

## **IMÁGENES Y SÍMBOLOS EN LA PRENSA OBRERA COLOMBIANA DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: UN ANÁLISIS DE LA ICONOGRAFÍA POPULAR\***

**Luz Ángela Núñez Espinel**  
*Magíster en Historia*  
*Universidad de los Andes*

### **Resumen**

Este artículo analiza la imagen del obrero difundida por la prensa obrera y popular colombiana durante las tres primeras décadas del siglo xx, tomando como fuente los cabezotes de los periódicos. Específicamente, el texto señala las tensiones y las contradicciones en la creación y difusión de un proyecto político-cultural que tenía como referente el movimiento obrero internacional, pero que debía adaptarse a las condiciones sociales y culturales del país; de manera que, aunque los periódicos explícitamente se inscribían dentro de unas categorías racional-iluministas, su lógica no pertenecía a esta matriz sino a la dramático-simbólica.

**Palabras clave:** prensa obrera, iconografía, movimiento obrero, Colombia-siglo xx.

### **Abstract**

This article analyzes the image of the workers spread by the colombian worker press between 1900-1930. Specifically the paper signals tensions and contradictions in the creation and spreading of a cultural and political project whose referent was the international labor movement, but the project had to adapt itself to the social and cultural conditions of the country. As a result, although newspapers were explicitly in keeping with rational-illuminist categories, their internal logic belonged to dramatic-symbolic categories.

**Key words:** Worker press, Iconography, Labor movement, Colombia-twentieth century.

## Introducción

El origen de una prensa plebeya en nuestro país posiblemente se encuentra en la prensa artesanal del siglo XIX, que surgió de la mano de las Sociedades Democráticas y cumplió un importante papel para la organización política de los artesanos y la agitación de sus ideas y demandas en la plaza pública. Sin embargo, el radio de acción de estas publicaciones no se restringió solamente a los artesanos, sino que también presentó denuncias y reivindicaciones que recogían el sentir de sectores populares más amplios. Incluso, la prensa artesanal tuvo un papel destacado en movimientos sociales urbanos como el motín bogotano de 1893.<sup>1</sup>

Posteriormente, durante el primer tercio del siglo XX, se presentó el declive del artesanado como sector social protagónico de las luchas populares urbanas y animador de la prensa plebeya. Este lugar fue ocupado por los obreros, quienes retomaron gran parte del legado de los artesanos, combinándolo con influencias de otro orden (socialismo y anarquismo), y adaptándolo a las nuevas condiciones sociales y laborales que se imponían en el país.

Es importante subrayar que este no fue un proceso secuencial ni excluyente que implicara la desaparición del mundo material y simbólico del artesanado y su reemplazo por el surgimiento del obrerismo. Si bien desde 1918 cada vez más los conflictos laborales asumieron la modalidad de “huelga” y se desarrollaron en sectores modernos de la economía —como transportes y fábricas—, en 1919 se presentó la última gran protesta de artesanos en Bogotá. Algunos trabajos históricos han demostrado que importantes tradiciones de los artesanos radicales fueron legadas a los principales grupos sindicales y socialistas del país. Entre estas tradiciones sobresalieron el radicalismo liberal, el ideario de la Revolución Francesa, algunas formas de socialismo utópico, el culto a la prensa y a la palabra escrita en general, y la práctica del espiritismo y la masonería.<sup>2</sup>

Al comenzar el siglo XX, un primer periodo de efervescencia del periodismo obrero se dio entre 1904 y 1906, cuando, al fin de la Guerra de los Mil Días, las perspectivas de estabilidad política y proteccionismo económico fueron interpretadas por los trabajadores como una época propicia para reanudar su actividad política y periodística.<sup>3</sup> Sin embargo, tras la acusación hecha a dos directores de periódicos en 1906 de haber participado en una conspiración contra el presidente Reyes, la

<sup>1</sup> Un análisis interesante sobre las sociedades de artesanos que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, puede consultarse en David Sowell, *The Early Colombian Labor Movement: Artisans and Politics in Bogotá, 1832-1919* (Philadelphia: Temple University Press, 1992). Por su parte, la investigación más completa sobre el motín de 1893, es la de Mario Aguilera, *Insurgencia urbana en Bogotá* (Bogotá: Colcultura, 1997).

<sup>2</sup> Gonzalo Sánchez, *Los bolcheviques del Libano* (Bogotá: Editorial Mohan, 1976); Mario Aguilera y Renán Vega, *Ideal democrático y revuelta popular* (Bogotá: Universidad Nacional/ CEREC, 1998) caps. 4 y 5; Mauricio Archila, *Cultura e identidad obrera* (Bogotá: CINEP, 1991) capt. 2.

<sup>3</sup> En este periodo circularon, entre otros, *El Artesano de Ocaña, Paz y trabajo* (Bogotá), *El Artesano* (Manizales), *El Pueblo* (Pasto), *El Yunque* (Bogotá) y *El Faro* (Bogotá).

censura de prensa y la vigilancia sobre las organizaciones obreras aumentó. De manera que solamente hasta 1909, tras la caída de Reyes, hubo un clima propicio para la publicación de un importante número de periódicos obreros; muchos de ellos concebidos como órgano de expresión de las organizaciones políticas obreras que estaban surgiendo en esta coyuntura, pero también otros creados por iniciativas particulares o de grupos menos formales.

Sobre las características generales y la denominación de estos periódicos, Mauricio Archila, en su trabajo sobre la prensa obrera entre 1920 y 1934, señala que:

En realidad, en la mayoría de los casos se trataba de periódicos dirigidos por núcleos intelectuales o, en el mejor de los casos, artesanos, especialmente aquellos vinculados a las artes gráficas. Nosotros seguimos designándolos como “prensa Obrera” no sólo porque la intención de quienes la elaboraban era llegar a esa clase, sino porque su contenido pretendía reflejar la situación de los trabajadores y sus anhelos.<sup>4</sup>

Aunque compartimos plenamente esta afirmación, queremos añadir tres elementos adicionales para justificar la denominación de *prensa obrera* que utilizamos en este artículo. Primero, es importante señalar que este apelativo no es una elaboración posterior de la academia, sino que fue utilizado por los periódicos mismos para identificarse y definirse. Así, títulos, subtítulos y editoriales de las publicaciones los autoproclamaban como periódicos obreros.

Segundo, se debe profundizar en la identidad social de quienes escribían y de los receptores de estas formas de periodismo popular. Para esto es conveniente precisar quiénes recibían el apelativo de *obrero* durante las tres primeras décadas del siglo xx. Como se ha señalado:

La palabra *obrero* no tenía un contenido muy preciso, puesto que no hacía referencia solamente a la noción moderna, que define a un grupo de seres humanos desprovistos de medios de producción, que venden su fuerza de trabajo como cualquier mercancía, que producen plusvalía y a cambio reciben un salario en dinero. Es más bien una denominación política o social si se quiere, puesto que pretende enfatizar como elemento definitorio, con respecto a otro tipo de actividades, una acción laboral de tipo material. Esto tenía implicaciones porque consideraba como *obreros* a artesanos, trabajadores asalariados, campesinos e incluso a los industriales.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Mauricio Archila, “La otra opinión: La prensa obrera en Colombia 1920-1934”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 13-14 (Bogotá, 1985-1986): 212.

<sup>5</sup> Renán Vega, *Gente muy rebelde 3. Mujeres, artesanos y protestas cívicas* (Bogotá: Pensamiento Crítico, 2002) 107.

Esta utilización amplia y ambigua del término *obrero* nos permite comprender que la prensa obrera no estaba dirigida solamente a un grupo específico de trabajadores asalariados, sino que cobijaba a sectores más amplios de la población, como artesanos, pequeños propietarios, campesinos, trabajadores por cuenta propia y pobres en general.

Tercero, el carácter externo del periódico respecto a los obreros y a los sectores populares no era absoluto, puesto que en la redacción y distribución de la prensa participaban obreros, artesanos y trabajadores en vías de proletarización, y las publicaciones generalmente se hallaban vinculadas a partidos, sindicatos o asociaciones populares. Además, los periódicos abrieron sus páginas para que obreros y campesinos enviaran cartas o hicieran llegar sus denuncias.

El objetivo central de la prensa obrera editada durante las tres primeras décadas del siglo xx fue la organización de los trabajadores y la difusión de sus ideas políticas, pero también fue un medio de educación popular, sirvió como eje de redes más o menos extensas de sociabilidades políticas, y formó parte de un proceso complejo de creación de culturas políticas populares. En consecuencia, en la prensa plebeya se llevaba a cabo una labor pedagógica que buscaba enseñar nuevos modelos sociales (el del proletario), símbolos, imaginarios y marcos morales a los obreros y al pueblo en general. Este esfuerzo no siempre se realizaba en forma explícita sino que en muchas ocasiones aparecía veladamente en la sección del periódico menos esperada; por ejemplo, en las novelas por entregas, en los anuncios publicitarios o en los dibujos que acompañaban el título de la publicación.

Precisamente, el objetivo central de este artículo es analizar cuál fue la imagen del obrero que difundió la prensa obrera y cómo cambió durante las tres primeras décadas del siglo xx, tomando como fuente los cabezotes de los periódicos que tienen ilustraciones o grabados. Por sus características, estos dibujos se constituyen en una fuente significativa para estudiar ciertos componentes de la mentalidad obrera y popular presente en las publicaciones, pero hasta ahora no han sido tenidos en cuenta por los investigadores nacionales.

El estudio de los símbolos que aparecen en la prensa nos remite a entender que en el contexto de la época se concebía que para ser un obrero consciente no se necesitaba únicamente un cambio ideológico y político, sino también la adopción de unas formas de comportamiento, de interacción social y de referentes simbólicos que debían ser aprendidos e interiorizados. En consecuencia, periodistas y dirigentes obreros tenían claro que el triunfo político estaba relacionado con el éxito que se obtuviera en los otros aspectos, en razón de lo cual no eran entendidos como procesos diferentes, sino como encaminados todos hacia el mismo fin.

En este sentido, queremos señalar las tensiones y las contradicciones en la creación y difusión de un proyecto político-cultural que tenía como referente el movimiento obrero internacional, pero que debía adaptarse a las condiciones de un país que tímidamente iniciaba un proceso de modernización. Para dar cuenta de

estos elementos, este ensayo se divide en dos partes: en primer lugar, se indica el marco interpretativo utilizado; y en segundo lugar se analizan algunos cabezotes de la prensa obrera y popular para escudriñar en sus significados simbólicos.

### 1. Matrices culturales presentes en la prensa

Tomando como base los planteamientos de George Rudé sobre la conformación de la ideología popular, Guillermo Sunkel considera que los diarios populares de masas “*han tenido dos líneas de desarrollo diferentes vinculadas a la matriz racional iluminista y la matriz simbólico-dramática y que son estas matrices las que van a determinar los modos de representación de lo popular*”.<sup>6</sup> Aunque el periodo a que se refiere este ensayo es diferente porque analizamos un contexto anterior a la aparición a los diarios de masas, en esa misma investigación el autor demuestra que las matrices están presentes en la cultura popular del siglo XIX, por lo que consideramos posible utilizarlas para el contexto colombiano de comienzos de siglo XX. Por otro lado, la teorización de Sunkel nos permite responder a la pregunta sobre cómo se construyen símbolos, imaginarios y discursos en la prensa popular, así originalmente sólo haya sido utilizada para estudiar los modos de representación de *lo popular*, porque las posibilidades de análisis no se restringen únicamente a los actores sociales, sino que incluyen también lenguaje, estética, conflictos, espacios y temáticas.

La matriz *simbólico-dramática* se entiende como parte de la ideología inherente que hunde sus raíces en la cultura popular del siglo XIX. En ella encontramos un rechazo al racionalismo y al iluminismo, y se expresa en un lenguaje dicotómico concreto derivado de una concepción religiosa del mundo. Así, la realidad histórica, los conflictos interpersonales y hasta aquellos más subjetivos se interpretan a partir de categorías religiosas como el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el perdón y la condena. Estas categorías “divinas” sirven de base para la elaboración de otras categorías “humanas” como las de ricos y pobres, buenos y malos, avaros y generosos, que se constituyen en el eje central del lenguaje simbólico-dramático presente en los diarios. La característica central de este tipo de lenguaje es “la pobreza de sus conceptos y la riqueza de sus imágenes. En otras palabras, el lenguaje simbólico dramático carece de ‘densidad teórica’ y los conceptos son claramente secundarios a la producción de imágenes”.<sup>7</sup>

Esta matriz, con una estética particular que hunde sus raíces en la imaginería barroca de la Iglesia Católica, originalmente fue introducida como elemento derivado por los españoles, pero llegó a constituir parte fundamental de la religiosidad popular. Por consiguiente, aunque se cambien los temas religiosos por otros profanos,

---

<sup>6</sup> Guillermo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular* (Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1985) 46; cursiva en el original.

<sup>7</sup> Sunkel, *Razón y pasión* 49.

se sigue apelando a los mismos medios de representación, en los que predomina un fuerte contraste entre objetos o sentimientos y figuración a través del color.<sup>8</sup>

Sobre esta matriz se introduce como elemento derivado la matriz *racional-iluminista* a través de la creación del Estado Docente y por la introducción de ideologías políticas de tinte iluminista como el marxismo, el anarquismo, el liberalismo y el radicalismo. Sunkel nos explica que:

La matriz *racional-iluminista* tiene cierta unidad a nivel de los contenidos en la medida que expresa algunos elementos muy generales entre los que se incluyen que la “razón” es presentada como un medio y el “progreso” como el fin de la historia; que la “educación” y la “ilustración” son impulsadas como los medios fundamentales de constitución de la ciudadanía política y de superación de la barbarie; que el pueblo es concebido como la expresión física de la barbarie y por tanto, constituido en objeto de campañas moralizadoras. Al mismo tiempo, hay que señalar que la matriz racional-iluminista se expresa a través de un lenguaje abstracto y conceptual que está regido por el mecanismo de la generalización.<sup>9</sup>

Uno de los objetivos de la matriz racional-iluminista es desplazar la matriz cultural existente en los sectores populares por considerarla ya superada. Para ello propone la laicización de la sociedad, la extensión de la educación y la ilustración del pueblo, y la imposición de la ciencia y la razón sobre la superstición.<sup>10</sup> Sin embargo, estas pretensiones no alcanzaron una concreción material significativa en nuestro país, en la medida en que el Estado no asumió como propias dichas tareas y la capacidad de los grupos de la oposición que las promovieron (liberales, socialistas y anarquistas) era limitada. Además, el cambio social no ocurre de forma mecánica al quitar algo y poner en su lugar otra cosa, sino que tanto lo antiguo como lo nuevo compiten por un lugar propio, de manera que el resultado siempre implica algún grado de mezcla entre los dos elementos.

Esto puede verse en los periódicos, sobre todo en la forma en que ellos construyen una representación singular de lo popular articulando elementos propios de la matriz racional-iluminista y de la matriz simbólico-dramática; promoviendo una identidad más política (centrada en la clase obrera y los conflictos que le son propios), o más cultural (incluyendo diversidad de actores con sus múltiples conflictos en la vida cotidiana) dependiendo del tópico en que se haga énfasis.<sup>11</sup>

Para determinar cuál es el tipo de matriz que prevalece, Sunkel propone el análisis de seis categorías: lenguaje, estética, actores, conflictos, espacios y temá-

<sup>8</sup> Sunkel, *Razón y pasión* 49-51.

<sup>9</sup> Guillermo Sunkel, *La representación del pueblo en los diarios de masas* (s.f.; consultado el 20 de abril de 2004 en <<http://www.felafacs.org/dialogos/pdf17/sunkel.pdf>>) 3.

<sup>10</sup> Sunkel, *Razón y pasión* 46-47.

<sup>11</sup> Sunkel, *La representación del pueblo* 4.

ticas. Hicimos este ejercicio para el conjunto de la prensa obrera colombiana del periodo estudiado y presentamos los resultados en la tabla 1, en la que puede verse la matriz cultural que prevalece para cada uno de los temas.

**Tabla 1:** Análisis de las matrices culturales presentes en la prensa obrera colombiana\*

	<b>Matriz racional-iluminista</b>	<b>Matriz simbólico-dramática</b>
Lenguaje		Concreto Dicotómico Religioso Rico en imágenes y metáforas Busca conmover, más que convencer
Estética		Melodramática Riqueza de colores y sentimientos Burla y sarcasmo
Actores populares	Obreros Campesinos	Mujeres Inquilinos Indígenas Artesanos Pobres
Conflictos	Patrón-obrero Patrón-campesino	Frente a la Iglesia, las autoridades locales, la policía
Espacios	Público Político	Vida cotidiana (en menor medida) (excluye la vida privada)
Temáticas	Política (ideologías y organización obrera) Ciencia Progreso Civilización Alcohol Educación	

\* Elaborado con base en Sunkel, *Razón y pasión* 53.

Este esquema nos proporciona una especie de radiografía de la prensa, que da cuenta de un momento en el proceso de formación de la ideología popular. Claramente puede notarse que no hay un predominio absoluto de una matriz, sino que la prensa se mueve entre las dos: mientras el lenguaje y la estética corresponden a la vertiente simbólico-dramática, los espacios y las temáticas se inscriben en la racional-iluminista; el caso de los actores populares y los conflictos no está totalmente definido y tiene elementos en las dos matrices.

## 2. El obrero como representación de lo popular

En las publicaciones analizadas encontramos un esfuerzo progresivo por imponer al “obrero” como modelo de lo popular (entendido como sinónimo de “pueblo”). Aunque los textos muestran diversidad de actores sociales que pueden incluirse dentro de lo popular (obreros, campesinos, artesanos, mujeres, inquilinos, indígenas y pobres), a medida que la influencia del movimiento socialista interna-

cional penetraba en el país, se buscaba posicionar el modelo del obrero industrial y promover una identidad obrera basada en unos valores y una ideología política que se asociara a este tipo de trabajador. En otras palabras, la prensa plebeya mostraba variedad de actores sociales y diversidad de conflictos, pero trataba de construir un arquetipo al que se debía llegar, una especie de meta por alcanzar, y ésta era el obrero (en la concepción moderna del término).

La matriz racional-iluminista concibe al pueblo “como la expresión física de la ‘barbarie’ y, por tanto, aparece como objeto central de campaña moralizadora”.<sup>12</sup> No obstante, en la prensa obrera que revisamos esta idea no se encuentra de manera radical y unívoca. Ciertamente, algunas publicaciones, como *La Vanguardia*, consideraban que el pueblo era un instrumento sin raciocinio, una masa de bárbaros y salvajes que ellos (los periodistas) iban a civilizar y mejorar moralmente, pero la mayoría tenía una visión idealizada del pueblo, asociada a adjetivos como bueno, laborioso, honrado, pobre, explotado, pacífico e ingenuo.<sup>13</sup> En lo que sí había unanimidad era en mostrar que el pueblo podía cumplir un papel protagónico en la marcha hacia el progreso, es decir, que su situación podía y debía ser potencialmente cambiada a través de la educación y la instrucción. Precisamente, la misión de la prensa consistía en guiar esa transformación.

La relación entre “pueblo” y “obrero” era difícil de caracterizar y pasaba por un doble proceso, simultáneo, de identificación y diferenciación. La identificación se producía porque compartían una situación común: eran pobres, explotados por los partidos políticos y los ricos, y todos conformaban la nación; por eso, fácilmente “pueblo” y “obrero” eran utilizados como sinónimos. En este punto es interesante señalar que no solamente era una filiación de clase en términos económicos, sino que también involucraba elementos políticos, tales como la noción de ciudadanía heredada de la Revolución Francesa y la convicción de que aquellos sectores habían sido utilizados por los partidos políticos en detrimento de sus intereses.<sup>14</sup>

Por su parte, la diferenciación se sustentaba en argumentos de tipo económico y político. En cuanto a lo económico, existía la convicción que algunos integrantes del pueblo contribuían más que otros al progreso del país, concretamente aquellos que estaban ligados a la producción material, bien fuera agrícola, artesanal o in-

---

<sup>12</sup> Sunkel, *Razón y pasión* 47.

<sup>13</sup> Las dos citas siguientes muestran estas dos imágenes opuestas sobre el pueblo: “un pueblo que a merced de la ignorancia en que se le cultivara durante tantos años, descendió de su nivel para ser un rebaño, una montonera analfabeta, explotable al antojo del primer aventurero del primer tiranuelo afortunado”. “Nuestra labor”, *La Vanguardia* [Bogotá] 4 feb. 1912. Y “Nuestro pueblo es esencialmente honrado, pacífico y trabajador, en su generalidad, y si hay malos, es porque en todas partes los hay; pero ese tipo de criminales natos e incorregibles, si se registran en nuestro ambiente es la excepción”. Aristides Zapata, “Semanalmente”, *El Luchador* [Medellín] 16 jul. 1919.

<sup>14</sup> Encontramos un total de 37 artículos que identifican “pueblo” y “obrero” por uno o varios de estos elementos. Véase particularmente: Rafael Reyes Daza, “El Partido Católico y el Partido Obrero”, *El Proteccionista* [Bogotá] 8 mayo 1911; R. Joaquín, “Una queja”, *El Luchador* [Medellín] 21 agos. 1919; “El Obrero”, *El Industrial* [Bogotá] 4 jul. 1908.

dustrial. Así, la fórmula *trabajo + producción = progreso/civilización* favorecía a los obreros, quienes eran considerados como lo mejor, no sólo del pueblo, sino de la sociedad en su conjunto o, expresado en términos más emotivos:

No te he dicho quien eres y aunque quiero decírtelo no puedo; eres tan grande (...) no soy digno de pronunciar tu nombre, pero sí te digo que eres el factor del progreso universal. De las entrañas de la tierra extraes el oro y del fondo del mar la hermosa perla, y cual soberbio tinta te remontas en los aires manejando el prodigioso aeroplano construido por el esfuerzo de tus callosas manos: te llaman arquitecto: albañil, mecánico, agricultor, tipógrafo, carpintero, electricista, nauta y tantos nombres más con que te determinan, y yo te llamo apóstol del progreso universal.<sup>15</sup>

En cuanto a lo político, los obreros ocupaban un lugar privilegiado como defensores tradicionales y legítimos de los derechos del pueblo. Este papel protagónico, tanto en lo económico como en lo político, fue reforzado por las ideologías socialista y anarquista, de manera que el obrero ideal se convirtió en el modelo de cómo debería ser todo el pueblo.

Lo anterior explica el esfuerzo por crear una identificación del pueblo con la imagen del obrero, en un medio en el que este sector social era minoritario. Sin embargo, esta no fue una transposición totalmente mecánica de un ícono internacional, ya que podemos encontrar reelaboración y contextualizaciones propias. Al comenzar el siglo, la representación del obrero se sustentaba en la preponderancia social del artesanado, pero progresivamente fue cambiando hasta llegar a la imagen del proletario. Sin embargo, lo más interesante radica en que estos estereotipos no se presentaban aislados de la sociedad, sino que aparecían vinculados a un contexto histórico y a un programa de acción política. No se trataba simplemente de una copia, sino que también había adaptación y resignificación a la luz de la experiencia vivida.

Para desarrollar este tema vamos a centrarnos en los cabezotes de los periódicos que tienen ilustraciones, no porque el texto de la prensa no presente imágenes frecuentes de los obreros, sino porque los cabezotes tienen varias características que los convierten en una fuente pertinente: primero, al ubicarse en la primera página, junto al título o conteniendo a éste, nos habla de la importancia y la preponderancia que tiene este mensaje sobre otros que se presentan dentro de la prensa; segundo, en el cabezote se encuentra la identidad y el propósito del periódico: así, su importancia no está dada por la selección del historiador, sino porque sus creadores le otorgaron un lugar privilegiado; tercero, son textos que se repiten muchas veces y, como ya sabemos, la repetición es una parte importante en el

---

<sup>15</sup> Juan Francisco Moncaleano, "Socialismo: La redención del obrero", *Ravachol* [Bogotá] 18 sep. 1910.

proceso de crear símbolos y significados;<sup>16</sup> y, cuarto, nos presentan un orden del discurso específico que no es posible encontrar en el texto escrito, puesto que son imágenes coherentes en sí mismas que cuentan un relato, en el que hay personajes, escenario y objetivos políticos.

El concepto de representación que utilizamos lo hemos tomado de Roger Chartier, quien lo ha definido como el conjunto de “las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad”.<sup>17</sup> Para este autor la representación es una exhibición pública de una cosa o una persona que está ausente y se sustituye por una imagen que lo hace retornar a la memoria. Estas imágenes pueden ser parecidas o no a las que sustituyen, pero aun en el caso de aquellas que establecen relaciones simbólicas “existe una relación descifrable entre el signo visible y el referente significado”, lo que no quiere decir que esa relación siempre sea entendida de la forma como su creador la concibió.<sup>18</sup>

La discusión de si estos dibujos nos reflejan una realidad o no, no tiene mucho sentido, puesto que todos los dibujos se localizan en el futuro, no en su presente, y deben entenderse como programas políticos a realizar. Nos dicen qué deben hacer los obreros en un contexto determinado para alcanzar una transformación social, política o ideológica en el futuro. En este sentido, el obrero no se sitúa como un ícono solitario (incluso puede estar ausente del dibujo para encarnarse en



**Figura 1.** Cabezote de *El Obrero Colombiano* (Bogotá, 1914).

<sup>16</sup> Maurice Agulhom, “Política, imágenes y símbolos en la Francia posrevolucionaria”, *Historia Vagabunda* (México: Instituto Mora, 1994) 259.

<sup>17</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1995) 57.

<sup>18</sup> Chartier 58.

el lector), sino que debe leerse en relación con el contexto respectivo y la acción de transformarlo.

Por ejemplo, la imagen que sirve de cabezote al periódico *El Obrero Colombiano* (Bogotá, 1914) (figura 1) podría interpretarse de la siguiente manera: *Un obrero enseña a su hijo que con el trabajo obtendrá sustento, dignidad personal, paz y progreso para el país. El progreso depende de los obreros, quienes con el trabajo productivo aseguran el porvenir del país. La unión de los obreros asegura la paz, y ambas son la base del progreso.* Como vemos, su significado es complejo, pero se puede interpretar como un programa de acción política que promete alcanzar ciertas cosas si se cumplen determinadas condiciones.<sup>19</sup>

Si revisamos otro caso, como *El Símbolo* (Cartagena, 1910) (figura 2), encontramos el mismo esquema de un personaje, una lectura particular del contexto y una acción de transformación política. Así, el mensaje de este cabezote podría leerse de la siguiente manera: *Con la llegada de las ideas socialistas al país comenzó a alzarse el sol de la verdad y la libertad en medio de las ruinas en que han convertido al país los gobiernos conservadores. Es un llamado a los obreros para acabar con todo lo que queda de la “Regeneración” y a sembrar las ideas del socialismo para que llegue un nuevo amanecer de libertad, igualdad, fraternidad y justicia.*<sup>20</sup>

Aquí el obrero no se dibuja en forma explícita, sino que a través de un efecto producido con los rayos del sol, se incorpora al espectador al cuadro. A diferencia del cabezote de la figura 1, en el que se pretendía destacar la paz lograda tras la Guerra de los Mil Días y ocultar las rivalidades partidistas, en este caso se buscaba



**Figura 2.** Cabezote de *El Símbolo* (Cartagena, 1910).

<sup>19</sup> Para ver la forma como el contenido del periódico guía la lectura del cabezote, veáse: “Laboremos” y “Por el arte”, *El Obrero Colombiano* [Bogotá] 6 jun. 1914.

<sup>20</sup> Utilizamos el término “Regeneración” entre comillas porque no era utilizado en los periódicos obreros de la época.

mostrar que en el país reinaba el caos y la destrucción (dejada por la dictadura de Rafael Reyes en el corto plazo y por los gobiernos conservadores en general). Para cambiar esta situación proponía la adopción y difusión del socialismo en el país. No obstante, cuando se analizan los principios políticos de ese socialismo que se pregonaba, vemos que estaba muy influenciado por el liberalismo radical, ya que los símbolos y lemas que utilizaba eran los de la Revolución Francesa. Cabe señalar, además, que subyace una percepción dramático- simbólica muy fuerte, evidente en la dicotomía orden-caos, los símbolos religiosos del fuego que purifica (hoguera) y la palabra que salva, y la traducción de elementos religiosos a laicos por la forma como se establece la relación entre Biblia y Constitución.

Podríamos afirmar que las imágenes compartían la misma estructura, pero el mensaje que pretendían transmitir sufrió variaciones sustanciales en el tiempo. Por ello, vamos a analizar a continuación con algún detalle la forma como era representado el obrero en la prensa que se reclamaba como obrera en las primeras décadas del siglo xx en Colombia, considerando de una parte el paso del *obrero ilustrado* al *obrero revolucionario* y de otra parte el salto de la noción de *progreso nacional* a la idea de la *revolución mundial*.

### 2.1 Del *obrero ilustrado* al *obrero revolucionario*

Volvamos a la figura 1, en la que se representa a un hombre adulto (no anciano, pero sí mayor) que viste camisa abierta al pecho y con los puños doblados hasta el codo, pantalón y sombrero de ala corta. Esta acompañado de un niño, quien también viste camisa y pantalón. Como se observa claramente, no corresponde a la descripción clásica de la clase obrera que difundió la iconografía socialista, representada por un hombre joven, con el torso desnudo y empuñando una herramienta de trabajo. En este caso, el niño no puede interpretarse a ciencia cierta como obrero, puesto que por el significado general del cabezote pareciera que representara más bien el porvenir o, mejor, la importancia del obrero para el porvenir de la patria. Paradójicamente, no es común encontrar dibujos de niños en la iconografía obrera, así buena parte de la fuerza de trabajo estuviera compuesta por menores (y mujeres). Ellos, cuando eran representados, se utilizaban para significar la familia proletaria que avanzaba hacia el socialismo.<sup>21</sup>

El hombre adulto estaba bastante alejado de la representación del obrero industrial que se impone posteriormente, pero su indumentaria y sus facciones pueden vincularse con la definición amplia del término obrero, relacionada con diferentes formas de trabajo manual. Además, allí se encontraba un sentido de dignificación y diferenciación del trabajador con respecto al pueblo en general, a través de tres elementos que en ese entonces fijaban la posición social de una per-

<sup>21</sup> Eric Hobsbawm, "El hombre y la mujer imágenes a la izquierda", *El mundo del trabajo: Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera* (Barcelona: Crítica, 1987) 125.

sona: sombrero, ruana y zapatos. El pueblo utilizaba sombrero burdo de ala ancha, ruana y no llevaban zapatos (en el mejor de los casos, alpargatas), mientras que el uso de calzados, chaqueta y sombrero fino estaban destinados a otros sectores sociales. Hasta bien entrado el siglo xx, el artesanado y el pueblo en general se identificaban porque ambos conservaban el uso de la ruana, pero se diferenciaban entre sí en que el primero sí utilizaba zapatos.<sup>22</sup>

El vestido de los artesanos era reconocido socialmente y sobrentendido, como se puede inferir de la investigación adelantada a raíz del magnicidio de Rafael Uribe Uribe, cuando los testigos declaraban que los homicidas iban vestidos de artesanos, sin entrar en más explicaciones. Efectivamente, los culpables del crimen eran carpinteros, y cuando los policías que los capturaron hicieron la descripción de los personajes, puede verse la correspondencia con la indumentaria: uno de ellos “vestía ruana de color carmelita parduzca, sombrero de fieltro carmelita, vestido oscuro, calzado” y el otro “vestido oscuro, ruana negra de paño, sombrero jipa, calzado” (ver figura 3).<sup>23</sup>



**Figura 3.** Fotografía de un grupo de artesanos de Bogotá. El individuo marcado con el número 3 es Jesús Carvajal, uno de los responsables de la muerte de Rafael Uribe Uribe. Tomada de Marco Tulio Anzola Samper, *Asesinato del General Uribe Uribe: ¿Quiénes son?* (Bogotá: Tipografía Gómez, 1917) 90.

<sup>22</sup> En este periodo, la influencia inglesa pone en furor las chaquetas y levitas, que empiezan a ser vistas como sinónimo de elegancia y distinción, y fueron utilizadas hasta por líderes indígenas como Quintín Lame, pero en la cotidianidad y sobre todo en los sectores mas pobres, la ruana seguía reinando como vestido, cobija y estera.

<sup>23</sup> Alejandro Rodríguez Forero, *Vista fiscal* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1916) 7-8.

Por esta razón el obrero de la figura 1 no puede ubicarse dentro del pueblo raso, pero tampoco en el estereotipo del artesano. En cambio, detalles como los puños de la camisa doblada y la abotonadura abierta hacen que se le identifique como trabajador manual. Otros, como el sombrero y la posición erguida, remarcan un signo de distinción. Esta imagen no corresponde a la mayoría de los trabajadores sino a la idealización de lo que podría llegar a ser la clase obrera si se daban otras condiciones, como paz, instrucción, protección y unión de todos los obreros. En síntesis, es una visión armónica del obrero que trabaja por el progreso del país.

Doce años más tarde, *Vanguardia Obrera*, un periódico publicado en Barrancabermeja, lugar donde se concentraba un importante número de obreros por ser el epicentro del enclave de la Tropical Oil Company en Colombia (TROCO), presentaba en el cabezote a un hombre con torso desnudo que sostenía una pica con su mano derecha, apoyándola sobre el hombro, como símbolo de la clase obrera (figura 4). Sin duda, este dibujo se enmarca perfectamente dentro de la iconografía socialista, que, como bien lo ha señalado Eric Hobsbawm, se inspira en parte en la tradición del la Revolución Francesa, pero incorpora también elementos del movimiento revolucionario internacional, como la hoz y el martillo, estrellas de cinco puntas, rayos, olas, cereal, rosas, cuernos, antorchas y cadenas.<sup>24</sup>



Figura 4. Cabezote de *Vanguardia Obrera* (Barrancabermeja, 1926).

Las revoluciones democrático-burguesas habían recurrido a figuras femeninas para simbolizar los conceptos de *revolución* y *república*, utilizando para ello la imagen de una mujer desnuda, o por lo menos con los pechos desnudos, y a menudo tocada con un gorro frigio.<sup>25</sup> No obstante, en la transición de las revoluciones

<sup>24</sup> Hobsbawm 126-129.

<sup>25</sup> La más famosa de estas imágenes se encuentra en el cuadro de Delacroix “La libertad guiando al pueblo”, 1830.

democráticas del siglo XIX a los movimientos proletarios marxistas del siglo XX, disminuyó la utilización de la figura femenina y se impuso la imagen del hombre con el torso desnudo que blandía un martillo o una pica, como equivalente masculino de la alegoría femenina a la revolución.

Aunque la fuerza de trabajo femenina era numéricamente más importante en las fábricas que la masculina, esto no se veía reflejado en la imagen del obrero, en la que la representación que se adoptaba era la del varón. Esta contradicción tiene múltiples explicaciones: la difusión de la iconografía del movimiento obrero internacional; el temor a la competencia femenina; la acentuación de la división social del trabajo por la industrialización; el cálculo del salario sobre la base de que sólo un miembro de la familia (el padre) trabajaba; pero, en últimas, evidenciaba la paradoja del movimiento obrero y socialista que en teoría proclamaba la igualdad de los sexos y la emancipación de todos los seres humanos, mientras que en la práctica excluía a las trabajadoras de la lucha política.

En realidad no sabemos desde cuándo se utilizó este cabezote en el periódico, porque el único ejemplar disponible para la consulta es de 1926, y esta publicación circulaba desde 1923. Sin embargo, desde 1919 encontramos eventualmente imágenes narradas que corresponden a este estereotipo, como en este poema de Ovidio Montes, aunque aquí todavía se habla de civilización y no de revolución:

Yo lo he visto llegar. La frente altiva  
regia la contextura del altanero  
bien parece la mueca tentativa  
del que nada la importa: es el obrero

¡Miradlo! Y como su robusto brazo  
tiene musculaturas de gigante  
invencible y heroico, ve el fracaso  
muy lejos de su espíritu pujante

Nada le arredra en la contienda humana;  
la lucha por la vida es su destino,  
y así —con esa gloria soberana—  
a la civilización traza el camino.<sup>26</sup>

Esta figura es poco realista, pues aunque algunos trabajadores no calificados (como cargadores, estibadores o mineros de las regiones de clima cálido) podían realizar sus labores con el torso desnudo, la disciplina fabril y las características propias de algunas labores impedían que esta fuera una práctica universal. En general, el cuerpo desnudo era una forma de idealización del ser humano, y en el caso

---

<sup>26</sup> Ovidio Montes, “El Proletario”, *El Luchador* [Medellín] 26 jul. 1919.

de la iconografía socialista, una manera particular de idealización de la lucha de la clase obrera a través del énfasis en tres cualidades: fuerza, trabajo y juventud.

La fuerza se simbolizaba en la corpulencia de la figura (o la “musculatura de gigante” que menciona el poema); el trabajo, a través de la herramienta que empuñaba; y la juventud, en el aspecto físico de la imagen. Las cualidades no se atribuían únicamente a los obreros, sino que se extendían al movimiento político que encarnaban. Por ejemplo, la juventud no hacía referencia específica a la edad de los trabajadores, sino a la larga vida que tenía por delante el movimiento obrero.

Si bien la influencia de los artesanos dentro del movimiento obrero todavía era muy fuerte en los años veinte, estas imágenes ya no tenían la ambivalencia de la analizada para la década de 1910 y se inclinaban claramente hacia el ícono del obrero industrial. No obstante, debe tenerse en cuenta que para el contexto específico de la ciudad de Barrancabermeja los obreros eran mayoría abrumadora por la ubicación del enclave de la TROCO, mientras que la presencia de artesanos era reducida debido a que la misma compañía estadounidense manejaba buena parte del abasto de la ciudad.<sup>27</sup>

Aunque *Vanguardia Obrera* conservaba muchos elementos legados por el liberalismo radical, era evidente la influencia del socialismo marxista y de la Revolución Rusa, tanto en los artículos como en los lemas, e incluso en el nombre mismo de la publicación.<sup>28</sup> En esta representación prevalecía la matriz iluminista, pero también permanecían algunos elementos de la matriz simbólica, puesto que



**Figura 5.** Cabezote de *El Faro* (Bogotá, 1906).

<sup>27</sup> Para una historia de la ciudad de Barrancabermeja y de los trabajadores petroleros, véase: Jacques Aprile-Gnissel, *Génesis de Barrancabermeja* (Barrancabermeja: Instituto Universitario de la Paz, 1997); y José Yunis y Carlos Nicolás Hernández, *Barrancabermeja: Nacimiento de la clase obrera* (Bogotá: Tres Culturas Editores, 1986).

<sup>28</sup> Véase por ejemplo el lema presente en la parte inferior, “Proletarios de todos los países uníos”, cuyo origen se encuentra en el Manifiesto del Partido Comunista escrito por Carlos Marx y Federico Engels; “Vanguardia obrera” hace referencia directa al planteamiento de V. Lenin sobre la existencia de una vanguardia obrera que guía la revolución.

tras el concepto de revolución subyacía una visión de la eterna lucha entre los buenos y los malos, la justicia y la injusticia, expresada en forma sintética en un aviso permanente compuesto por dos oraciones: “Obreros: El que no protesta de su verdugo [sic] no merece vivir en una república libre como la nuestra” y “La justicia no se compra ni se pide de limosna, si no existe se hace”.<sup>29</sup>

## 2.2 Del progreso del país a la revolución mundial

Siguiendo con el análisis de los elementos que componen el mensaje en los cabezotes de los periódicos, podemos afirmar que hubo un cambio radical en la definición del contexto que acompañaba las imágenes de los obreros y que finalmente constituyó su radio de acción política. Hasta 1916, un elemento importante era la representación del país a través del escudo nacional iluminado por los rayos del progreso y la razón que emanaban del obrerismo (figuras 1 y 5).

La utilización del escudo evocaba una noción de patria derivada de la Regeneración. No cuestionaba las bases sobre las que se había construido la Hegemonía Conservadora, sino que buscaba preservar la integridad de la patria (el fantasma de la pérdida de Panamá seguía gravitando en el imaginario nacional) y contribuir a su engrandecimiento.<sup>30</sup> Esta representación también se inspiraba en la necesidad de dejar atrás las guerras civiles y los odios entre compatriotas, para que el país pudiera renacer gracias a la unión y al trabajo de todos. Así, una interpretación del



Figura 6. “El ave negra”, en *El Faro* 3 (Bogotá, diciembre 29 de 1905).

<sup>29</sup> *Vanguardia Obrera* [Barrancabermeja] 2 oct. 1926.

<sup>30</sup> Véase: “La Integridad nacional”, *El Faro* [Bogotá] 15 y 22 dic. 1905. Un estudio más general sobre el imaginario que desarrolla la prensa en torno a la pérdida de Panamá, en Luz Ángela Núñez, “El rapto de Panamá en la caricatura política colombiana, 1903-1930”, *Colombia y Panamá: La metamorfosis de la nación en el siglo xx*, eds. Heraclio Bonilla y Gustavo Montañez (Bogotá: Universidad Nacional, 2004).

cabezote de *El Faro* nos dice que *la prensa obrera es la luz que ilumina todo lo que toca. Los obreros brillarán eternamente llevando los rayos de la civilización y la democracia a todas partes. De esta forma, al país llegará a un nuevo amanecer de paz y progreso* (figura 5).

Las guerras civiles, consideradas como la peor tragedia que le había ocurrido al país, eran representadas a través de un “ave negra” que llevaba una tea y un puñal, para significar la muerte y la destrucción que habían dejado esos acontecimientos (figura 6). Esta imagen buscaba producir un sentimiento de rechazo y odio a la guerra, como lo expresaba claramente el texto que la acompaña:

Mirad esa ave siniestra que en sus garras  
La tea incendiaria lleva por doquier  
Es el búho fatal de nuestras guerras  
Que a la patria trataba de encender.

En su curvo pico lleva sanguinaria  
De Bruto el bárbaro puñal,  
Y en sus negras alas de pluma funeraria  
Lleva también los gérmenes del mal.

Odiemos de la guerra los horrores  
Con su triste horizonte de terror...  
Pensemos con el pueblo en sus dolores  
Y en salvar a Colombia con valor.<sup>31</sup>

Si bien estos eran los elementos presentes en la interpretación de la prensa artesanal-obrerista, en los periódicos radicales la lectura era diferente, como lo muestra muy bien *El Símbolo* (Cartagena, 1910), que se autodefinía como “periódico librepensador y socialista”<sup>32</sup> (figura 3). En este caso, el escudo del país no se dibujaba completo, sino que sus elementos se encontraban dispersos para mostrar el caos en que los gobiernos conservadores habían sumido a la nación. El cóndor (como emblema del dominio conservador) adquiriría un significado negativo y era asimilado a la figura del “ave negra”, una imagen propia de la matriz simbólico-dramática, a la que se le oponían dos símbolos: la luz y el gorro frigio (razón y libertad).

Una representación de este tipo no hubiera sido posible en la primera década del siglo por la fuerte censura de prensa imperante y el reducido espacio de acción que tenía la oposición. Pero después de la caída de Rafael Reyes, la libertad de expresión se amplió un poco y, en parte, por eso podemos encontrar otras visio-

<sup>31</sup> Texto que acompaña la imagen de “El ave negra”, *El Faro* [Bogotá] 23 nov. 1905.

<sup>32</sup> *El Símbolo* [Cartagena] 20 abr. 1910.

nes sobre los resultados de los gobiernos conservadores. Sin embargo, pese a las diferencias entre la prensa artesanal-obrerista y radical, el referente y el radio de acción seguía siendo el país (la patria). En consecuencia, se hace un llamado a los obreros y al pueblo en general para que contribuyeran a liquidar la herencia legada por esa noche de catástrofes (la Regeneración y la dictadura de Reyes) y a sembrar las ideas del socialismo en el país, como antesala de un nuevo amanecer de libertad, igualdad, fraternidad y justicia.



Figura 7. Cabezote de *Claridad* (Bogotá, 1928).

Por su parte, en los periódicos socialistas-revolucionarios y anarquistas, el contexto donde se ubica y en el cual debe actuar el obrero es universal: el proletariado internacional y la revolución mundial. Por esto, el escudo nacional desapareció de su iconografía y se retomaron símbolos mundialmente difundidos como el hombre del torso desnudo que analizamos anteriormente, la hoz y el martillo, la cinta con el llamado al internacionalismo proletario (“Proletarios de todos los países unidos”), el emblema femenino de la revolución y el globo terráqueo (figuras 7 y 8).



Figura 8. Emblema del grupo anarquista Pensamiento y Voluntad, editor de un periódico que tenía este mismo título.

En la iconografía liberal y socialista la figura femenina tiene el papel de inspiradora, simboliza la utopía (libertad, revolución, igualdad y justicia), mientras que la figura masculina representa a seres reales (el pueblo o los obreros). Un ejemplo de este tipo de utilización de la imagen femenina se puede ver en el emblema del grupo anarquista *Pensamiento y Voluntad*, en el que una mujer desnuda representa la revolución universal. Esta imagen no se ubica dentro de un marco de colaboración armoniosa con el Estado o los industriales, como en nuestro ejemplo de 1914, sino que, todo lo contrario, es un fuerte llamado a la acción unificada de la clase para realizar la revolución (figura 8).

En este caso la imagen muestra una fuerte asimilación del universo simbólico del anarquismo internacional, puesto que reproduce su emblema más característico: una mujer desnuda que sostiene en la mano una tea encendida. La reproducción de símbolos internacionales también era una estrategia para tratar de superar el aislamiento de los grupos anarquistas colombianos y crear identificación entre sus lectores y un proyecto político que trascendía las fronteras, de manera que simplemente con ver una imagen se pudieran despertar sentimientos de solidaridad y pertenencia. Por ello, la elaboración de estas imágenes era una parte importante de la difusión de sus ideologías en diferentes países del mundo, y dentro de las posibilidades técnicas disponibles se hacían los mayores esfuerzos, como lo ilustra la figura 9, tomada de un periódico anarquista uruguayo.



**Figura 9.** “La Anarquía ha triunfado”. Tomada de Carlos Zubillaga y Jorge Balbis, *Prensa obrera y obrerista (1878-1905)*, vol. 2 de *Historia del movimiento sindical uruguayo* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986) 25.

Estaba claro que el proyecto político de la prensa socialista-revolucionaria y anarquista ya no estaba vinculado al engrandecimiento de la patria, sino que se consideraba como parte de un movimiento internacional que tenía como misión derrotar al capitalismo y llevar el ideario del socialismo (o del anarquismo) a todos los pueblos del mundo. En este contexto, los rayos del sol pueden interpretarse como una alegoría de las nuevas ideologías que llevaban rayos de luz (libertad) a toda la humanidad, o por lo menos así lo daban a entender ciertos artículos de *El Luchador* en los que se afirmaba que “El socialismo es el sol de libertad que ahuyenta las tinieblas y hace saltar las pupilas de los vampiros humanos”, o que el socialismo “es el nuevo sol de la libertad bien entendida”<sup>33</sup> (ver figura 7).

### 3. Conclusión

Puede anotarse que la prensa fue el eje articulador del campo político y cultural del mundo obrero, a través de la cual se manifestaban las expresiones más estructuradas del pensamiento popular para educar políticamente y orientar la acción obrera. Este no fue un ejercicio meramente teórico sino en gran medida práctico, fruto de la necesidad de dar directrices concretas a los trabajadores, de responder a las acciones de los otros actores políticos, y de adecuarse a las exigencias del movimiento obrero nacional e internacional. En este proceso la prensa obrera cumplió una labor pedagógica tendiente a enseñar los modelos sociales, símbolos, imaginarios y marcos morales propios de la matriz racional-iluminista; sin embargo, el análisis de su iconografía nos muestra una fuerte prevalencia de la matriz dramático-simbólica.

## Bibliografía

### I. Fuentes primarias

#### Prensa

*El Faro* [Bogotá] 1905.

*El Luchador* [Medellín] 1919.

*El Obrero Colombiano* [Bogotá] 1914.

*El Símbolo* [Cartagena] 1910.

*La Vanguardia* [Bogotá] 1912.

*Vanguardia Obrera* [Barrancabermeja] 1926.

*Claridad* [Bogotá] 1928.

---

<sup>33</sup> Juan Lanás, “Salus Populi” y Gilberto, “Los partidos políticos de Antioquia”, *El Luchador* [Medellín] 5 y 21 nov. 1919.

**Fuentes documentales impresas**

Anzola Samper, Marco Tulio. *Asesinato del General Uribe Uribe: ¿Quiénes son?* Bogotá: Tipografía Gómez, 1917.

Rodríguez Forero, Alejandro. *Vista fiscal*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1916.

**II. Fuentes secundarias**

Aguilera, Mario. *Insurgencia urbana en Bogotá*. Bogotá: Colcultura, 1997.

\_\_\_\_\_ y Renán Vega. *Ideal democrático y revuelta popular*. Bogotá: Universidad Nacional/ CEREC, 1998.

Agulhom, Maurice. *Historia vagabunda*. México: Instituto Mora, 1994.

Aprile-Gnisset, Jacques. *Génesis de Barrancabermeja*. Barrancabermeja: Instituto Universitario de la Paz, 1997.

Archila, Mauricio. *Cultura e identidad obrera, Colombia 1910-1945*. Bogotá: CINEP, 1991.

\_\_\_\_\_. "La Humanidad, el periódico obrero de los años veinte". *Boletín cultural y bibliográfico* 22.3 (1985).

\_\_\_\_\_. "La otra opinión: La prensa obrera en Colombia 1920-1934". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 13-14 (1985-1986).

Burke, Peter. *Historia y teoría social*. México: Instituto Mora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Visto y no visto: Uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Gaskell, Ivan. "Historia de las imágenes". *Formas de hacer historia*. Ed. Peter Burke. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Goody, Jack, comp. *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Gutiérrez Sanin, Francisco. *Curso y discurso del movimiento plebeyo*. Bogotá: IEPRI/ El Áncora, 1995.

Hobsbawm, Eric. *El mundo del trabajo: Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona: Crítica, 1987.

\_\_\_\_\_ y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.

Jaramillo Salgado, Diego. *Las huellas del socialismo*. Toluca: Universidad del Cauca/ Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

Korff, Gottfried. "History of Symbols as Social History". *International Review of Social History* 38 (1993).

Mayor Mora, Alberto. *Cabezas duras y dedos inteligentes: Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Bogotá: Colcultura, 1997.

Medina, Medófilo. *Historia del Partido Comunista de Colombia*, Vol. 1. Bogotá: CEIS, 1980.

Núñez, Luz Ángela. "El rapto de Panamá en la caricatura política colombiana, 1903-1930". *Colombia y Panamá: La metamorfosis de la nación en el siglo XX*. Eds. Heraclio Bonilla y Gustavo Montañez. Bogotá: Universidad Nacional, 2004.

Panofsky, Edwin. *Estudio sobre iconografía*. Madrid: Alianza, 1980.

- Rudé, George. *Revuelta popular y conciencia de clase*. Barcelona: Crítica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *El rostro de la multitud: Estudios sobre revolución, ideología y protesta popular*. Edición e introducción de Harvey J. Kaye. Valencia: Fundación Instituto de Historia Social, 2001.
- Sowell, David. *The Early Colombian Labor Movement: Artisans and Politics in Bogotá, 1832-1919*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Sunkel, Guillermo. *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1985.
- \_\_\_\_\_. *La representación del pueblo en los diarios de masas*. S.f. Consultado el 20 de abril de 2004 en <<http://www.felafacs.org/dialogos/pdf17/sunkel.pdf>>.
- Torres Giraldo, Ignacio. *Los Inconformes*, Vols. 3 y 4. Bogotá: Editorial Latina, 1978.
- Vega, Renán. *Gente muy rebelde: Protesta popular y modernización capitalistas en Colombia (1909-1929)*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico, 2002. 4 vols.
- Yunis, José y Carlos Nicolás Hernández. *Barrancabermeja: Nacimiento de la clase obrera*. Bogotá: Tres Culturas, 1986.
- Zubillaga, Carlos y Jorge Balbis. *Prensa obrera y obrerista (1878-1905)*. Vol. 2 de *Historia del movimiento sindical uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

