura Malosetti Costa e Isabel Plante, y el de Ana Lía Rey.³ El aporte de las dos primeras autoras en torno a las revistas *El Sol. Semanario artístico-literario* (1899-1903) y *Martín Fierro* (1904-1905), las lleva a enfocarse en un análisis comparativo del uso de la imagen en ambas publicaciones.⁴ Por un lado, indagan su vínculo con la palabra escrita y por otro, su intencionalidad política. Desde otra perspectiva, Ana Lía Rey a través de un estudio de las ilustraciones reproducidas en la revista *Ideas y Figuras* (1909-1916) sostiene que el objetivo de estas producciones fue transformarse en un polo para una reflexión crítica, donde la pedagogía de la imagen unida a la palabra escrita constituyera una fuente de denuncia.

De la variedad de las imágenes publicadas en las revistas y periódicos hemos seleccionado las que creemos más relevantes para analizar en esta ponencia.

1. Características de la imagen libertaria

“¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”?”, se pregunta Didi Huberman.

Las imágenes ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la *memoria en la historia*.⁵

A partir del interrogante y la respuesta de Huberman consideramos que al aproximarnos a ellas es necesario realizar, como afirma María del Carmen Grillo, “una especie de arqueología, de examen a partir de lo que ha quedado”; es decir, buscar las

rituales en el siglo xx, Buenos Aires, Biblos, 2011. Pablo Ansolabehere, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2011

³ Laura Malosetti Costa, Isabel Plante, “Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol* a *Martín Fierro*”, en Laura Malosetti Costa, Marcela Gené (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2009, pp. 197-244. Ana Lía Rey, “Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista *Ideas y Figuras*”, en: *Entrepasados*, Buenos Aires, año XVI, n° 32, 2007, pp. 89-104

⁴ Laura Malosetti Costa, Isabel Plante, Op. Cit, pp. 197-244.

⁵ Didi Huberman “cuando las imágenes tocan lo real”, en https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf f. acceso 19 de junio de 2019. Véase: Bert Hofmann, Pere Joan I Tours y Manfred Tietz (Ed.) *El anarquismo español y sus tradiciones*. Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 1995

huellas de la historia puesto que entendemos que son verdaderos documentos de cultura que simbolizan los temas que preocuparon a los militantes libertarios.⁶ Una mirada en conjunto de las imágenes representadas en las páginas de los periódicos y revistas anarquistas revela que el objetivo del dibujante era transformarla en un arma de combate. Así vista, la ilustración construyó un discurso de protesta. El mensaje que transmitía debía ser claro, directo y preciso; comprometido y urgente, que denunciaba pero a la vez anunciaba. Debía conmover y sensibilizar al observador. De ahí, que, fuera combativa cuando respondía a urgencias ideológicas concretas.

La iconografía libertaria fue constructora de la identidad del militante. Sostienen Laura Malosetti Costa y Marcela Gené “la cultura visual es un lugar específico de interacción social y construcción de identidades y conflictos en términos de raza, género e identificaciones políticas en el marco de los procesos culturales en los que se inscribe”.⁷ Las ilustraciones fueron consideradas una experiencia que afectaba profundamente a quien la producía y a quien la observaba. La conciencia crítica le permitía al autor cuestionar una situación que le era contextual y que estaba marcada por la injusticia social, Jean-Marie Guyau explicó el objetivo ácrata de valorar una producción cultural o artística, de acuerdo con la solidaridad que comportaba y transmitía.⁸ A su juicio, su verdadero fin 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. El dibujante “busca comunicar el mensaje ideológico de la forma más emotiva posible”, sostiene Lily Litvak.⁹ Así, la imagen debía obrar por sugestión para poder transmitir sentimientos afines y comprensibles al espectador. Como consecuencia era necesario un escaso extrañamiento lingüístico, a fin de evitar cualquier tipo de esfuerzo en la comprensión de las ilustraciones cuyas características eran generalmente conocidas de antemano por el militante. Con este fin, los dibujantes “crearon estereotipos definidos por rasgos que connotan tanto a opresores como a oprimidos”, sostiene Rey.¹⁰

⁶ María del Carmen Grillo. *La Campana de Palo*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008, p. 20.

⁷ Laura Malosetti Costa e Isabel Plante, Op. Cit. p. 11.

⁸ Jean-Marie Guyau. *El arte desde el punto de vista sociológico*, Buenos Aires, Suma, 1943.

⁹ Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y Arte del anarquismo español (1888-1913)*, Barcelona, 1988. Ediciones del Serbal, p. 90.

¹⁰ Rey. Op. Cit., p. 95

Sin embargo no siempre se recurrió a dibujantes libertarios; ni nacionales. Las producciones de los autores externos al movimiento fueron seleccionadas en la medida que coincidían con el proyecto político anarquista, en cuanto a la lucha contra la autoridad, la realidad de las clases sociales explotadas, su anhelo por la libertad y la búsqueda de justicia, que en muchos casos provocaba la rebelión vindicadora.

Ahora bien, desde la variedad de sujetos que conformaban el pueblo anarquista, ¿quiénes eran aquellos observadores? Es casi imposible responder este interrogante desde la voz del público, sin embargo, podemos delinearlo de manera indirecta. La prensa constituyó un importante medio de canalización de la ideología libertaria; si bien muchos militantes eran analfabetos y otros comprendían muy poco el idioma castellano, los periódicos, folletos y revistas se leían en grupo y circulaban de mano en mano. “La prensa no era de carácter obrero, pero sí su público”, subraya Juan Suriano.¹¹ Aquel a quien le llegaba a sus manos una revista o periódico libertario era “el pueblo”; conformado por los oprimidos, los explotados por el capitalismo. Sin embargo, dentro de ese pueblo el anarquismo incluía a todos los miembros de las clases subalternas, a aquellos que el resto de la sociedad consideraba desviados del buen curso de la historia: marginados, prostitutas, huérfanos, vagabundos, harapientos, madres solteras que avergonzaban a sus familias y bohemios que no encajaban en ningún grupo intelectual de la ciudad. Todos los que componían el universo de sufrimiento y de miseria se transformaban en posibles aliados del anarquismo, puesto que rechazaban la autoridad, y vivían en una constante búsqueda de la justicia y la libertad que la sociedad moderna les negaba. Aunque aún no lo supieran tenían una inclinación natural a la revolución.

Así las cosas, los ilustradores libertarios no dudaron a la hora de adoptar imágenes cargadas de un fuerte simbolismo. Por ejemplo, la bandera rojinegra que llevaban cada 1º de mayo a la plaza para exigir y reclamar sus derechos, negro es el color del anarquismo y rojo, del movimiento obrero; también roja es la sangre del obrero y, roja, la lucha libertaria. Se apropiaron de las flores, sinónimos de juventud, esperanza y renovación; del sol naciente que evocaba y renovaba la esperanza en la futura sociedad sin clases; de la figura de una joven, dueña de una actitud firme y desafiante, que, con su larga cabellera suelta se

¹¹ Juan Suriano, Op. Cit., p. 198.

abría camino no sólo para guiar a los militantes hacia la futura sociedad sin clases sino también invitaba a la mujer a emanciparse, a traspasar sin miedo las puertas del hogar.

Es evidente que el dibujante Juan José Speroni conocía a la perfección la simbología anarquista cuando el 1º de Mayo de 1908 ilustró la portada del periódico *La Protesta*, dado que realizó una síntesis perfecta de las imágenes libertarias más significativas y simbólicas.¹² (Figura 1) Sabía que no era una fecha cualquiera, sino la más importante del calendario de la lucha obrera. Instaurada por los mismos trabajadores a partir de 1890, no tardó en convertirse en la única celebración internacional asociada exclusivamente a la clase obrera y en transformarse en un rito colectivo que, como tal, requería su propia liturgia, su propio espacio y su propia simbología, bajo la cual se convocaba a todos los proletarios del mundo a celebrar su propia la “Pascua”, como la denominó Eric Hobsbawm.¹³ El 1º de Mayo fue celebrado por el movimiento obrero argentino a partir de 1891. Los años siguientes, con o sin autorización policial, el anarquismo llamó a los trabajadores a concentrarse en las plazas más importante de las ciudades y pueblos; a las cuales los militantes llegaban con las banderas rojinegras para exigir sus derechos y ser oídos por el resto de la sociedad. “La plaza es el templo del pueblo”, destacaba Rodolfo González Pacheco.¹⁴ En efecto, fue considerada el punto urbano iconoclasta por excelencia pues se abría a las posibilidades de la manifestación de las voces de los trabajadores como expresión colectiva. Allí los asistentes no solo conmemoraban a las víctimas del capitalismo sino renovaban su compromiso de luchar por un futuro mejor.

Si centramos la mirada en la imagen de Speroni, en primer plano se destaca la figura de un trabajador que tiene en sus manos un cartel que, suponemos, acaba de romper, si unimos ambas partes podemos leer “Ley de Residencia”. Sin duda, Speroni también era consciente que hacia 1900 se había dejado de lado la idea del inmigrante que venía a trabajar la tierra para ser reemplazada por una concepción que lo consideraba un elemento peligroso para el desenvolvimiento armónico de la República. Los inmigrantes que habían llegado a las costas del Río de la Plata para poblar el desierto dominado por los gauchos salvajes y mal entretenidos, nada tenían que ver con aquellos extranjeros ideales de los que Sarmiento hablaba en sus escritos. No llegaban con el *Contrato Social* de Rousseau ni el

¹² Juan José Speroni, *La Protesta, Suplemento Semanal*, 1º de mayo, 1908, p. 1.

¹³ Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente*, Barcelona, Crítica, 1999.

¹⁴ Rodolfo González Pacheco, *Teatro Completo*, Buenos Aires, La Obra, T. II, 1953, p. 39.

Espíritu de las leyes de Montesquieu en sus valijas, tampoco embebidos de las ideas de la democracia de Alexis de Tocqueille, ni siquiera eran conocedores de las grandes obras literarias ni de los movimientos culturales europeos. Si bien nunca habían leído los textos necesarios para moldear el ciudadano que requería una república moderna conocían a la perfección las ideas de Bakunin, Trotsky, Proudhon, Marx, Engels y Sorel, entre otros. Ideologías que no tardaron en difundir y de poner en práctica, al poco tiempo de arribar.

El movimiento anarquista y la lucha contra el principio de autoridad, las manifestaciones, las huelgas y la acción directa como método de lucha lo transformaron en un verdadero problema que debía resolverse dado el temor que generaba en la población. De esta manera, la denominada “cuestión social” se transformó primeramente en un tema de debate que reflejaba la aprensión que causaban aquellos extranjeros insurrectos y luego, en rechazo. Sostiene Ricardo Salvatore “el “mundo del delito” comenzó a confluir con el “mundo del trabajo” [...] trasplantados de una categoría (trabajadores) a otra (delincuentes)”.¹⁵ La conflictividad social alcanzó su punto crítico en el año 1902 debido a una importante crisis económica, la respuesta de los trabajadores fue la declaración de una huelga general que afectó la actividad de los principales puertos. La violencia de los conflictos laborales y el pánico que invadía a la sociedad provocaron la reacción del gobierno que, bajo el nombre de Ley de Residencia, aprobó una norma que facultaba al Poder Ejecutivo a excluir del territorio nacional a todo extranjero sospechoso de provocar perturbaciones o conmociones sociales.¹⁶ A partir de su sanción los militantes anarquistas se transformaron oficialmente en un peligro que debía ser eliminado. La derogación de la ley fue exigida sistemáticamente en todas las manifestaciones libertarias y celebraciones del 1º de Mayo por medio de artículos, discursos, conferencias, obras de teatro, canciones e imágenes.

Si observamos nuevamente la imagen, advertimos que están presentes dos niños. Uno de ellos contempla con atención la impresión de diversos textos; el otro, sostiene un cartel que le indica al lector que tiene en sus manos el *Suplemento Semanal de La Protesta*,

¹⁵ Ricardo Salvatore, “Criminología positivista, reforma de prisiones y la cuestión social/obrera en la Argentina”, Juan Suriano (comp.), *La cuestión social argentina*, Buenos Aires, La Colmena, 2000, pp. 152-153. Véase: Eduardo Zimmerman, *Los liberales reformistas. la cuestión social en la Argentina, 1890-1916*, Buenos Aires, Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1994. Lila Caimari. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004

¹⁶ La ley de Residencia fue aprobada en la segunda presidencia de Julio A. Roca, 1898-1904.

el nombre del periódico ocupa el centro de la imagen.¹⁷ El arquetipo infantil fue naturalizado por el anarquismo de maneras diferentes. Por un lado, bajo una mirada negativa, lo encontramos en la idea de víctima del capitalismo. Por otro y desde un punto de vista positivo, en la concepción del niño como símbolo de la evolución, del renacimiento y de la salvación. Puntualmente en esta imagen, el niño libertario es presentado como sinónimo de un cambio dinámico: una etapa que comienza, una época nueva. La actitud de los pequeños es gráfica para demostrar la importancia que tuvo para el anarquismo el material impreso como puente entre los teóricos e ideólogos y la gran masa de los trabajadores. Los libros, los periódicos y los folletos eran órganos de lucha desde los cuales se buscó articular el conflicto social contra la opresión impuesta por el sistema capitalista, por la autoridad estatal y por el oscurantismo religioso. El niño, símbolo del provenir, marca la importancia de la palabra escrita como fuente de conocimiento. El trabajador podrá emanciparse si se lo impulsa a la conquista del saber por medio de verdades que aún desconoce.

Al fondo vemos la figura de una joven que, inspirada en el cuadro *Libertad guiando al pueblo* de Eugene Delacroix, conduce al pueblo anarquista hacía el porvenir. Por un lado, su juventud nos refiere a la edad de oro de la vida, donde la energía y la vitalidad son su principal característica. Por otro, nos habla de una mujer emancipada que tiene un papel activo en la lucha libertaria.¹⁸ El anarquismo siempre buscó incorporar a la mujer al movimiento; no se cansaron de invitarlas a las veladas libertarias, a los *picnics* y a los bailes, las animaban a dar conferencias y a recitar poemas. Publicaron artículos en los periódicos acerca del papel de la mujer en la sociedad, en la educación, en la maternidad, en las relaciones sentimentales, en la prostitución, en el aborto, en el trabajo, entre otros tópicos. Era necesario fomentar su concientización, pues constituían la llave para la educación libertaria de sus hijos. La antorcha que la joven porta en su mano derecha ilumina el camino. La llama simboliza la vida superior. Nuevamente el dibujante hace referencia a la luz de la inteligencia que aclara los enigmas que se le plantean al hombre

¹⁷ El periódico *La Protesta* fue fundado en 1897 con el nombre de *La Protesta Humana*. Cuatro años más tarde, se le suprimió el adjetivo *Humana*. A partir de 1905 se editó junto a un *Suplemento Semanal*.

¹⁸ Véase: Laura Fernández Cordero. *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires, Siglo XX, 2018. Martha A Ackelsberg, *Mujeres libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona, Virus, 1999. Mirta Lobato, *Historia de las Trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

que quiere combatir las tinieblas de su ignorancia. Asimismo, el fuego es una señal de algo que acaba y algo nuevo que nace de sus cenizas. Dentro de este contexto simbólico, no es casual que la joven se recorte sobre el sol naciente. En una tradición propia de la cultura libertaria, la iconografía solar se transformó en un elemento clave en la construcción de la simbología anarquista, en general y en la de la efeméride del 1º de Mayo, en particular. Bajo una influencia de la Revolución Francesa y en menor medida de la mazonería, el sol del amanecer simboliza la esperanza en un futuro sin estado, sin capitalismo y sin religión. Sobre los rayos del sol hay una inscripción que da nombre a la imagen, 1º de Mayo.

2.- La construcción de las víctimas de la sociedad capitalista

El lector que compró *La Protesta* el domingo 2 de noviembre de 1924 podía ver en la portada la imagen de un hombre clavado en una cruz en forma de tau, sobre cuyo *patibulum* se dispone el *titulus* con la inscripción: “Pueblo”.¹⁹ (Figura 2) Aunque lo más factible era que renegase de la religión y se considerase ateo, no podría evitar relacionar el gran parecido que la ilustración tenía con el relato bíblico construido por la religión católica de la crucifixión de Cristo que había aprendido de niño. Del mismo modo, era probable que no fuese la primera vez que veía en una de las tantas ilustraciones publicadas en la prensa libertaria un hombre clavado o atado a una cruz. La construcción de la figura del militante libertario respondió a un arquetipo asociado con el ritual del hijo sacrificado que desde la antigüedad se realizó como una ofrenda para aplacar la ira de los dioses y obtener el favor divino. Construido bajo la influencia de diversas culturas, este rito no solo fortalecía los vínculos de solidaridad de la comunidad sino también afirmaba su cohesión y garantizaba su mantenimiento a través del tiempo. Si bien la tradición occidental registró una importante influencia del sacrificio de las culturas antiguas, resultó fundamental la aparición de la religión cristiana en la construcción del retrato del hijo sacrificado.

El anarquismo fue un movimiento anticlerical, sin embargo, el arte libertario se nutrió del imaginario cristiano para construir sus personajes. En un claro paralelismo con la imagen del hijo que se inmolaba para salvar a su comunidad, la simbología ácrata presenta la figura del héroe libertario que ofrece la vida por sus camaradas tanto para derribar un

¹⁹ A.A., “La Ley”, *La Protesta, Suplemento Semanal*, 12 de noviembre de 1924. N° 121, p. 1.

sistema injusto que impide la construcción de una sociedad mejor como para vengar a sus compañeros, víctimas de la violencia ejercida por el Estado. Este militante fue definido por Florencio Núñez como “mártir de la idea”; ya que, aun sabiendo que consumaba su propio sacrificio, nunca trataba de escapar ni abjuraba de su ideología.²⁰ Ni siquiera frente al tribunal de ejecución. Sus acciones, condenadas por el resto de la sociedad, fueron reivindicadas dentro del movimiento; pues se consideraba que el sentimiento que se alojaba en su alma era la búsqueda de la libertad y el deseo de lucha contra la autoridad. A partir de esta tesis, los anarquistas buscaron la identificación con el protagonista.

También el pueblo como sujeto colectivo fue comparado con la imagen del Cristo doliente, pues era padecedor de innumerables injusticias y abusos. No son los anarquistas los violentos, sino los hechos”, justificaba el teórico ácrata Diego Abad de Santillán.²¹ Como consecuencia, diversos sucesos nacionales inspiraron no solo a dibujantes sino también a dramaturgos, músicos y poetas. Entre los cuales se destacaron tanto las constantes peticiones por la libertad de Simón Radowitzky y la denuncia de su martirio en la cárcel de Ushuaia, primero; y las conmemoraciones por el asesinato de Kurt Wilckens en la Penitenciaría Nacional, años más tarde.

Si volvemos a centrarnos en el militante que tenía en sus manos el ejemplar de *La Protesta*, creemos que probablemente al mirar la ilustración hubiese advertido que, al igual que en la mayoría de las esculturas o pinturas de la crucifixión de Cristo que había visto en las iglesias, la figura del Pueblo se suspende en la cruz por medio de cuatro clavos: uno en cada una de las manos; otro en los pies con la leyenda “Ley Social” y un cuarto atraviesa su cuerpo en forma de estaca, con la leyenda “Ley de Jubilaciones”. Su verdugo, un funcionario estatal que representa al Estado, con una mano sostiene el martillo que utilizó para clavarlo en el madero y con la otra se cerciora que el último clavo esté firme mientras afirma: “Remachando bien este otro clavo no se mueve más”.

Era posible que al leer ambos clavos aquel lector no hubiese tardado en deducir el motivo de la crucifixión del Pueblo; puesto que habría asistido a las huelgas realizadas por el movimiento para exigir la derogación de la Ley de Jubilaciones, sancionada en 1923 dentro del marco de una serie de normas que elaboró el gobierno para atenuar la

²⁰ Rafael Núñez Florencio. *El terrorismo anarquista, 1888-1909*. Madrid, Siglo XXI, 1983, p. 128.

²¹ “Entrevista a Diego Abad de Santillán”, en *Anthropos*, nº 138, Barcelona, Noviembre, 1992, p. 8.

conflictividad social.²² Si él tenía la suerte que no le descontasen un porcentaje de su sueldo para aportar mensualmente a la caja jubilatoria, habría asistido de todos modos porque era su deber moral sostener la lucha de un movimiento que le daba un marco de contención y lo hacía sentir como parte de una comunidad, la libertaria, que luchaba y defendía sus derechos. Y aunque él no lo supiera, las imágenes eran un medio simbólico para reafirmar su identidad sociocultural.

Dentro de la temática que enaltece la lucha cotidiana del héroe anónimo, se inscribe la ilustración que encontramos en las páginas de la revista *Campana de Palo*.²³ (Figura 3) El primer plano está ocupado por la figura de un trabajador y en un plano posterior, observamos la misma figura más pequeña. Ambas cumplen una importante función como imagen de identificación. Si se realiza una lectura de la ilustración en su conjunto tanto la cabeza inclinada hacia abajo como la espalda encorvada de los hombres permiten advertir que su vida transcurre entre jornadas de gran agotamiento. Por su parte, la altura y el grosor del instrumento de trabajo ponen de relieve la dureza de la tarea. La obra tiene caracteres reivindicativos. Su objetivo fue concientizar al trabajador de la situación de explotación a la que era sometido.

De manera paralela a la denuncia de la explotación del obrero y del trabajador, el anarquismo se propuso retratar en sus producciones a la mujer trabajadora para poder denunciar los innumerables abusos a los que se veía expuesta. “Los escritores burgueses cuando se ocupan de la mujer se refieren a la burguesa. La mujer del pueblo no la tienen en cuenta”, sostenía Blas Barri.²⁴ El arquetipo femenino fue construido desde el rol de víctima del capitalismo moderno. Ya sea la obrera, capaz de soportar las innumerables humillaciones por parte de su patrón; ya sea la abnegada madre del héroe libertario, que esperaba siempre ver regresar a su hijo con vida de alguna manifestación o que soportaba estoicamente tanto su encierro en diversas cárceles como su vida de fugitivo; ya sea la muchacha humilde y trabajadora, que vivía con zozobra la militancia de su prometido; ya sea la prostituta, que hallaba en la venta de su cuerpo el único camino posible para

²² Véase Luciana Anapios, “La Ley de jubilaciones de 1924 y la posición del anarquismo en la Argentina”, en: *Revista de Historia del Derecho*, Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, N° 46, Buenos Aires, julio-diciembre 2013, pp. 27-43.

²³ A.A., *Campana de Palo*, 19 de agosto de 1925, N° 4, p. 34.

²⁴ Blas Barri, “Deberes y derechos de la mujer proletaria”, *La Protesta*, 25 de febrero de 1915.

subsistir.²⁵ Si bien la figura de la mujer fue naturalizada de maneras diferentes, el retrato de la prostituta fue el más representado en la cultura y el arte libertarios. Señala Fernández Cordero:

Sin fisuras evidentes, los anarquistas mantenían un discurso común acerca de las prostitutas: indiscutiblemente mártires, víctimas entre las víctimas. En todos los casos, diagnostican, han sido “arrojadas” a esa situación por la misma sociedad que se aprovecha de ellas y, entre las causas principales que llevan a las mujeres al prostíbulo se cuentan el señorito que la “deshonró” y la pobreza que la obligó “caer”.²⁶

Era un deber moral del anarquismo prevenir a la mujer humilde para no diera el “mal paso”, como le había ocurrido a la costurera de la obra de Evaristo Carriego, y se empleara en prostíbulos y cabarets. Con una serie de dibujos cuya protagonista es una modista extranjera, Margarita, Eduardo Hohmann ilustra el ejemplar de la revista *Ideas y Figuras*, titulado “Trata de Blancas”, dedicado a denunciar las condiciones de vida de la mujer humilde.²⁷ (Figura 4) La serie se abre con una imagen donde el autor retrata a una joven junto a una máquina de coser sin ninguna prenda que arreglar ni confeccionar. Detrás de ella un hombre espera una respuesta. Tanto el título de la imagen, “En acecho”, como el triste semblante de la muchacha permiten deducir que si responde afirmativamente irá a trabajar a uno de los tantos prostíbulos, casas de citas o cafés de dudosa reputación que se multiplicaban de manera paralela al aumento de la población. Suposición que se confirma al leer el epígrafe: “Así, detrás de la triste; así, detrás de la indigente, surge, en la sombra la figura del hombre ¡El salvador!”.

El autor libertario recurrió a la dualidad positivo-negativo para construir el retrato de la prostituta, en base al contraste entre símbolos que comportaban una connotación negativa, como suponía el hecho de vender su cuerpo como una mercancía; y una connotación positiva, donde se valoraba la ética de estas mujeres que aceptaban su degradación por un fin moral superior. Como ejemplos de este último caso pueden citarse: o bien dar de comer a sus hijos o bien ser el único sostén de su madre, de su padre —generalmente enfermos— o de sus hermanos pequeños. El arquetipo de la prostituta se

²⁵ Véase Donna Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.

²⁶ Laura Fernández Cordero, “Subjetividad, sexualidad y emancipación. Anarquistas en Argentina (1895-1925)”, *Op. Cit.*, p. 143.

²⁷ *Ideas y Figuras*, 13 de mayo de 1909, n° 1, p. 1.

construyó alrededor de las jóvenes humildes: trabajadoras, obreras, empleadas domésticas, cooperas, actrices, bailarinas y empleadas de los cafés nocturnos. Fueron parte de un mundo profano donde la moral y la ética eran dudosas para el resto de la población.

Esta muchacha asociada al conventillo, al hambre a la ignorancia y al debilitamiento ético [...] Fue, una hija tan natural como legítima del medio sórdido en el que se desenvolvía mucha gente de la ciudad, esa gente condenada a todos los padecimientos del alma y del cuerpo.²⁸

Si el lector observaba la totalidad de las ilustraciones de Hohmann descubría que la muchacha era “decente”, tenía un trabajo digno pero la sociedad la estaba obligando a “caer” en las manos de aquel *caficho*. La mirada en conjunto de las imágenes muestra por un lado, que Margarita había llegado al Río de la Plata movilizada por necesidades económicas y sueños de progreso. Por otro, que aceptó la oferta de aquel hombre sin sospechar el “calvario” al que se vería expuesta. Como no podía ser de otra manera, en la última ilustración, titulada “El fin de Margarita”, se ve a la joven internada que “en una sala desierta [...] morirá en una noche del angustioso invierno. Y por la sombra del muro, como huyendo al castigo de una justicia amenazadora, pasará la silueta fatídica del hombre ¡el salvador!”.²⁹ (Figura 5)

El discurso libertario transformaba a la prostituta en una víctima del capitalismo.³⁰ El sistema capitalista que explotaba la mano de obra barata se había extendido a la prostitución. En primer lugar, hay una denuncia al hombre como responsable de la degradación a la cual era sometida la prostituta. “El que compra es tan culpable como el que vende”, afirmaba Alberto Ghirardo.³¹ El burgués que de noche visitaba el mundo profano de los prostíbulos, los cabarets y los café para refugiarse en los brazos de aquellas muchachas como Margarita y, así, escapar de la institución del matrimonio —que por medio de leyes él había codificado, legislado y organizado— luego las rechazaba. Como consecuencia, la sociedad las desterraba del mundo decente erigido por el modelo burgués:

²⁸ José Barcia y José Gobello, *Tango y Milonguita*, Buenos Aires, Ediciones República de San Telmo, 1972, p. 15.

²⁹ *Ideas y Figuras*, 13 de mayo, Op. Cit., p. 12.

³⁰ Véase: Laura Fernández Cordero, “Subjetividad, sexualidad y emancipación. Anarquistas en Argentina (1895-1925)”, *Op. Cit.*

³¹ Marco Nereo, seudónimo de Alberto Ghirardo, “La Trata de Blancas”, *Ibidem*, p. 1.

el hogar y la familia. En segundo lugar, Margarita era víctima de alguna enfermedad venérea. El anarquismo —haciéndose eco del discurso higienista— alertaba sobre la transmisión de enfermedades como la sífilis, la gonorrea o la tuberculosis, asociada con el sexo peligroso.³² Asimismo, hubo mujeres que sin ejercer la prostitución también fueron cuestionadas y tildadas de inmorales.

2. El arquetipo del enemigo del pueblo

Las ilustraciones enaltecieron la lucha del héroe anónimo como contraposición al retrato del antihéroe representado por el funcionario del estado, el militar, el clérigo y el burgués. De esta manera, estos arquetipos funcionaron en una tensión opositiva, ya que con sus defectos y errores realzaron las bondades de los personajes ejemplares al encarnar la trilogía religión-estado-economía. “Ni Dios, ni Patria, ni Ley” fue uno de los lemas más citados en la prensa y discursos anarquistas. El Estado fue enjuiciado como el generador de vínculos opresivos, por un lado, al ser considerado responsable de la división de la sociedad entre gobernados y gobernantes. Por otro lado, encarnó la representación del poder político permanente e instituido, expresión de los intereses de cierta clase social que lo ejercía de una manera perversa, negando la libertad del individuo. Fue el núcleo desde donde emanaba la autoridad, al tiempo que una construcción artificial que se opuso a la organización que el hombre había implementado de manera natural y armónica.

Dentro de esta temática se inscriben las ilustraciones que realizó Eduardo Holmberg para un artículo de Roberto Payró publicado en la revista *Ideas y Figuras*, titulado “Los guardianes del orden”.³³ El gráfico que ilustra la tapa de este número representa a un policía, llamado “Sr. M el Machete”, que haciendo alarde de sus armas advierte: “¡Anarquismo! Yo les voy a dar anarquismo en Buenos Aires ¡Canejo!”, mientras detrás suyo el lector podía observar a varios manifestantes caídos o lastimados como consecuencia de la represión policial. (Figura 6) En otra de las imágenes, titulada “Cuando los obreros son anarquistas”, el “Sr. M el Machete” no duda en reprimir a fin de preservar

³² Véase Diego Armus, “«Milonguitas» en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Vol. 9, Rio de Janeiro 2002. En http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009, acceso 19 de junio de 2019.

³³ Eduardo Holmberg, *Ideas y Figuras*, 20 de mayo de 1909 n° 2, p. 1.

el orden. “¡Atropéllenlos, no más! ¡Métanles balas! ¡Por desordenados y gringos!” grita mientras se abalanza sobre un trabajador caído con varios periódicos a su alrededor.³⁴ (Figura 7) Es interesante destacar que en las ilustraciones de Hølemberg los policías usan en su casco la imagen de una calavera sobre dos tibias cruzadas, dibujo que estaba profundamente arraigado en la mente de millones de personas como el símbolo de la muerte y de la piratería. Los dibujantes se referían al principio de autoridad específicamente desde la estructura estatal y la violencia hacia los más débiles. Su accionar estaba al servicio de la burguesía y era avalado por la Iglesia.

Sacerdote:	El homicidio es un gran pecado; ¿vos mataste a alguno?
Militar:	Todavía no; y si usted padre pidiera mi baja, me salvaría.
Sacerdote:	No temas nada por ese lado, porque invocando la patria puedes matar nomás. ³⁵

Con este epígrafe, que se corresponde con una imagen donde el dibujante Cao ilustraba el diálogo entre un militar y su confesor, no es difícil deducir el concepto que el anarquismo tenía de la religión. (Figura 8) Sus instituciones encarnaban el monopolio del saber y sus ministros fueron siempre representados como engañadores del pueblo que, por medio de respuestas míticas y falsas promesas, ocultaban verdades científicas por temor a que los fieles se alejasen de la religión. Con sus relatos negaban los avances del progreso y sumían al espíritu humano en un profundo oscurantismo, contrario a la libertad de pensamiento. Las ilustraciones se transformaron en una de las opciones preferidas para transmitir de manera directa y rápida esta postura ideológica, y ridiculizar tanto las instituciones eclesiásticas como sus ministros. “¡No hablés más desde la Biblia! La revolución empieza donde este libro se cierra”, afirmaba González Pacheco.³⁶

El movimiento local se hizo eco del laicismo de fines del siglo XIX y principios del XX que satirizó las prácticas religiosas, la fe en los milagros y las creencias en los dogmas religiosos. De ahí, que, se negara a aceptar los vicios y la hipocresía del clero secular, su relación con el poder temporal y su falta de compromiso con los sectores más humildes. Los militantes libertarios apoyaron todas las iniciativas anticlericales que tendían a sacar de

³⁴ *Ibidem*, p. 3.

³⁵ José María Cao Luaces, “El quinto, No Matar”, *Ideas y Figuras*, Buenos Aires, 8 de junio de 1909, nº 4, p. 5.

³⁶ Rodolfo González Pacheco, “El Cura”, *Teatro Completo*, Buenos Aires, La Obra, T. II, 1953, p. 283.

manos de la Iglesia Católica las ceremonias relacionadas con la vida privada, acentuando su carácter civil: nacimientos, casamientos, defunciones, educación. El sacerdote fue representado como un cuervo, una sombra negra o rodeado de oscuridad, siempre temeroso del saber de las nuevas ideas. Dentro de este campo se destacó particularmente la revista *Ideas y Figuras*. Allí se observa, por ejemplo, cómo el ilustrador F. Vallotón ridiculizó al clérigo que, en su tenacidad para que los niños aprendiesen el evangelio, llegaba incluso al castigo físico.³⁷ (Figura 9) En otro de sus números, el dibujo denominado “El fantasmón de la herejía”, permitía ver la sombra gigantesca de la verdad que espantaba a numerosos frailes, quienes corrían a confesarse por haberla visto o a esconderse de ella.³⁸ (Figura 10),

El antihéroe más representados por los ilustradores libertarios fue el burgués. La burguesía considerada como sujeto colectivo, se convirtió en la clase social enemiga del trabajador. Los ilustradores buscaban evidenciar su decadencia a través de la ridiculización de sus costumbres, tradiciones y valores sociales. El burgués, cuyo retrato se construyó alrededor de los tópicos de la avaricia, de la codicia y de la explotación, estuvo asociado no solo con una moral hipócrita e injusta —producto de su carencia de valores— sino también al capital, sinónimo de dinero, de propiedades, de tierras y de maquinarias. Estableció y transformó la propiedad privada en un privilegio antinatural; del mismo modo, representó el origen de las desigualdades y de la violencia. Con esta mirada, la sociedad burguesa impuso un orden que impidió la evolución natural del hombre, pues anuló tanto los derechos como el principio de libertad de los trabajadores para convertirlos en meros instrumentos generadores de riqueza ajena.

El dibujante José María Cao Luaces expuso la contraposición explotado-explotador por medio de una ilustración, denominada “El concripto”, que retrata a un peón rural que recibe la orden del estanciero para alistarse en el ejército.³⁹ (Figura 11) El semblante en tensión del trabajador —que oscila entre la ira, la incertidumbre, la queja y la desesperación — representa los sentimientos de todas las víctimas del capitalismo. Por su parte, el terrateniente le señala el camino que debe tomar para enrolarse y luchar contra los malones indígenas que asolan los campos. Su actitud inflexible se complementa con un látigo en la

³⁷ En el epígrafe se puede leer: “¡Acabarás por saberlo!... ¡De memoria sabrás tu catecismo!” *Ideas y Figuras*, Buenos Aires, 8 de julio de 1909, n° 7, p. 1.

³⁸ Alonso, “*Ideas y Figuras*, Buenos Aires, 17 de junio de 1909, año I, n° 5, p.3.

³⁹ José María Cao Luaces, *Ideas y Figuras*, 8 de junio de 1909, Op. Cit., p. 10.

mano derecha en actitud amenazante. Cuando el peón le pregunta qué tierras va a defender si él no "tiene nada", el patrón le responde: "pero yo sí, pedazo de zonzo ¡vaya nomás!". Si bien Cao solo muestra el lado izquierdo del rostro del burgués es suficiente para adivinar que habla a gritos. En su figura están personificados todos los propietarios rurales y patrones de estancias.

Dentro de esta temática, el periódico *La Protesta* reproduce un dibujo del ilustrador alemán Thomas Theodor Heine que plasma el enfrentamiento existente entre el mundo proletario y el burgués desde el binomio carencia-abundancia.⁴⁰ (Figura 12) La burguesía es corporizada en un matrimonio que está merendando en un lujoso jardín junto a su mascota, un perro cuyo plato está repleto de comida. Frente a ellos se hallan una mujer harapienta con un niño en brazos y, a su lado, su pequeña hija. La piel ajada de la mujer revela que había trabajado desde niña; posiblemente, el futuro le deparaba el mismo destino a la pequeña. El pasado de la madre y el presente de su hija responden al arquetipo infantil construido por el anarquismo. Como hemos mencionados, representado bajo la idea del niño del pueblo, víctima de la crueldad de la sociedad burguesa y el abandono por falta de una política estatal que lo protegiese. Su construcción comportaba dos objetivos. Por un lado, exaltaba la figura de la madre y por otro lado, se denigraba la del burgués, que al recurrir al trabajo infantil evidenciaba su falta de sensibilidad. Esta problemática se vio plasmada en la mayoría de las ilustraciones y la denuncia hecha por el anarquismo fue permanente. De esta manera, el niño libertario se hallaba en una dolorosa situación de conflicto, aun antes de nacer, pues resultaba impotente ante la amenaza del sistema económico y social capitalista. Llevaba en sí todas las características del mundo de los adultos, de manera que al ahondar en esta fase oscura impuesta por la sociedad se lo alejaba de la bucólica imagen de la niñez.

Por otro lado, si observamos nuevamente el dibujo de Peine, se advierte el contraste de la vestimenta de los personajes, producto del mensaje que se quiere transmitir. La calidad de la ropa de la pareja y su diseño permiten deducir que son modelos que podían encontrarse en los escaparates de Gath y Chaves, de Harrods o de tiendas menos lujosas pero que seguían la moda de la época. Su textura indica que es abrigada, detalle que le otorga más dramatismo al dibujo ya que sugiere que es un día invernal. En contraposición,

⁴⁰ Thomas Theodor Heine, *La Protesta, Suplemento Semanal*, 26 de mayo de 1924, N° 163, p. 3.

la vestimenta de la madre y la niña no son apropiadas para protegerse del frío; están raídas por el uso, incluso, la pequeña no lleva calzado. Mientras la niña junta sus manos como quien suplica, su madre se dirige a la pareja: “Si el señor perro no pudiese comerlo todo”.

La misma temática la encontramos en la revista *La Campana de Palo*.⁴¹ (Figura 13) Vemos a un anciano que se ayuda de un bastón para caminar, el cuerpo encorvado y la cabeza inclinada lo muestran agobiado no solo por el peso del bulto que carga sobre su espalda sino también por el peso de una vida plagada de necesidades y miserias. El tono sombrío que eligió el dibujante transmiten una atmósfera triste, lúgubre e, incluso, inquietante que busca despertar la solidaridad del observador. El fondo que eligió el autor, una plaza oscura, es un recurso para generar un sentimiento de desolación puesto que el hombre probablemente pasará allí la noche.

Consideraciones Finales

El propósito de este trabajo fue indagar en las características, ejes y principios que definieron la iconografía libertaria y que, en las primeras décadas del siglo XX, le permitieron desempeñarse como un medio proselitista. La imagen como instrumento portador de una ideología fue fundamental si consideramos el espacio que le fue dedicado en la prensa, ya que editar un periódico suponía un gran esfuerzo para los militantes pues ante la ausencia de avisos publicitarios, eran quienes los financiaban. Los dibujos no fueron inocuos sino que, por el contrario, buscaron provocar una reacción en el observador. De esta manera, se transformaron en el medio de propaganda ideal para un movimiento cuyos integrantes carecían de una instrucción adecuada que les permitiera acceder a los principios que lo sustentaban a través de la lectura de textos doctrinarios.

Los ilustradores tenían un sentido de la realidad muy alerta y apelaban a la simbología y conceptos ya conocidos, la mayoría de las veces desde la dualidad víctimas y victimarios, oprimidos y opresores. Se buscaba que el observador entendiese y aceptase los principios y

⁴¹ A.A. *La Campana de Palo*, 21 de julio de 1925, N° 3, p. 29.

reflexiones que transmitían los dibujos. Como consecuencia, se insistía en los tópicos de la injusticia social, que atravesaron todas las ilustraciones mencionadas a fin de educar y crear una conciencia de lucha de quien que las observaba. Frente a esta tensión, se proponía una posibilidad de cambio ofrecida únicamente por el anarquismo.

Figura 1



Figura 2:



Figura 3



Figura 4

IDEAS Y FIGURAS

FEDERICO VEGA Y VEGA
ADMINISTRADOR

REVISTA SEMANAL DE CRITICA Y ARTE

ALBERTO GHIRALDO
DIRECTOR

AÑO I.

BUENOS AIRES, 13 DE MAYO DE 1909

NÚMERO 1



En acecho

Así, detrás de la triste; así, detrás de la indigente, surge, en la
sombra, la figura del hombre; —el salvador!...

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 5

El fin de Margarita



Este, el fin de la jornada... El último suspiro caerá, como el recuerdo de un crimen, sobre la frialdad solemne de la sala desierta, cuando todo esté lejos: compases, caricias. Morirá en una noche del angustioso invierno... Y por la sombra del muro, como huyendo al castigo de una justicia amenazadora, pasará la silueta fatídica del hombre, ¡el salvador!...

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 6

IDEAS Y FIGURAS

FEDERICO VEGA Y VEGA
ADMINISTRADOR

REVISTA SEMANAL DE CRITICA Y ARTE

ALBERTO GHIRALDO
DIRECTOR

AÑO I,

BUENOS AIRES, 20 DE MAYO DE 1909

NÚMERO 2



S. M. el Machete. — «Anarquismo! Yo les voy á dar anarquismo en Buenos Aires! ¡Cancejo!»

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 7

Quando son obreros anarquistas.

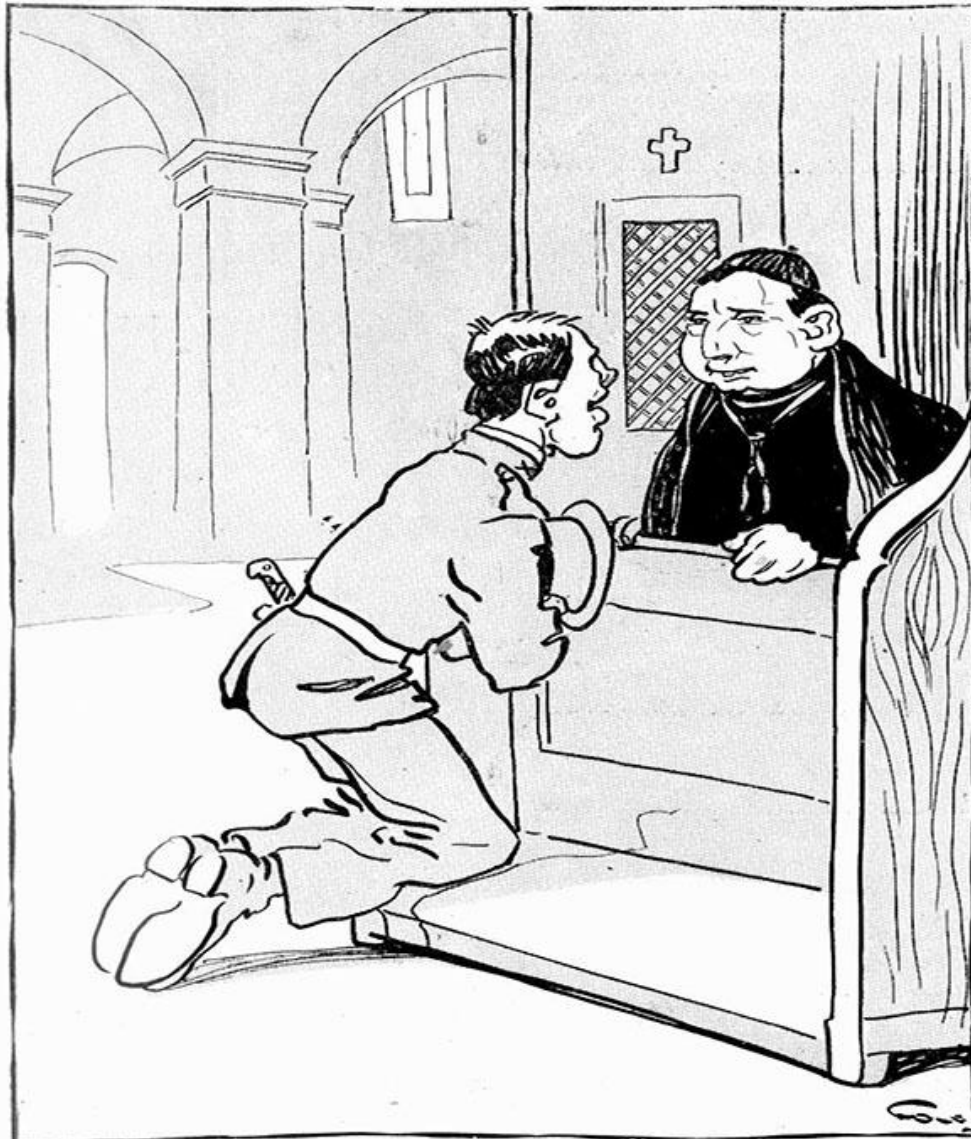


— ; Atropeyenlós, no más ! ; Metanlós bala ! ; Por desordenaos y por gringos !...

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 8

El quinto, no matar.



- El homicidio es un gran pecado; ¿vos mataste á alguno?
- Todavía no; y si usted, padre, pidiera mi baja, me salvaría.
- No temas nada por ese lado, porque invocando la patria puedes matar, no más.
(El patriotismo tranquiliza la conciencia).

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 9

IDEAS Y FIGURAS

FEDERICO VEGA Y VEGA
ADMINISTRADOR

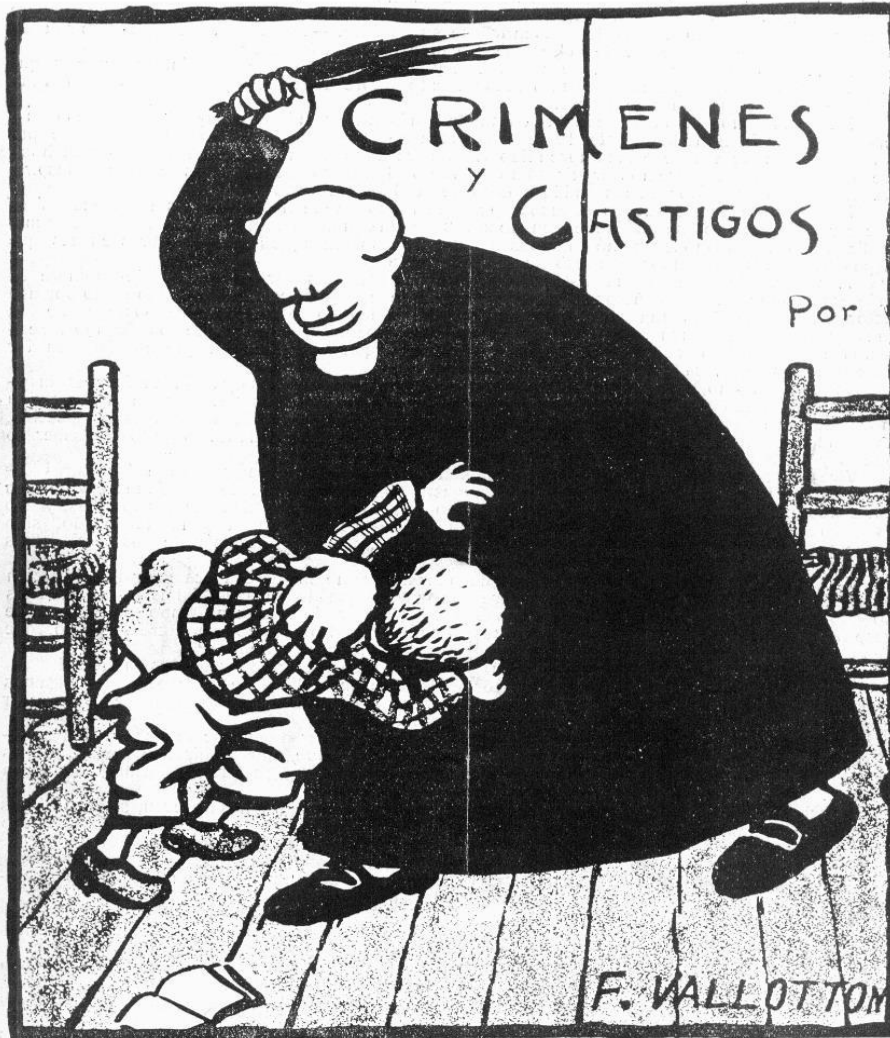
REVISTA SEMANAL DE CRITICA Y ARTE

ALBERTO GHIRALDO
DIRECTOR

Año 1

BUENOS AIRES, 8 DE JULIO DE 1909

Número 2



Educación cristiana. — ¡Acabarás por saberlo!... ¡De memoria sabrás tu catecismo!...

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 10

El fantasmón de la heregía.



La sombra impúdica del maestro, todo heregía y concupiscencia, se aruncia con una batahola de frailes en dispersión, que acuden beatíficos á conspirar en las celdillas de los confesionarios.

Doncellas púdicas: San tos enclaustrados: ¡Dejad que la Verdad nos ilumine!

Figura 11

-

El conscripto.



- Vaya al administrador, que le arregle su cuenta. Preséntese en las filas y aprenda á manejar las armas para defender su tierra.
- ¿Qué tierra, patrón, si yo no tengo nada?
- Pero yo sí, pedazo de sonzo ¡vaya no más!

«El patriotismo sirve para enderezar á los ignorantes.»

FLA - BAEL www.libertario.org.ar

Figura 12

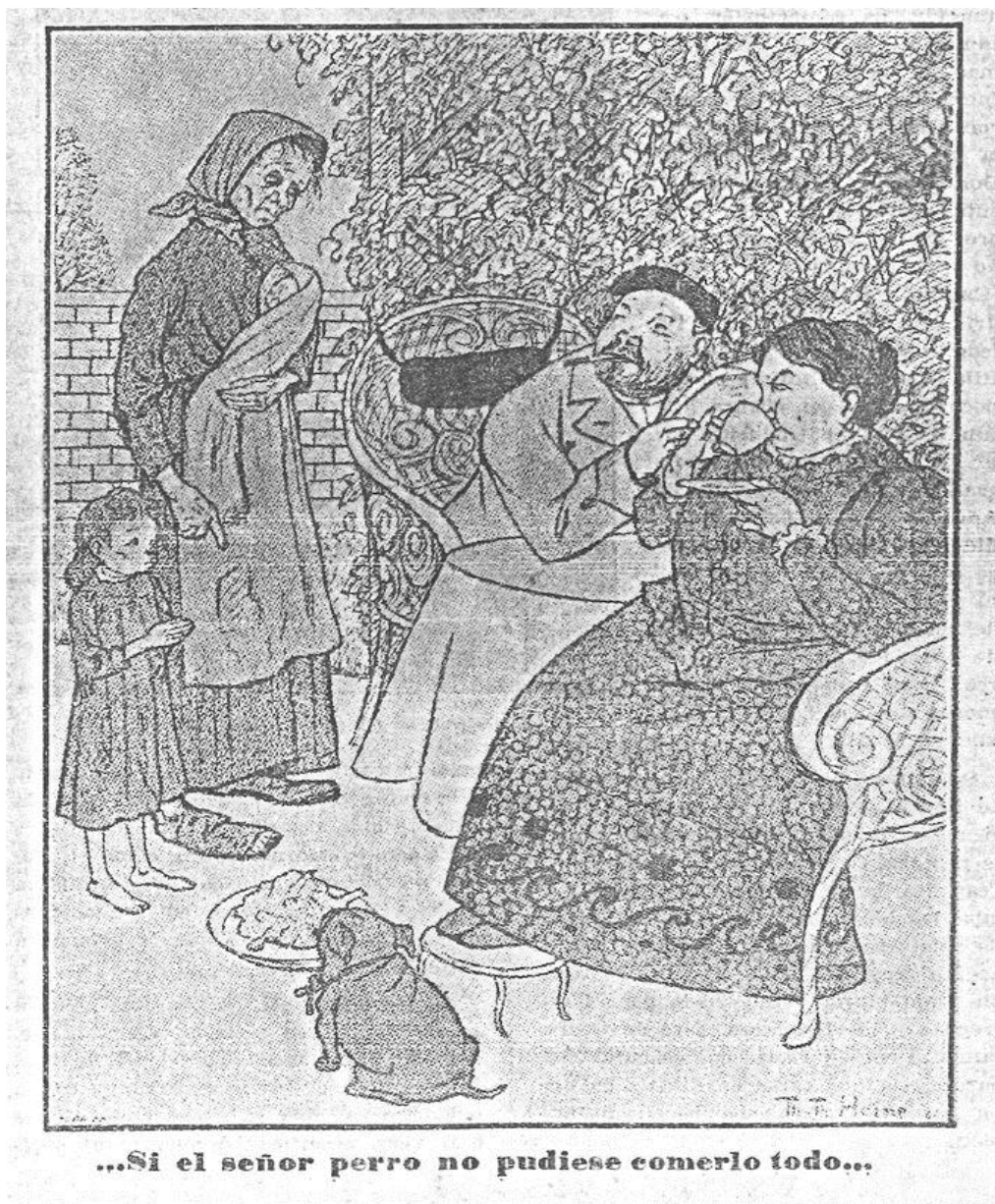


Figura 13

