

La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Paúl Marcelo Velásquez Sabogal

Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia
st073511@student.spbu.ru

—

Recibido: 8 de septiembre de 2021

Aceptado: 30 de noviembre de 2021

Cómo citar este artículo: Velásquez Sabogal, P. M. (2022). La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 17(32), 236-253.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19620>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Detalle de Jules-Félix Grandjouan. *Le livret militaire*. En *L'Assiette au beurre*, París, 4 de agosto, 1906. Gallica-RES G-Z-337.

Classe dont l'homme est
ou avec laquelle il doit marcher
d'après les années de service
accomplies

CLASSE 1895

NOM

Jouan

NUMEROS

BATAILLON	COMPAGNIE escadron ou batterie	MATRICULE (1)
		1053

104



La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX

Resumen

Este artículo aborda la travesía de una litografía antimilitarista de Jules-Félix Grandjouan a inicios del siglo XX a través de publicaciones y grupos ácratas en París, Estocolmo y Buenos Aires. A partir del análisis de las seis versiones de esta obra, se dilucidan las especificidades de un intercambio visual transfronterizo y transtemporal mediante estrategias de apropiación y resignificación. La caracterización de estos procesos se contempla a la luz de las particularidades históricas del movimiento anarquista y su teoría estética. La revisión de fuentes gráficas de primera mano permite reconstruir un caso inédito de la migración iconográfica en la periodicidad anarquista y restituir la aislada figura del ya mencionado artista. En suma, se aporta una nueva perspectiva sobre un aspecto poco investigado de la relación entre arte y anarquismo.

Palabras clave

Antimilitarismo; artegráfico; anarquismo; Jules-Félix Grandjouan; migración iconográfica

The wandering image. Jules-Félix Grandjouan: Transatlantic anarchism and antimilitarism in the early 20th century

Abstract

This article is devoted to the journey of an antimilitarist lithograph by Jules-Felix Grandjouan at the beginning of the 20th century through anarchist groups and publications in Paris, Stockholm, and Buenos Aires. By analyzing the six versions of this work, the specificities of a transboundary and transtemporal visual interchange based on strategies of appropriation and resignification are elucidated. The characterization of these processes is discussed in light of the historical particularities of the anarchist movement and its aesthetic theory. The study of first-hand graphic sources allows reconstructing an unseen case of iconographic migration in anarchist magazine culture and restituting the isolated figure of the aforementioned artist. In sum, a new perspective on an under-researched aspect of the relation between art and anarchism is provided.

Keywords

Antimilitarism; graphic art; anarchism; Jules-Felix Grandjouan; iconographic migration

L'image errante : Jules-Félix Grandjouan, anarchisme et antimilitarisme transatlantique au début du XXe siècle

Résumé

Cet article traite du parcours d'une lithographie antimilitariste de Jules-Félix Grandjouan au début du XXe siècle à travers des publications et des groupes anarchistes à Paris, Stockholm et Buenos Aires. À partir de l'analyse des six versions de cette œuvre, les spécificités d'un échange visuel transfrontalier et transtemporel sont élucidées à travers des stratégies d'appropriation et de resignification. La caractérisation de ces processus est envisagée à la lumière des particularités historiques du mouvement anarchiste et de sa théorie esthétique. L'examen des sources graphiques de première main permet de reconstituer un cas inédit de migration iconographique dans la périodicité anarchiste et de restituer la figure isolée de l'artiste précité. Bref, une nouvelle perspective est apportée sur un aspect peu recherché de la relation entre l'art et l'anarchisme.

Mots clés

Antimilitarism; graphic art; anarchism; Jules-Felix Grandjouan; iconographic migration

A imagem errante: Jules-Félix Grandjouan, anarquismo e antimilitarismo transatlântico no início do século XX

Resumo

Este artigo aborda a travessia de uma litografia antimilitarista de Jules-Félix Grandjouan no início do século XX através de publicações e grupos anarquistas em Paris, Estocolmo e Buenos Aires. A partir da análise das seis versões desta obra, as especificidades de uma troca visual transfronteiriça e transtemporal são elucidadas através de estratégias de apropriação e ressignificação. A caracterização destes processos se contempla à luz das particularidades históricas do movimento anarquista e sua teoria estética. A revisão de fontes gráficas em primeira mão, permitem reconstruir um caso inédito de migração iconográfica na periodicidade anarquista e restaurar a figura isolada do referido artista. Em suma, se aporta uma nova perspectiva sobre um aspecto pouco estudado da relação entre arte e anarquismo.

Palavras chave

Antimilitarismo; artegráfica; anarquismo; Jules-Felix Grandjouan; migração iconográfica

Mana allilla ruraska Jules- Félix Grandjouan, runa suti, sapalla sina pipachiska mana sugkunata ullaspa chung a iska kaura

Maillalachiska

Kai mailla kilkaipi kawachi imasa sapalla apachiska mana sugkunata ullapalla sug runa Jules-Félix Grandjouan suti, ruraku pangapi kilkasp a sugta ruraikuna chipi churangapa ima pasariska chasallata llugsichingapa kanchasinama kai parlukuna tukuikunata, kawachingapa kai llakiikuna pasariska ñugpa watakunapi allillapangakuna kawaspa Sugllapi makimanda chaninakuspa katichingapa uranimanda ikuti mailla mailla sugsichingapa kai parlu ñipi mana rigsiskata ruraska kai runa, parlaska kaipi mailla aidachiku sug musu rurai chasallata tapuchispa imamika ruraikuna sapalla apachidur.

Rimangapa Ministidukuna

Mana allila kauadurkuna; ruraikuna pangapi apachi; mana ñima pachidur; Jules- Felix chasa suti runa; ruraiku apachidur chasa suti migration.

Introducción

La llegada masiva de inmigrantes al continente americano en el cambio del siglo XIX al XX fortaleció los procesos de lucha social en la región (Cappelletti, 2017; Zimmer, 2015). Acosados por órdenes de encarcelamiento, necesidades materiales o un entusiasmo revolucionario, numerosos anarquistas se embarcaron hacia tierras extranjeras. Las travesías de Mijail Bakunin, Emma Goldman, Alexander Berkman, Pietro Gori, Errico Malatesta, entre otros, fomentaron la imagen del anarquista como migrante. Dicho calificativo fue ratificado en la figura del judío errante, asimilado como la “metáfora de la eterna persecución del pobre y oprimido” y el antepasado del “rebelde itinerante o reformador social” (Hutton, 1990, p. 297), cuya errancia aviva la rebelión entre los pueblos.

El flujo migratorio tuvo una variada composición social, incluyendo nobles, aristócratas, burgueses, obreros, artesanos, criminales e intelectuales, quienes simpatizaron o se identificaron abiertamente con corrientes libertarias. En su mayoría provenían de España, Italia, Francia, Alemania, Rusia, Polonia y comunidades judías recluidas en la llamada Zona de Asentamiento del Imperio Ruso de finales del siglo XVIII (Avrich, 2012). En dicho escenario se destacan Argentina y EEUU como receptores de embarcaciones cargadas de ideales ácratas consignados tanto en la mente y la acción de los individuos como en la prensa que viajó con ellos. Sobre lo anterior debemos mencionar tres momentos, que además estimularon la migración iconográfica.

Primero, la formación de organizaciones y congresos internacionales como la Conferencia Internacional Social Revolucionaria, la Internacional Anarquista, la Asociación Internacional de los Trabajadores y el Congreso Internacional de Anarquistas en EEUU (Zimmer, 2015). En Argentina, los italianos Malatesta y Ettore Mattei desempeñaron un papel fundamental en la creación de la Sociedad de Resistencia y Colocación en 1887 (Oved, 1978). Como lo expone Oved (1978), dicho sindicato y la Federación Libertaria de Grupos Socialistas, fundada en 1899 y apoyada por los inmigrantes Gori y Gregorio Inglán, fueron los antecedentes de la Federación Argentina de Trabajadores (FOA, 1901), de carácter internacionalista y renombrada como FORA en 1905. Segundo, la formación de un medio multicultural.

Anarquistas alemanes, catalanes, rusos, colombianos, mexicanos, franceses e italianos fundaron periódicos en EEUU y Argentina. Publicaciones como *Golos Truda* y *La Questione Sociale* operaron en ambos países. Destaca la relación editorial entre el *Almanaque de La Questione Sociale* de Buenos Aires y *La Questione Sociale* de Paterson a finales del siglo XIX (Souza, 2019). La importancia de este mutualismo se corrobora en las existencias de periódicos brasileños y argentinos del Instituto Internacional de Historia Social en Ámsterdam (IISG), conformadas por el archivo del historiador Max Nettlau, cuyo acopio fue posible gracias a los “intercambios con publicaciones anarquistas europeas como *Les Temps Nouveaux*” (Gordon, Hall y Spalding, 1973, p. 28). Estas incursiones facilitaron el acceso a diversas comunidades lingüísticas, así como la formación de redes para el intercambio directo o indirecto de material visual.

Tercero, las librerías articularon en gran medida esta comunidad transfronteriza. El auge de las mismas como centros de resistencia cultural tuvo lugar en Buenos Aires entre 1898 y 1905 (Sik, 2018). Destaca la *Biblioteca Sociológica* (1894-1902), a la cabeza de Fortunato Serantoni. La cuarta parte de sus importaciones provenían de Francia, siendo *Les Temps Nouveaux* uno de los principales proveedores (Souza, 2019). De igual modo, a finales del siglo XIX, encontramos la *Librería Internationale*, fundada por Émile Piette, en torno a la cual se agrupó la comunidad ácrata francófona, asegurando el acceso a publicaciones como *La Révolte*, *Père peinard* y otras tantas provenientes de Francia, Italia y España (Oved, 1978).

Sobre este problema encontramos dos aproximaciones. Enfocada en la prensa anarquista de la Tercera República Francesa, Bouchard (2009) desarrolla el concepto de *iconografía modulable*. Fruto del intercambio nacional e internacional, dicho concepto tipifica el préstamo de material gráfico entre periódicos europeos y norteamericanos. Dos de sus casos de estudio llaman la atención: primero, el intercambio entre la revista *Simplicissimus* y el *Almanach du Père peinard*, así como entre esta última y la norteamericana *The Coming Nation*; segundo, la “universalización de la iconografía” (Bouchard, 2009, p. 226) revolucionaria en el ejemplo del trabajo de Walter Crane. Basada en este artista, O’Neill (2015) reconstruye las estrategias de recepción en la periodicidad europea y norteamericana del grabado *The Anarchists of Chicago* (1894), discutiendo tanto su

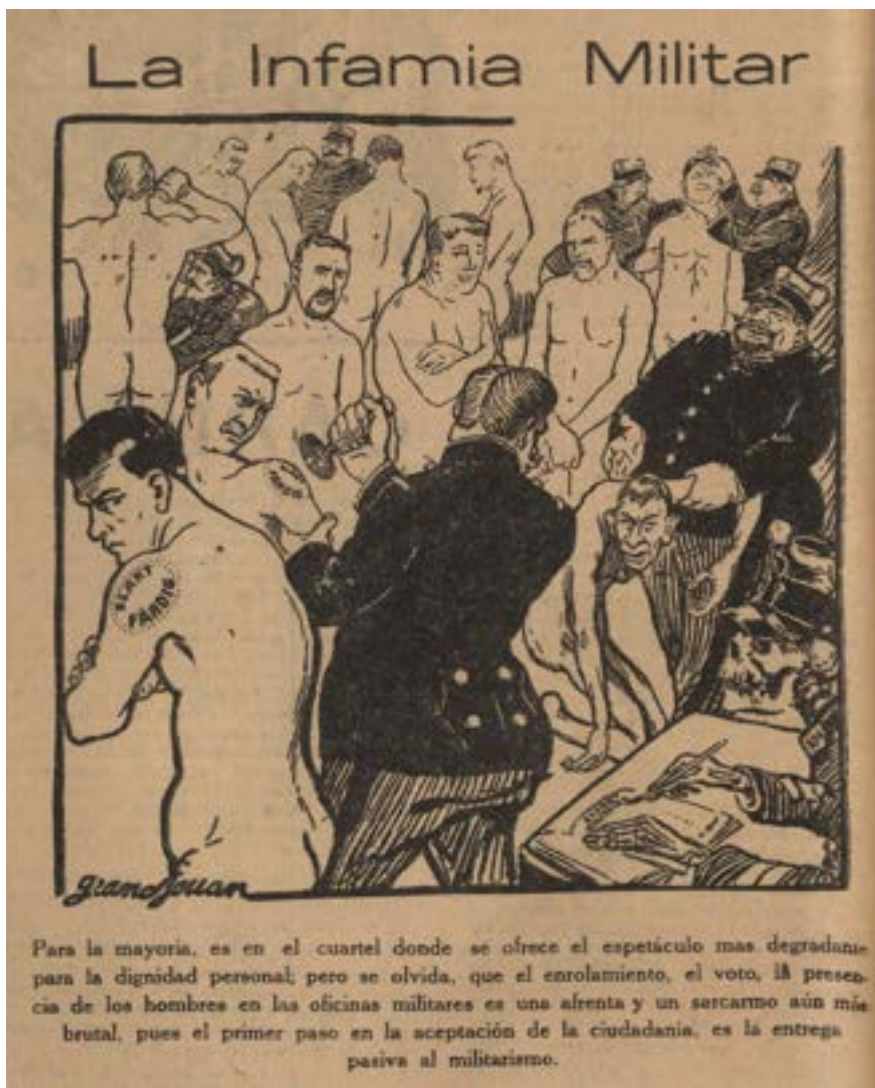


Imagen 1. Después de Jules-Félix Grandjouan. *La infamia militar*. En *La Antorcha*, Buenos Aires, 1 de mayo, 1927. IISG ZF 28007.x

influencia sobre posteriores representaciones como la interacción con su contexto. Nuestra investigación se apoya en las herramientas metodológicas de ambas autoras, integrando el análisis estilístico e iconográfico, la revisión de las particularidades históricas y el trabajo de archivo. No encontramos antecedentes de este tipo de trabajo en la literatura hispanohablante.

El encuentro con Grandjouan

El arte gráfico no ocupó un lugar fundamental en *La Antorcha*; la inclusión del mismo estuvo destinada a ediciones especiales. No obstante, destaca la apertura internacional. En el número fundacional se

declara como principio el establecimiento de "relaciones con los grupos anarquistas de todo el mundo que editen periódicos, libros o folletos, para que nos remitan cantidades de ellos" (Propósitos, 1921). Así mismo, se buscó la vinculación de diferentes "colectividades", que, "por la acentuada diferencia de sus idiomas con el nuestro permanecen en cierto modo aisladas", y el intercambio de "publicaciones en los respectivos idiomas, que es difícil de imprimir aquí para aquellas colectividades poco numerosas" (Propósitos, 1921). A partir del 17 de junio de 1921 se registró de manera intermitente la entrada y salida de material impreso en la sección *Cange del Exterior* (1921), también denominada *Periódicos recibidos*, *Nuevas publicaciones anarquistas* o *Revistas extranjeras*.

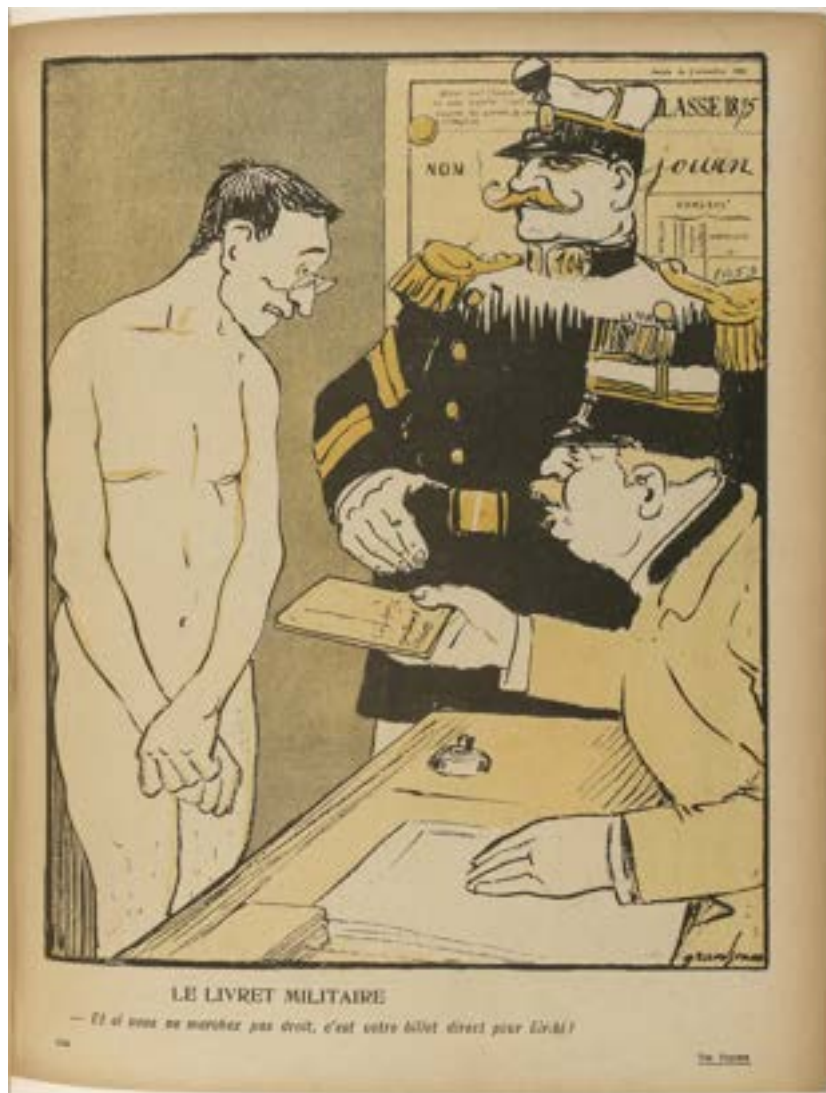


Imagen 2. Jules-Félix Grandjouan. *Le livret militaire*. En *L'Assiette au beurre*, París, 4 de agosto, 1906. Gallica-RES G-Z-337.

Esta diáspora migrante se ve reflejada en el número del 1 de mayo de 1927. En dicho número encontramos un texto antimilitarista de autoría anónima. En él se debate el proyecto de “militarización social” encabezado por la Liga Patriótica Argentina¹ como un camino hacia la degradación de “millares de hombres”, la emergencia de regímenes dictatoriales y de un “fascismo criollo”. El rechazo del alistamiento es incentivado a favor de la “autonomía y libertad” de cada individuo (Hablemos de la Argentina, 1927). La propaganda antimilitarista no se limita al lenguaje verbal. Entran en escena dos obras gráficas: una

¹ Grupo paramilitar de ultraderecha conformado en 1919 por “hijos de la gente de bien, estudiantes, policías y matones que [...] recibieron el apoyo de las fuerzas armadas” (Cappelletti, 2017, p. 63). Fueron responsables del asesinato de manifestantes, obreros, anarquistas e inmigrantes desde su fundación.

miniatura anónima y una ilustración titulada *La infamia militar*. Esta última llama nuestra atención (Imagen 1).

En esta Imagen, doce jóvenes reclutas han sido desnudados. Sus cuerpos son inspeccionados y marcados como carne de cañón por rechonchos oficiales. Uno de los reclutados nos devuelve la mirada. En el extremo inferior derecho, un esqueleto vestido de oficial se prepara para anotar sobre la *Livret militaire* [Libreta militar]. Su firma se ve borrosa a causa de la calidad de impresión. Este último es el único personaje que toma distancia de la masa de cuerpos erguidos y confinados en un mismo espacio. Tanto la escritura extranjera como el tratamiento estilístico de esta composición develan una correspondencia con la ilustración política de la prensa revolucionaria de

la *Belle Époque*. Las múltiples relaciones de distancia, ritmo, textura y gestos de la ilustración son descifrables en la gráfica (destinada a publicaciones revolucionarias) de Théophile A. Steinlen, Bernard Naudin, František Kupka, Juan Gris y Kees van Dongen, cuya creatividad se nutrió de los avances tecnológicos de la reproducción litográfica de finales del siglo XIX. La exploración de nuevos recursos y estrategias estimuló el florecimiento y la diversificación temático-estilística de la prensa ilustrada francesa, avivando tendencias satírico-políticas (Klyushina, 2018).

A esta misma generación de artistas pertenece Grandjouan, que vivió entre 1875 y 1968, precursor y creador del cartel político ilustrado, así como autor de la ilustración *La infamia militar*. Aunque su autoría no es referenciada en *La Antorcha*, su firma permite una acertada identificación. Se trata de uno de los artistas gráficos más prolíficos de su época. Durante la primera década del siglo XX, y una vez instalado en París, participa en publicaciones socialistas y anarquistas como "*Réveil Social, Le Rire, La Vie Illustré, La Revue Sociale, La Bibliothèque Syndicaliste, La Voix du Peuple...*", y especialmente "*L'Assiette au beurre*", para la cual realiza el 10 % del total de ilustraciones entre 1902 y 1912. En 1911 es sentenciado a dieciocho meses de prisión y 30 000 francos de multa por una serie de ilustraciones antimilitaristas. La condena es desestimada por Grandjouan, quien se autoexilia y viaja por Alemania, Italia y Egipto junto con la bailarina Isadora Duncan, hasta su amnistía a finales de 1912 (Bodinier et al., 1998).

El antimilitarismo es un tema transversal en su creatividad. Grandjouan ilustra el número del 4 de agosto de 1906 de *L'Assiette au beurre*, y la cuarta estampa (Imagen 2) coincide con algunos de los aspectos compositivos de la reproducida en *La Antorcha*. En ella, un atemorizado joven recibe de parte de dos oficiales su libreta militar, bajo la amenaza: "si usted no marcha directo, este es su boleto directo a Biribi". Sobre la pared vemos la ampliación del documento. En la casilla correspondiente al nombre, leemos parte del apellido: "jouan". La libreta le es otorgada en 1895, año en que el artista tenía 20 años. La inmersión del propio Grandjouan en dicha escena dilucida una empatía y una solidaridad, formadas desde su experiencia personal, hacia las víctimas del militarismo.

La firma constituyó otra manera de figurar en sus trabajos. Su etapa de madurez estuvo ligada a una misma firma basada en su apellido en minúsculas y

cursiva. No obstante, en tanto el artista no es referenciado en el texto circundante del semanario argentino, han emergido problemas de atribución. Tal es el caso de Godard-Davant (2017), quien, en su lúcido análisis sobre la gráfica del anarquismo porteño, identifica la firma como "ilegible" (p. 164). La dificultad de atribución señala dos interrogantes: primero, la necesidad de identificar la fuente iconográfica y la ruta de la misma hasta Buenos Aires; y segundo, las especificidades de este itinerario, incluyendo los aspectos sociales, políticos y estéticos en torno a la asimilación de una estampa extranjera.

El encuentro con *Le Marché à la viande*

Aunque el intenso intercambio editorial entre Francia y Argentina (Souza, 2019; Oved, 1978) facilitaría la comisión de obra gráfica a Grandjouan, las perceptibles modificaciones de la imagen desvirtúan esta posibilidad. Resulta artificiosa la disposición del título y la descripción, así como la apertura en el extremo superior del marco de la ilustración (Imagen 1). De igual modo, las calidades visuales problematizan el establecimiento de una ruta directa entre artista y editor. Nuestra mirada advierte líneas fantasma paralelas a los contornos del dibujo. Fruto de un desfase en la impresión, estas líneas dificultan descifrar detalles como la firma del esqueleto. Huelga agregar que este desfase no se repite en las demás ilustraciones del mismo número.

Dichas características se abren paso no solamente a través de las condiciones materiales de los equipos de impresión, sino también mediante un proceso de copias múltiples. Lo anterior implica el desvanecimiento gradual de la mano creadora (la particularidad estilística) en aras del florecimiento del contenido ideológico, fenómeno reminiscente del *samizdat*² durante la censura soviética. De igual modo, recuerda el carácter del "DIY o una estética del copiar y pegar" (Jeppesen, citada en Cohn, 2013, p. 36), que constituye una estrategia vigente en el medio anarquista contemporáneo. En este marco de acción encontramos modificaciones involuntarias sujetas a las condiciones mismas de impresión y distribución editorial.

2 "El mecanismo del *samizdat* [...]: el autor imprime varias copias de su trabajo en la calidad más aceptable posible para un individuo en las condiciones de la Unión Soviética. Las copias son distribuidas entre sus semejantes. Si alguno de los lectores encuentra interesante dicho material, hará copias de la copia recibida para distribuir las entre sus semejantes, y así sucesivamente" (Alekseeva, 2001, p. 210). Agradezco a Kasia Lushnikova por señalarme esta similitud.



Imagen 3. Jules-Félix Grandjolan. *Le Marché à la viande*. Litografía. 60.5x45 cm. París, 1906. IISG BG D23/498.



Imagen 4. Jules-Félix Grandjolan. *Le Marché à la viande*. En *La Voix du Peuple*, París, febrero 1906. IISG BG D23/493.

Estas circunstancias se entrelazan con el pronunciamiento del anarquista Piotr Kropotkin (1886) sobre la producción y uso de propaganda visual en el periódico *Le Révolté*:

Hay un medio de propaganda sobre el que hemos pensado a menudo, pero ante el cual hemos desistido a causa de falta de dinero: la propaganda de la imagen, de la ilustración. Pero si no somos suficientemente ricos para pagar nuestros propios grabados, quizá, podemos utilizar los de otros. (p. 4)

Más adelante pregunta: “¿Nuestros camaradas no podrían fundar una sociedad para la compra y expedición de grabados revolucionarios de este género adquiridos de revistas bien pensantes?” (Kropotkin, 1886, p. 4). Así, el autor arroja luz sobre un modo de acción que será acogido por numerosos grupos libertarios acosados por la precariedad económica y la censura.

En efecto, el circuito editorial anarquista del cambio de siglo se sustentó, en gran medida, en el reciclaje. Las modificaciones preconcebidas o involuntarias en aspectos de impresión, traducción y ortografía enriquecieron un intercambio espontáneo, polifónico y horizontal. En el caso de la imagen, las secuelas de estos movimientos se acumulan sobre su superficie, en cuya sedimentación podemos reconstruir la travesía que ha emprendido hasta nuestra mirada. Las capas de la sedimentación de *La infamia militar* se resuelven parcialmente en el París de 1906.

En 1906, Grandjouan se encuentra en plena madurez creativa. La lucha antimilitarista apremia; Francia envía tropas para aplacar insurrecciones anticoloniales, así como levantamientos obreros al interior del país. Las voces libertarias denuncian la masacre en ambos frentes (Maitron, 1951). En este contexto se produce la litografía *Le Marché à la viande* [La carnicería; en adelante, *Le Marché*] (Imagen 3). En esta estampa se dilucidan varios de los recursos del lenguaje del artista. El claroscuro permite una diferenciación tonal entre reclutadores y reclutados. Los pliegues de las vestimentas de los primeros contrastan con la espectral desnudez de los segundos. Sin embargo, el espacio les reconcilia. La distancia entre los cuerpos es resuelta con semitonos intersecados por líneas paralelas. A excepción del esqueleto, todos los cuerpos flotan en una atmósfera colapsada, sobre el abismo, directo a la carnicería. La carne de cañón es el cuerpo etéreo, pero también el cuerpo masivo. En palabras de Dumont: “él [Grandjouan] también

quiere mostrar que el soldado proviene de la misma condición social del trabajador” (Bodinier *et al.*, 1998, p. 82). El esqueleto se alista para tomar nota. Como su firma lo advierte, se trata de una alegoría de “la Mort” [la Muerte]. La composición resultante es una sesuda meditación visual que trasciende la intención panfletaria.

En febrero del mismo año, una variación de esta estampa es incluida como portada del periódico anarco-sindicalista *La Voix du Peuple* (Imagen 4). Este número contiene once ilustraciones de Grandjouan. La imagen de la portada se titula *Le Marché à la viande* y corresponde, parcialmente, al motivo publicado 21 años más tarde en Buenos Aires. Además de la presencia de zonas tonales intermedias, llama la atención el título que, concebido y escrito como parte de la composición, señala un recurso frecuente en la creatividad del artista: “Grandjouan compone él mismo la tipografía de cada uno de sus carteles, dando, en función de la importancia del personaje, un nivel de lectura diferente” (Bodinier *et al.*, 1998, p. 81). Por otra parte, debemos señalar el uso de juegos lingüísticos propios de la jerga popular francesa, recursos comunes entre los colaboradores de publicaciones político-satíricas de aquel entonces (Tournier, 2002). Estos recursos tipográficos y lingüísticos son desestimados en la versión argentina, lo cual constituye la modificación preconcebida de la imagen. Identificamos tres momentos.

Primero, la omisión del título en francés. En la parte superior se ha dispuesto no su traducción directa, sino una nueva frase en español: *La infamia militar*, compuesta con una tipografía mecánica en contraposición del recurso tipográfico del artista. El tono del nuevo título diverge de la intención metafórica de su precedente francés; no obstante, profundiza en el sentido antimilitarista. Lo anterior señala una modificación preconcebida basada no en el paulatino desvanecimiento del estilo, sino en la sustitución de los componentes textuales a favor de una efectiva asimilación en un contexto particular. Por otra parte, en la variación de 1927, lo escrito en la libreta de la Muerte permanece intacto.

Segundo, la sustitución del pie de página. Tanto en la versión litográfica como en la de *La Voix du Peuple*, Grandjouan escribió en tono satírico:

PRIMER MAYOR: ¿Y qué haremos con este malogrado?

SEGUNDO MAYOR: Lo dejaremos para la reproducción...

Por el contrario, los redactores del semanario argentino optaron por otro tono panfletario que responde a dos factores. El primero es la consolidación de una tradición antimilitarista caldeada desde 1901 que dio paso a diferentes organizaciones como la Asociación Antimilitarista Argentina, fundada a finales de los años veinte (Manzoni, 2018). El segundo es el clímax de la “propaganda por el hecho” en Buenos Aires entre las décadas de los años veinte y treinta, periodo denominado por Anapios (2013) como el “ciclo de la deriva violenta” (p. 43). La efervescencia de estas prácticas en el Cono Sur contrasta con la desescalada europea de inicios del siglo XX de la época de los atentados a la cabeza de anarquistas o simpatizantes de movimientos libertarios en busca de un efectivo medio de representación social (Maitron, 1951). El panfleto en cuestión versa:

Para la mayoría, es en el cuartel donde se ofrece el espectáculo más degradante para la dignidad personal; pero se olvida que el enrolamiento, el voto, la presencia de los hombres en las oficinas militares es una afrenta y un sarcasmo aún más brutal, pues el primer paso en la aceptación de la ciudadanía, es la entrega pasiva al militarismo” (Imagen 1)

El tercer momento remite a la marca sobre los hombros de los dos primeros reclutados. En ambas versiones de 1906, Grandjouan escribió “Bon à tuer” [Bueno para matar]. En la versión argentina de 1927, este mismo componente textual nos desorienta. Leemos “slaktfärdig”, expresión correspondiente al idioma sueco, cuya traducción se asemeja al referente francés: “preparados para el sacrificio”.³ ¿Cómo comprender una modificación por fuera del idioma original de producción y de recepción? En efecto, este tipo de encuentros se entretajan con el flujo masivo de migrantes guiados por un espíritu descentralizado: una ilustración francesa traducida al sueco y reimpressa en un periódico de lengua española en Argentina. Cabe mencionar que en las secciones de canje, entrada y salida de materiales de *La Antorcha* no se relacionan intercambios con *La Voix du Peuple* y viceversa.

3 Agradecemos a la lingüista PhD Elena Krasnova por las traducciones del sueco.

El encuentro con el eslabón sueco

De acuerdo con Oved (1978), entre 1880 y 1914, un total de “3 034 000 almas” (p. 30) llegaron a Argentina. El historiador distingue diferentes círculos anarquistas a finales del siglo XIX: el italiano, el español, el holandés y el belga-francés. *La infamia militar* arroja luz sobre la posible presencia de un círculo escandinavo en Argentina que pudo pasar inadvertido dada su inferioridad numérica, situación ya enunciada por los redactores de *La Antorcha* en el comunicado *Propósitos* (1921). Un ejemplo de presencia escandinava en el continente americano en dicha época es Eric Morton, quien, bajo el seudónimo de Ibsen” o Eric the Red, militó junto a Goldman y Berkman (Avrich, 2012).

Entre 1925 y 1927, en varios números del semanario argentino, se publicaron comunicados relacionados con el movimiento libertario sueco, incluyendo al periódico *Brand*. Su primera mención acontece en una carta enviada el 28 de junio de 1922 desde Berlín por Berkman al grupo ácrata bonaerense *Editorial Argonauta*. En la misma se acusa recibido de fondos monetarios destinados a la “Sociedad de Ayuda a los Anarquistas en las prisiones rusas” con sede en Moscú (Una carta de A. Berkman, 1922). *Brand* actúa como mediador entre ambas partes. Otras menciones que no despiertan mayor interés tienen lugar a lo largo del mismo año. De esta relación desconciertan dos aspectos. Primero, en el semanario argentino no se registró un intercambio estrictamente editorial con el periódico sueco. Por otra, al revisar los archivos de *Brand* (IISG ZF 67369; ZF 26012), advertimos que en él no se reprodujeron obras de Grandjouan.

Nuestro viaje por Estocolmo no es estéril. Hasta nosotros ha llegado un cartel de 1935 (Imagen 5) impreso por la Stockholms Anarkistiska Förening [Asociación de Anarquistas en Estocolmo]. El motivo corresponde al trazado por Grandjouan para la portada de febrero de 1906 de *La Voix du Peuple*. Al igual que la variación argentina de 1927, las modificaciones textuales de la versión sueca son mayúsculas. Destaca la marca sobre los hombros que coincide tanto en contenido como en forma con la encontrada en *La Antorcha*: “slaktfärdig”. El cartel, titulado *Vägra Mörda/Vägra mobilisera!* [¡Rechace el asesinato/Rechace la militarización!], también se encausa en la dirección antimilitarista. Un segundo título, dispuesto en el lugar antes ocupado por el título original, remite a una traducción

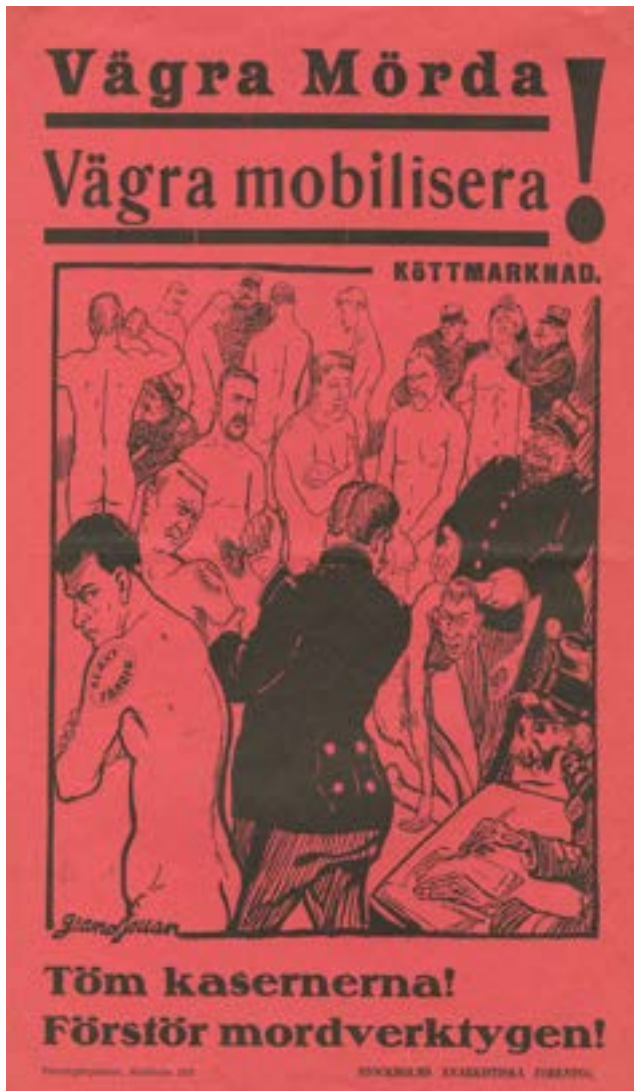


Imagen 5. Después de Jules-Félix Grandjouan. *Vägra Mörda/Vägra mobilisera!* Cartel. 33x24 cm. París, 1935. IISG BG C18/32.

directa del francés al sueco: "Köttmarknad" [carnicería]. Esto no se repite en el pie de página de la imagen. En ella se superpone una arenga afín con el sentir de sus pares argentinos: "Töm kasernerna! Förstör mordverktygen!" [¡Liberen las barricadas! ¡Destruyan las armas asesinas!].

Este cartel remite a una versión de 1913 (Imagen 6) incautada a las Juventudes Socialistas. Dos aspectos le diferencian del cartel de 1935. Primero, en vez de "Vägra Mörda", se ha escrito "Vägra Mönstra" [¡Rechace la incorporación!]. Segundo, se ha incluido una descripción panfletaria que opera en el marco del histórico conflicto entre Rusia y Suecia desde tiempos de Pedro el Grande, apelando a la concepción del campesino ruso como arquetipo del

enemigo nacional. El carácter decididamente insurgente empatiza con el panfleto argentino:

¡Camaradas, trabajadores!

¿Permitirán voluntariamente que los maestros estatales en el arte del asesinato los marquen para el sacrificio, con el fin de ofrecerlos como ganado, como sacrificio a favor de la patria de los ricos?

El trabajador desamparado no tiene patria. Su enemigo no es el pobre campesino ruso, sino el rico explotador y capitalista sueco.

¡Actúen en consecuencia, camaradas!

¡Rechacen la incorporación! ¡Rechacen la militarización!

Ambos carteles advierten un problema adicional. Al comparar los gestos, las poses y la solución espacial

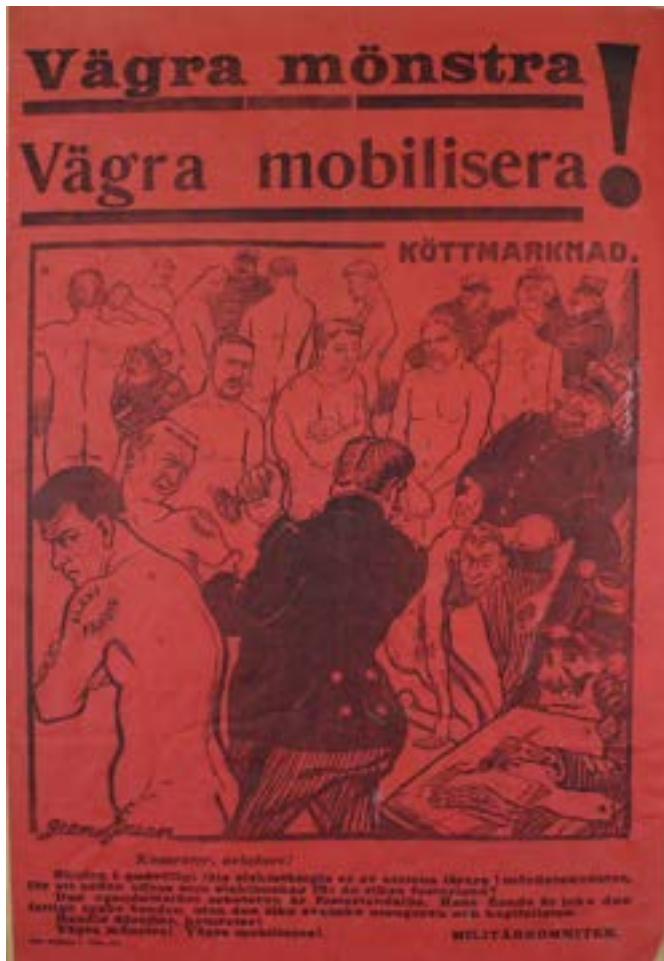


Imagen 6. Después de Jules-Félix Grandjouan. *Vägra Mönstra/Vägra mobilisera!* Cartel. 33x24 cm. Estocolmo, 1913. Stockholmskällan.

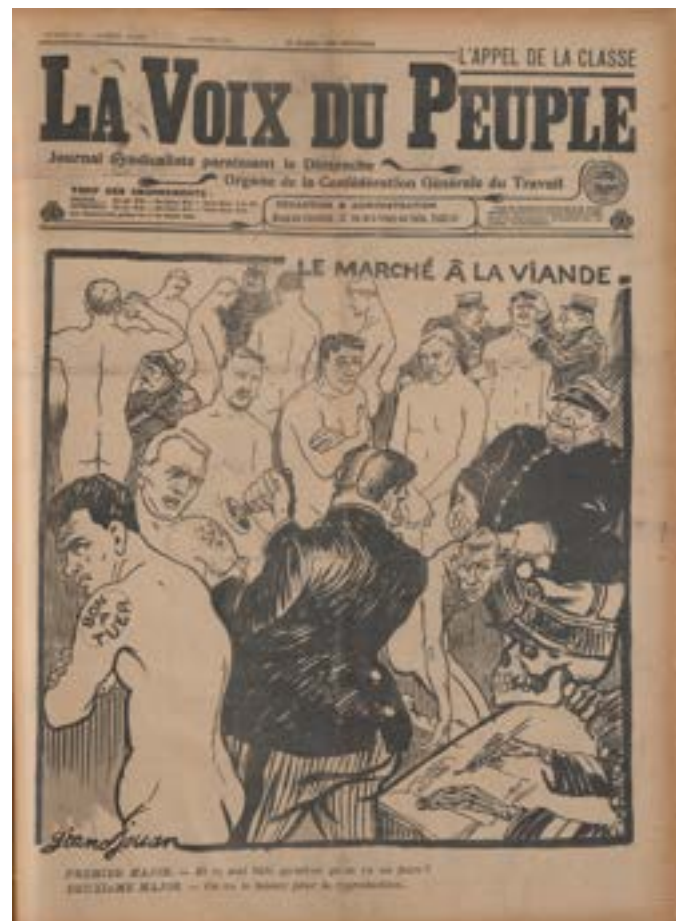


Imagen 7. Jules-Félix Grandjouan. *Le Marché à la viande*. En *La Voix du Peuple*, París, octubre 1906. IISG ZF 10330.

de las versiones de los carteles suecos, de *La Voix du Peuple* y de *La Antorcha*, identificamos una correspondencia entre las mismas. Existe entre ellas una equivalencia visual que no coincide con las particularidades de la litografía de 1906 (Imagen 3). Lo anterior implica que esta estampa no constituye la matriz de las reproducciones posteriores, pese a lo cual es erróneo considerar que dicha obra fue concebida exclusivamente como una estampa de caballete. En la portada del número de octubre de 1906 de *La Voix du Peuple* (Imagen 7), reconocemos la reproducción de la mencionada litografía. La insistencia sobre este motivo indica una particular relación del artista con el mismo. Grandjouan regresa, quizá, en más de dos ocasiones, para reubicar, agregar, retirar, atenuar, intensificar, corregir y volver a imprimir sus propios trazos, estimulando un proceso creativo orgánico que potencia la riqueza estilística y, al mismo tiempo, el mensaje político.

La travesía de la estampa de Grandjouan pasa por un punto intermedio en Suecia, probablemente a través de un minoritario círculo sueco en Argentina. Los lazos entre movimientos anarquistas suecos y argentinos, así como los carteles de 1913 y 1935, dan pistas sobre la versión que llegó a Buenos Aires entre finales de la primera y la segunda década del siglo pasado. Este eslabón pudo haber viajado como ilustración en un periódico o como un cartel antimilitarista, materiales de gran difusión en los congresos internacionales en los que confluían representantes del país sudamericano (Cappelletti, 2017). De este tránsito quedan vestigios visuales y textuales a manera de una sedimentación anónima: la *imagen errante*.

Por el contrario, lo que podemos denominar como *imagen migrante* responde a un intercambio directo. Un ejemplo de esto es el número del 9 de octubre de 1922 de *La Protesta*:

Juan Grave, nos ha remitido una serie de litografías, muy hermosas, pidiéndonos que tratemos de vendérselas, pues necesita dinero para proseguir sus publicaciones. Las litografías enviadas son todas de artistas famosos: Constantin Meunier, Steinlen, Willaume, Luce, Berman Paul, Labasque, etc. (Litografías, 1922)

Síguese de ello que este tipo de intercambio se basó no solamente en una función estética y política, sino también en una económica. Como lo señala Maitron (1951), un tercio del presupuesto fundacional de *Les*

Temps Nouveaux, editado por Grave, fue proporcionado por un "camarada" argentino (p. 434).

En contraste, la *imagen errante* acontece en el marco de procesos de contrabando establecidos a lo largo de una cadena de eslabones, los cuales operan por fuera de relaciones de mercado y sobre la base de un devenir accidental e impredecible.

El encuentro estético

Uno de los protagonistas de esta travesía es la traducción. En el marco de los estudios sobre anarquismo, se le caracteriza como un "procedimiento político por antonomasia" (Campanella, 2021, p. 87). En efecto, dicho tránsito implica modificaciones, resignificaciones y tensiones que, como señala Campanella, subvierten la recepción pasiva de un texto producido en una lengua hegemónica. Bouchard (2009) reflexiona sobre este mismo fenómeno: "no se trata solamente de traducir el texto para hacerlo comprensible, sino más bien para adaptarlo a su nuevo contexto de recepción" (p. 253). La traducción no reproduce relaciones hegemónicas entre centro y periferia; rebasa su propia unidireccionalidad. El libre tránsito del francés al sueco, así como de este último al español, responde a la descentralización del discurso anarquista.

La traducción democratiza el conocimiento entre las masas, pero también suele tomarse licencias y disentir del texto original. La autoría entra en crisis al tiempo que la obra se enriquece al transitar por otros idiomas. En el imaginario ácrata, el artista no constituye un sujeto de privilegios, sino un mediador del sentir político y estético de una comunidad. Read (2002) presenta la figura del artista como obrero y del obrero como artista, cuyas raíces son identificadas en el "sistema del gremio medieval" (p. 23). De igual modo, en las perspectivas estéticas de Tolstoi (*¿Qué es el arte?*, 1897) y Kropotkin (*La ayuda mutua como factor evolutivo*, 1907) advertimos un impulso medievalista: la *catedral* encarna un arte digno en tanto fruto del esfuerzo y compromiso colectivo. El arte radica en la potencia creativa de toda una comunidad, afirmación reivindicada por la tendencia "colectivista o comunista" del anarquismo clásico (Reszler, 1972, p. 52).

Proudhon (1865) reflexiona en la misma dirección: “Un artista será ahora un ciudadano, un hombre como cualquier otro; seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios, respetará las mismas convenciones, hablará el mismo idioma, ejercerá los mismos derechos, cumplirá los mismos deberes” (pp. 367-368). Criado en una familia de artesanos (Dixmier, 1974), Grandjouan promulga la necesidad de una “futura asociación libre y voluntaria de productores” basada en la “organización sindical” (Bodinier *et al.*, 1998, p. 82). Por otra parte, Grandjouan, Naudin y Kupka (en su primer periodo) pusieron su creatividad íntegramente al servicio de las causas sociales, realizando exclusivamente ilustraciones políticas en revistas para las masas (Leighten, 2013). Lo anterior remite a la crítica sobre el arte elitista y la función social del artista expuesta por Grave (2005):

Para vivir su sueño y realizar sus aspiraciones, ellos [los artistas] también deben trabajar por la elevación moral e intelectual de las masas. Ellos también deben comprender que su propio desarrollo se compone de la intelectualidad de todos; que, sean cuales sean las alturas que crean haber alcanzado, pertenecen a la multitud [...] Una sociedad normalmente constituida no admite esclavos, sino un intercambio mutuo de servicios entre iguales. (p. 219)

Otro momento de esta *sindicalización* del acto creativo es la tendencia al anonimato. *Un hereje, un rebelde, un obrero, un argonauta, un albañil, un recluido, una golondrina* son algunos de los seudónimos empleados por los libertarios argentinos. Años más tarde, Barthes (1989) y Foucault (1969) declararían la muerte del autor. Parafraseando al primero, la obra de Grandjouan encuentra la “unidad” no en su “origen” (individuo-creador), sino en su “destino”: el lector anónimo (Barthes, 1989, p. 54). Así mismo, ante las variaciones de *Le Marché*, estamos ante una potencia en devenir. No se trata del fetiche de la obra de arte, sino del proceso mismo del acto creativo abierto a la participación colectiva. Estas dinámicas de participación y autorrepresentación posibilitan el empoderamiento del individuo subalternizado para “crear su propia cultura” en el marco de una “sociedad natural” (Read, 2002, p. 29). Recordando a Beckett, (Foucault, 1969) pregunta: *¿Qué importa quién habla?* Los anarquistas responden: *¡No importa!*

Un análisis empírico arroja ciertos matices sobre este somero panorama de la teoría estética anarquista. En la prensa ácrata bonaerense identificamos otras tres estampas del artista, publicadas inicialmente

en *L'Assiette au beurre* (Grandjouan y Naudin, 1905; Grandjouan, 1906a, b). Dos de ellas fueron impresas en *La Protesta* (Grandjouan, 1923, 1924). Llama la atención la versión argentina de 1923 (“Un proletario / Tu martirio duró tres días, el nuestro dura toda la vida”), la cual mantiene el sentido de la descripción de la versión francesa de 1906 (“*El hombre del pueblo*: “¡Cristo, tu agonía ha durado tan solo tres días. La nuestra dura toda la vida!”). La reproducción de estas ilustraciones y la correspondencia en la traducción de una de las mismas sugiere la presencia de *L'Assiette au beurre* como fuente iconográfica directa en *La Protesta*. A diferencia de *Le Marché*, se trata de una transmisión directa.

En la portada del décimo número de *Ideas* aparece una litografía bajo la firma de Grandjouan (1909), publicada cuatro años antes en *L'Assiette au beurre* (Grandjouan y Naudin, 1905). El contenido textual de la estampa se traduce y modifica. El número del 6 de mayo de 1905 de la revista francesa fue ilustrado junto con Naudin; dos de sus litografías para este número también fueron incluidas en *Ideas*. La especificidad de esta selección corrobora la circulación de *L'Assiette au beurre* como fuente iconográfica. En *Ideas* se apunta de manera imprecisa el nombre del artista en la lista de los números ya publicados: “ 10 – «Guerra a la guerra». Texto de Alberto Ghirardo. Dib. de Gran Jouan” (Números aparecidos, 1910). Otros artistas nacionales y extranjeros son referenciados correctamente. Esta es la mención más significativa del artista en la prensa anarquista argentina. Incluso en las investigaciones contemporáneas se le pasa por alto (Minguzzi, 2014; Rey, 2007).

En este contexto, la autoría no está sujeta a una firma; su reconocimiento depende de la inclusión de una breve nota por fuera de la ilustración, especificando ya sea el nombre mecanografiado o una nota biográfica. El matiz ideológico tiene lugar cuando advertimos que la ausencia de la autoría de Grandjouan se debe no tanto a un ejercicio ideológico vaticinador de la muerte del autor, sino al desconocimiento de algunos artistas y al predominio de otros. Representantes del expresionismo alemán y belga recibieron particular atención: Käthe Kollwitz, Frans Masereel, Albert-Louis Daenens y el suizo Félix Vallotton. Al último se le dedicó una edición monográfica en *Ideas* (*Crímenes y castigos*, 1909), cuya fuente iconográfica es *L'Assiette au beurre* (*Crimes et Châtiments*, 1902). Artistas como Steinlen y Constantin Meunier fueron copiosamente reseñados,

atribuyendo incluso a este último una litografía de Édouard Couturier (1922) publicada en *La Protesta*.

No obstante, a inicios del siglo XX, las litografías de Grandjouan migraron a través de otros canales. En 1907, Goldman se reúne con el artista en París, de quien recibe una ilustración con la dedicatoria: "Para los camaradas americanos" (Grandjouan, 1907). Al regresar a Nueva York, Goldman (1907) la publica como portada del número de noviembre de *Mother Earth*, en el cual caracteriza a Grandjouan como "un artista que ha consagrado su arte al proletariado revolucionario" (p. 357). Lo anterior insiste, desde otra perspectiva, en la identificación del artista con el obrero y el revolucionario, así como en la posibilidad de un arte al servicio de una lucha transcontinental. Estos acontecimientos (el encuentro entre activista y dibujante, la estampa con dedicatoria, el elogio a la creatividad de Grandjouan) concilian el estilo y la autoría del individuo con el rol social del arte y su faceta colectiva, un escenario posible en una estética que responde al "saludable pluralismo de las diferentes escuelas del pensamiento anarquista" (Reszler, 1975, p. 52), agrupadas bajo un mismo impulso antiautoritario.

Conclusión

La creatividad y la vida de Grandjouan estuvieron relacionadas con reivindicaciones antimilitaristas, anti-coloniales, anticlericales y antigubernamentales bajo el signo del internacionalismo. Injustamente relegada en la historia del arte, la suya es una voz combativa, colectiva y, al mismo tiempo, íntima y contemplativa. Su creatividad y el destino de la misma responden a un diálogo polifónico que incentiva, en el anarquista, el obrero y el subalterno, la construcción de una cultura visual común, espontánea y universal, en el marco de una comunidad ajena a circuitos oficiales de intercambio cultural, económico y político.

El intercambio transfronterizo dio paso a un contrabando visual en el circuito editorial anarquista, enlazando diferentes geografías y temporalidades. La recepción no fue pasiva. La apropiación constituyó el signo de una comunidad cohesionada mediante un diálogo horizontal, más allá de centros de poder simbólico. Se implementaron estrategias de apropiación y resignificación acordes con un programa estético común y, al mismo tiempo, sujeto a las

especificidades de cada caso, operando no como un modelo inalterable, sino como reflejo de un imaginario plural. Este panorama devela la complejidad y matices de la gráfica anarquista como un problema de investigación que aguarda nuevas incursiones.

La errancia de *Le Marché* es un ejemplo de activismo artístico transfronterizo para nuestro convulso presente, en que la creatividad debe reafirmar su potencia como canalizadora del sentir popular, contrastando con tendencias artísticas institucionales y marginales prudentemente higienizadas, cuya escenificación inflama un cómodo impulso autosatisfactorio. Por el contrario, la *imagen errante* señala un momento de solidaridad y empatía, lecciones que nos dejan la filosofía anarquista y la obra de Grandjouan, para asumir un rol en el marco de las movilizaciones sociales y culturales de nuestro contexto más inmediato y más distante. Así como la figura del *judío errante* con la que iniciamos este artículo, la *imagen errante* continúa migrando, apareciendo y desapareciendo como un espasmo que señala el hedor de la *carnicería*.

Referencias

- Alekseeva, L. (2010). *Istoriya inakomyслиya v SSSR: noveyshiy period (Historia del pensamiento disidente en la URSS: época contemporánea)*. Moscú, Rusia: Grupo Moscú-Helsinki.
- Anapios, L. (2013). La ciudad de las bombas. El anarquismo y la 'Propaganda por el Hecho' en la Buenos Aires de los años veinte. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 39, 42-74. https://historiapolitica.com/datos/biblioteca/anarquismocomparado_anapios.pdf
- Avrich, P., y Avrich, K. (2012). *Sasha and Emma: The anarchist odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman*. Cambridge, UK: Belknap Press.
- Barthes, R. (1989). *The rustler of language*. Los Ángeles, CA, EEUU: University of California Press.
- Bodinier, J., Fauchereau, S., Dumont, F., Le More, A., y Marcetteau-Paul, A. (1998). *Jules Grandjouan*. Nantes, Francia: Bibliothèque Municipale de Nantes, Éditions MEMO.
- Bouchard, A.-M. (2019). *Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914* [Tesis doctoral, Université de Montréal].

- Campanella, L. (2021). La traducción como práctica política: *Les 21 jours d'un neurasthénique* de Octave Mirbeau en el periódico anarquista *Nuevo Rumbo*. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 14(1), 68-91. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v14n1a03>
- Cappelletti, Á. (2017). *Anarchism in Latin America*. Oakland, CA, EEUU: AK Press.
- Cohn, J. (2014). *Underground passages: anarchist resistance culture, 1848-2011*. Oakland, CA, EEUU: AK Press.
- Couturier, É. (16 de octubre de 1922). Le calvaire du mineur. *La Protesta: suplemento semanal*.
- Dixmier, M. y Dixmier, É. (1974). *L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée, 1901-1912*. Paris, Francia: François Maspero.
- Foucault, M. (1970). *Qu'est - ce qu'un auteur? (Conférence)*. Nueva York, NY, EEUU: Universidad de Búfalo.
- Ghiraldo, A. (26 de noviembre de 1910). Números aparecidos. *Ideas y figuras*.
- Godard-Davant, J. (2017). *Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art, à travers l'illustration de presse libertaire, au tournant du XIX-XXe siècle* [Tesis de maestría, Escuela Normal Superior de Lyon].
- Goldman, E. (1907). Artists-Revolutionists. *Mother Earth*.
- Gordon, E., Hall, M., y Spalding, H. (1978). A survey of Brazilian and Argentine materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam. en *Latin American Research Review*, 8(3), 27-77. <https://www.jstor.org/stable/2502807>
- Grandjouan, J.-F., Naudin, B. (6 de mayo de 1905). La Grève. *L'Assiette au beurre*.
- Grandjouan, J.-F. (29 de diciembre de 1906a). L'homme du peuple. *L'Assiette au beurre*.
- Grandjouan, J.-F. (24 de marzo de 1906b). Le Premier Mai sera très calme, cette année, à Courrières. *L'Assiette au beurre*.
- Grandjouan, J.-F. (noviembre de 1907). To the American comrades. *Mother Earth*.
- Grandjouan, J.-F. (8 de agosto de 1909). Guerra a la guerra. *Ideas y figuras*.
- Grandjouan, J.-F. (8 de diciembre de 1923). Un proletario. *La Protesta: suplemento semanal*.
- Grandjouan, J.-F. (8 de diciembre de 1924). Parias. *La Protesta: suplemento semanal*.
- Grandjouan, J.-F. (2001). *Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France*. Somogy, Éditions d'art.
- Grave, J. (2005). The artist as equal, not master (1899). En R. Graham (Ed.), *Anarchism: A documentary history of libertarian ideas*. Montreal, Canadá: Black Rose Books.
- Klyushina, E. (2018). *Frantsuzskaya zhurnal'naya grafika kontsa XIX — nachala XX v., etapy razvitiya, tipologiya, zhanry i stilevyye napravleniya (El arte gráfico de la prensa francesa de finales del siglo XIX e inicios del XX, etapas de desarrollo, tipología, géneros y corrientes estilísticas)* [Tesis doctoral, Universidad Estatal de San Petersburgo].
- Hutton, J. (1990). Les Prolos Vagabondent: Neo-impressionism and the anarchist image of the *trimardeur*. *The Art Bulletin*, 72(2), 296-309. <https://doi.org/10.2307/3045735>
- Kropotkin, P. (1886). "Communications et Correspondance", en *Le Révolté*, 9-15 de mayo.
- La Antorcha: semanario (17 de junio de 1921). *Cange del Exterior*.
- La Antorcha: semanario (25 de marzo de 1921). *Propósitos*.
- La Antorcha: semanario (18 de agosto de 1922). *Una carta de A. Berkman*.
- La Antorcha: semanario (1 de mayo de 1927). *Hablemos de la Argentina: la cuestión militar*.
- La Protesta: suplemento semanal (9 de octubre de 1922). *Litografías*.
- Leighten, P. (2013). *The liberation of painting: modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago, IL, EEUU: University of Chicago Press.
- Maitron, J. (1951). *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*. Paris, Francia: Société Universitaire d'éditions et de librairie.
- Manzoni, G. (2018). Contra los arrastra sables... Militarismo y antimilitarismo en los comienzos de la Argentina moderna.

Avances del Cesor, 15(19), 14604. <http://hdl.handle.net/2133/14604>

Minguzzi, A. (2014). *La revista Ideas y figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919): estudios e índices*. La Plata, Argentina: UNLP.

O'Neill, M. (2015). Cartoons for the Cause? Walter Crane's *The Anarchists of Chicago*. en *Art History*, 38(1), 106-137. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12118>

Oved, I. (1978). *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México DF, México: Siglo Veintiuno Editores.

Proudhon, P.-J. (1865). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Francia: Garnier.

Read, H. (2002). *To hell with culture and other essays on art and society*. London, UK: Routledge.

Reszler, A. (1972). Peter Kropotkin and his vision of anarchist aesthetics. *Diogenes*, 20(78), 52-73. <https://doi.org/10.1177/0022039219217202007804>

Rey, A. (2007). *Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista Ideas y Figuras*. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/Rey-IdeasFiguras.pdf>

Sik, M. (2018). La creación de bibliotecas durante el apogeo del anarquismo argentino, 1898-1905. *Historia y Espacio*, 14(51), 49-74. <http://dx.doi.org/10.25100/hye.v14i51.6984>

Souza, E. (2019). "Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. El circuito editorial en la red transnacional de militancia del anarquismo", en *Políticas de la Memoria*, 19, 189-209. <http://dx.doi.org/10.47195/19.567>

Tournier, M. (2002). *Des mots sur la grève : Propos d'étymologie sociale. Tome 1*. Lyon, Francia: ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.1666>

Valloton, F. (1 de marzo de 1902). Crimes et Châtiments. *L'Assiette au beurre*.

Valloton, F. (8 de octubre de 1909). Crímenes y castigos. *Ideas y figuras*.

Zimmer, K. (2015). *Immigrants against the State: Yiddish and Italian anarchism in America*. Chicago, IL, EEUU: University of Illinois Press.