La migración de estampas y los vestigios de un modernismo transatlántico en la periodicidad anarquista, Argentina-Bélgica a inicios del siglo XX

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Paúl Marcelo Velásquez-Sabogal
Universidad del Cauca, Colombia
Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia.
pvsabogal@unicauca.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7959-7820

–

Recibido: 3 de octubre de 2024
Aprobado: 11 de diciembre de 2024

Cómo citar: Velásquez-Sabogal, P. M. (2026). La migración de estampas y los vestigios de un modernismo transatlántico en la periodicidad anarquista, Argentina-Bélgica a inicios del siglo XX. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 21*(39), 13–28.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.22771

*Una versión preliminar fue presentada en la *Conferencia científica: el estilo del arte y la individualidad del artista* en The State Institute for Art Studies (Moscú, 2022).

Resumen
Los flujos migratorios entre Argentina y Bélgica a inicios del siglo XX estimularon en la periodicidad anarquista la formación de un espacio visual transnacional. El artículo reconstruye la asimilación de la obra gráfica de los belgas Masereel y Daenens en el suplemento semanal del periódico *La Protesta* entre 1922 y 1926. Para ello, se caracterizan las condiciones de recepción del panorama cultural y artístico bonaerense, se identifican las fuentes gráficas y se analizan las particularidades del proceso de asimilación temático-iconográfico, estilístico y de género a partir de tres motivos: la cárcel, el mártir y la guerra. Esta investigación apela al enfoque transnacional de la historia, al análisis formal, iconográfico y el trabajo de archivo. En suma, el artículo devela un episodio marginal en el estudio del arte gráfico latinoamericano y la espasmódica formación de un *modernismo transatlántico* en el marco de la cultura visual anarquista.

Palabras clave
Argentina-Bélgica; Daenens; inicios del siglo XX; Masereel; migración de imágenes gráficas; periodicidad anarquista

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

The migration of prints and the vestiges of a transatlantic modernism in anarchist periodicity, Argentina-Belgium at the beginning of the twentieth century

Abstract

Migratory flows between Argentina and Belgium at the beginning of the 20th century encouraged the formation of a transnational visual space in anarchist periodicals. This paper reconstructs the assimilation of Belgian artists Masereel and Daenens' graphic work in the frame of weekly supplement to La Protesta, between 1922 and 1926. For this purpose, the reception conditions of Buenos Aires cultural and artistic panorama are characterized, the graphic sources are identified and the particularities of the thematic-iconographic, stylistic and genre assimilation are analysed on the basis of three motives, namely the jail, the martyr and the war. This research is based on transnational approach in historical studies, formal, iconographic analysis and archive work. In sum, this article sheds light on a marginal episode in the study of Latin-American graphic art and the spasmodic formation of a transatlantic modernism in the context of anarchist visual culture.

Key Words

Anarchist periodicals; Argentina-Belgium; Daenens; early 20th century; Masereel; migration of graphic images

La migration des estampes et les vestiges d'un modernisme transatlantique dans la périodicité anarchiste, Argentine-Belgique au début du XXe siècle

Résumé

Les flux migratoires entre l'Argentine et la Belgique au début du XXe siècle ont stimulé la formation d'un espace visuel transnational dans la périodicité anarchiste. L'article reconstitue l'assimilation du travail graphique des Belges Masereel et Daenens dans le supplément hebdomadaire du journal La Protesta entre 1922 et 1926. À cette fin, les conditions de réception du panorama culturel et artistique de Buenos Aires sont caractérisées, les sources graphiques sont identifiées et les particularités du processus d'assimilation thématique-iconographique, stylistique et de genre sont analysées à partir de trois motifs : prison, martyr et guerre. Cette recherche fait appel à une approche transnationale de l'histoire, à l'analyse formelle, au travail iconographique et archivistique. En résumé, l'article révèle un épisode marginal dans l'étude de l'art graphique latino-américain et la formation spasmodique d'un modernisme transatlantique dans le cadre de la culture visuelle anarchiste.

Mots clés

Argentine-Belgique ; Daenens ; le début du XXe siècle ; Masereel ; migration d'images graphiques ; Périodicité anarchiste

A migração de gravuras e os vestígios de um modernismo transatlântico na periodicidade anarquista, Argentina-Bélgica no início do século XX

Resumo

Os fluxos migratórios entre a Argentina e a Bélgica no início do século XX estimularam a formação de um espaço visual transnacional na periodicidade anarquista. O artigo reconstrói a assimilação do trabalho gráfico dos belgas Masereel e Daenens no suplemento semanal do jornal La Protesta entre 1922 e 1926. Para tal, caracterizam-se as condições de receção do panorama cultural e artístico de Buenos Aires, identificam-se as fontes gráficas e analisam-se as particularidades do processo de assimilação temática-iconográfica, estilística e de género a partir de três motivos: prisão, mártir e guerra. Esta investigação apela à abordagem transnacional da história, à análise formal, ao trabalho iconográfico e arquivístico. Em suma, o artigo revela um episódio marginal no estudo da arte gráfica latino-americana e a formação espasmódica de um modernismo transatlântico no quadro da cultura visual anarquista.

Palavras-chave

Argentina-Bélgica; Daenens; o início do século XX; Masereel; migração de imagens gráficas; Periodicidade anarquista

Introducción

Al abordar la migración de imágenes en el marco de la cultura periodística anarquista en el cambio del siglo XIX al XX, destacan dos tendencias. Primero, la apropiación de gráficas extranjeras mediante procesos de traducción e intervención material que permiten la emergencia de tendencias temático-iconográficas comunes entre Europa y el Continente Americano (Velásquez Sabogal, 2022). Segundo, una asimilación estilística y de género de la obra de maestros europeos que resultará determinante en la formación de estéticas modernistas locales en el marco de la periodicidad anarquista del país receptor (Velásquez Sabogal, 2023).

La intersección entre Argentina y Bélgica fue un campo privilegiado para el desarrollo de estas tendencias y, en general, de un robusto espacio visual transnacional, canalizado por un arte gráfico a medio camino entre la función propagandística y el arte de vanguardia. Según Eddy Stols (1998), la "fiebre emigratoria" a finales del siglo XIX estimuló un intercambio social y cultural, que en el marco del anarquismo se manifestó, entre otros, con la fundación en Buenos Aires de la *Librería Internationale* para la distribución de publicaciones ácratas europeas (Oved, 1978). Es, justamente, este cruce entre migración y anarquismo el que abre una ruta de llegada a Argentina de las estampas de los maestros belgas Frans Masereel (1889-1972) y Albert Daenens (1883-1952), ligados al expresionismo, así como a los movimientos ácratas y antimilitaristas internacionales (Van Parys, 1995; Buelinckx, 2010).

La investigación más relevante sobre esta intersección en el plano de las artes plásticas la encontramos en la colección *Modernismos transatlánticos. Bélgica-Argentina 1910-1958* (Servellon et al., 2020), editada en ocasión de una exposición homónima en el Mu.ZEE (2021). Sus novedosos y reveladores aportes dejan, no obstante, dos momentos por resolver. Por una parte, la cultura impresa anarquista no figura como uno de los espacios para la conformación de dicho *modernismo transatlántico*. Por otra, el estudio de la creatividad de Masereel y Daenens queda relegado a un segundo plano. Si bien la influencia de ambos maestros sobre el arte gráfico moderno argentino ha sido reconocida por Silvia Dolinko (2018; 2009), no así lo han sido las particularidades de la asimilación de su obra en tanto fuentes temático-iconográficas, estilísticas y de género en el contexto particular de la periodicidad anarquista a lo largo de la década de 1920.

Esta asimilación encuentra su expresión más fina en el suplemento semanal del periódico anarquista bonaerense *La Protesta* (en adelante simplemente: La Protesta) y en la obra temprana de uno de sus principales ilustradores, el artista local Juan Antonio Ballester Peña (1895-1978). Por obra temprana nos referimos al período entre 1922 y 1926, durante el cual, en el marco de la periodicidad anarquista, el artista experimenta con fórmulas visuales y renovadas temáticas presentes en las estampas de sus maestros belgas y alemanes (Morozova & Velásquez, 2021). La literatura sobre Ballester, cabe destacar, se ha centrado en el lapso entre 1927 y 1930 (Dolinko, 2018), la época de mitad del siglo (Niño, 2011) y en los años posteriores a su filiación anarquista (Correa, 1969; Juan Antonio Ballester Peña, 1997).

Así, este artículo reconstruye el proceso de una asimilación que trajo consigo nuevas fórmulas visuales, renovadas temáticas y la adaptación de un género artístico de vanguardia (*novela sin palabras*. En adelante: *novela*), señalando la existencia de un otro *modernismo transatlántico*, más subterráneo, efímero y vestigial entre las páginas de la periodicidad anarquista.

Panorama cultural y condiciones de recepción

Los archivos estudiados sugieren que las estampas de Daenens llegaron a Argentina mediante tres canales. Primero, a través de su revista *Haro!*[1] y la también anarquista *L'En dehors*, cuya recepción fue registrada en La Antorcha (Nuevas Publicaciones Anarquistas, 1928; L'En dehors, 1926) y el suplemento quincenal de *La Protesta* (Bibliografía, 1927). Segundo, mediante el *Anuario Internacional Antimilitarista (Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*, Ámsterdam. En adelante: *Anuario*) del Buró Antimilitarista Internacional Contra la Guerra y la Reacción –IAMB– (De Jong, 1923), al cual se adhirieron Bélgica en 1923 y Argentina en 1925. En 1921, Daenens fue miembro

1 Revista de vanguardia fundada por Daenens y el escritor Maurice Casteels en 1913 en la ciudad de Uccle. *Haro*! pasó por tres etapas (19131914, 19191920 y 19271928) y publicó obra gráfica de artistas de vanguardia (Lefebre & WaterlotJottrand, 1995).

de la delegación belga del Congreso Antimilitarista Internacional en la Haya. A pesar de su voluntaria retirada, es el medio antimilitarista el que posibilita la circulación de su obra por fuera del contexto europeo (Buelinckx, 2010). Tercero, la muy posible circulación en Argentina a inicios de la década de 1930 de su álbum *20 linóleos panfletarios. 20 lino-panfletos* (1929. En adelante: *20 linóleos*).[2]

En cuanto a Masereel, Dolinko (2018) destaca las publicaciones literarias, artísticas y de izquierda europeas (*Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1921), como los principales canales para la circulación de sus estampas entre los círculos intelectuales locales relacionados con el anarquismo. Así mismo, como demostraremos, la reproducción parcial de dos *novelas* de Masereel en *La Protesta* atestigua la llegada si no de ejemplares "completos", sí de "resúmenes" en formato de *tira cómica*. Si bien la reconstrucción de las rutas de llegada de imágenes gráficas extranjeras a un contexto local suele ser escurridiza y desconcertante, los contextos de recepción ofrecen las pistas necesarias para comprender las motivaciones y el destino de estas migraciones. Detengámonos en cuatro momentos.

Primero, el trasfondo cinematográfico de la *novela* (Willett, 2005) coincide con la irrupción del anarquismo como tema en el cine mudo argentino. Películas tempranas de Max Glücksmann en 1909, de Georges Benoît, Emilia Saleny en 1919 y de Alberto Traversa en 1922 (Mafud, 2017), presentan tramas y personajes de fácil extrapolación a las narraciones de Masereel: desposeídos, migrantes, terroristas, obreros, luchas obreras, oposiciones entre ricos y pobres, ciudad y campo. También a inicios de la década de 1920 se populariza el cine expresionista en el ejemplo de *El gabinete del doctor Caligari* (1920), proyectada en Buenos Aires a mediados de 1922, posteriormente prohibida y posiblemente mutilada antes de su reestreno (Campodónico, 2023). Sin lugar a dudas, la experiencia cinematográfica a partir del anarquismo y el expresionismo señala la paulatina formación de un público sensible a las recién llegadas experiencias gráficas.

Segundo, el creciente interés hacia los medios gráficos entre jóvenes artistas de profunda sensibilidad social, verbigracia, *Los Artistas del Pueblo* (en adelante: *Los Artistas*): Arato, Vigo, Bellocq, Riganelli, Facio Hebequer, entre otros. Activos principalmente entre las décadas de 1910-1920 y formados sobre ideales anarquistas (Frank, 2000), asumieron la tarea de "interpretar la conciencia del pueblo" (Dolinko, 2003, p. 24) mediante una postura crítica en la lucha social contra el imperialismo y una renovada mirada hacia el paisaje urbano: su transformación y devenir en escenario de lucha social y convergencia de las nuevas clases marginales. No es extraña, pues, su reivindicación del arte gráfico como medio principal de expresión, seguida de la preferencia hacia la reproducción impresa para el diálogo con las masas en contraposición a los escenarios burgueses del museo, la academia y el salón de arte (Féliz, 2017).

Tercero, la relevancia y amplia discusión sobre la xilografía en el seno mismo del movimiento anarquista, específicamente en *La Protesta*. Desde sus páginas, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) critica a aquellos artistas que en lugar de aprender la técnica de la xilografía buscan imitar su "aspecto" mediante el dibujo. Para el crítico de arte anarquista (Villanueva, 2017), se trata de un medio complejo y noble que "requiere en el artista una sólida preparación y un concepto claro del dibujo" para resolver el motivo en pocos "rasgos o volúmenes" (At., 1922, pp. 4-5). En el mismo periódico anarquista se publican notas incluso sobre Katsushika Hokusai (Focillon, 1923, pp. 4-5; La estampa japonesa, 1925, pp. 4-5) y Yoshijiro Urushibara (Mae, 1925, p. 4).

Cuarto, la incursión del paisaje urbano como tema privilegiado y de un renovado "canon del grabado social": imágenes del taller, la fábrica, el puerto, el suburbio, la taberna, la estación de tren, el proletariado, la madre, el campesino, la prostituta, el indigente, la huelga, entre otras. Las mismas, puntualiza Dolinko, "fueron tópicos que entramaron una puesta en imagen de las lecturas sobre la ciudad como matriz para la conformación de una sensibilidad moderna y del devenir existencial de los sujetos" (2016, párr. 11). La cercanía temática permitió un diálogo fluido y espontáneo con los maestros belgas, cuyas ciudades, carnavales y pasiones impulsaron la consolidación de un arte social y revolucionario en formación.

En este artículo nos centramos en tres imágenes que no figuran aún en el estudio de este canon, a saber, las imágenes de la cárcel, el mártir y la guerra. Estas imágenes, como demostraremos, constituyen el

2 En *20 linos pamphletaires. 20 pamphlet-linos* Daenens compila sus estampas más notables desde 1919 hasta 1929.



Imagen 1. Izquierda: Daenens. *Juguetes I (Speelgoed I)*. En *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*. 1923, p. 23. Ámsterdam. Fuente: IISG 45698-1923. Derecha: Daenens. Juguetes de "Cuadros de la guerra". En *La Protesta: suplemento semanal.* 1923, vol. 2, no. 57, p. 3. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

lugar de encuentro por excelencia entre Daenens, Masereel y Ballester en el contexto de la periodicidad anarquista.

Daenens: *Cuadros de la guerra y ¡El orden reina!*

Entre el 19 de febrero y el 5 de marzo de 1923 en La Protesta aparecen, bajo el título *Cuadros de la guerra*, tres linograbados de Daenens. La fuente es el ya mencionado *Anuario* (1923) de la –IAMB–. La primera estampa reproducida en el suplemento repite el título de la fuente neerlandesa: *Juguetes / Speelgoed* I (Imagen 1), sugiriendo un proceso de migración y traducción directa. Sobre un paisaje apocalíptico, en primer plano brotan cadáveres y cuerpos agonizantes; entre ellos sobresale un soldado-juguete con fusil. Una segunda versión de esta estampa fue ejecutada en 1925; esta vez el soldado-juguere toca un tambor. Tras la guerra el tambor desaparece pero no su ritmo. Le escuchamos en la segunda reproducción, titulada *Juguetes, en La Protesta* (26 de febrero): Daenens dibuja un grupo de soldados lisiados recibiendo condecoraciones de una obesa figura. La fuente, *Juguetes II* (*Speelgoed II*), corresponde al Anuario.

El tercer *linograbado*, *La Victoria*, aparece el 5 de marzo. Se trata de un paisaje tras la catástrofe, nombrado en el *Anuario* como *Victoria* (*De overwinning*) (Imagen 2). Empero, la estampa fue publicada



Imagen 2. Izquierda: Daenens. *La victoria (De overwinning)*. En *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*. 1923, p. 13. Ámsterdam. Fuente: IISG 45698-1923. Derecha: Daenens. *La Victoria de "Cuadros de la guerra"*. En *La Protesta: suplemento semanal*. 1923, vol. 2, no. 59, p. 3. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

inicialmente el 20 de julio de 1919 en *Haro!*, siendo *El camino triunfal* (La voie triomphale) su título original. Más adelante encontraremos más estampas de Daenens en el mismo periódico argentino, a saber el 9 de marzo de 1925, el 11 de enero y el 8 de noviembre de 1926, las cuales el artista incluirá en su álbum *20 linóleo*s. Ahora bien, la recepción y adaptación de sus estampas responde también a procesos más complejos que desbordan la traducción directa y recurren a la reelaboración.

El 30 de abril de 1923 en *La Protesta* se reproduce el linograbado *¡El orden reina!* (*L'ordre règne*), publicado por vez primera el 20 de junio de 1920 en *Haro!*, pero cuya fuente gráfica es, de nuevo, el *Anuario* (Imagen 3). Esta es la estampa más popular del belga. Así lo atestigua su posterior reproducción en las publicaciones anarquistas *La Antorch*a (14 de agosto de 1927) y Nervio (mayo de 1933). La versión que más nos intriga, sin embargo, no es una copia directa sino una reelaboración ejecutada muy posiblemente por Ballester para el número del 8 de febrero de 1926 de *La Protesta*, reapareciendo el 17 de mayo y 7 de junio del mismo año. Una versión tardía y anónima, por su parte, es incluida en el número de agosto de 1938 del periódico anarquista chileno *Ideas* (Imagen 4). Esta última presenta una solución estilística mucho más cruda y simplificada, al tiempo que invierte la orientación de la gráfica-fuente, aludiendo a un proceso previo de copia.

Las versiones argentina y chilena del linograbado de Daenens responden a una práctica común en la periodicidad anarquista. Ejemplo de ello son las reelaboraciones de gráficas de Käthe Kollwitz. En el periódico anarquista brasilero *A Plebe* (31 de mayo de 1934) Peixoto ha encontrado una versión libre de la xilografía de la expresionista, *Muerto en combate* (1921), ejecutada por el artista local "Robi" (2016, p. 411). Un año antes, en 1933, la misma estampa de la artista alemana había sido retomada por Hebequer en una gráfica para Nervio. Una práctica a la que apela también la artista expresionista contemporánea de origen paraguayo Olga Blinder, cuya xilografía *Miedo*

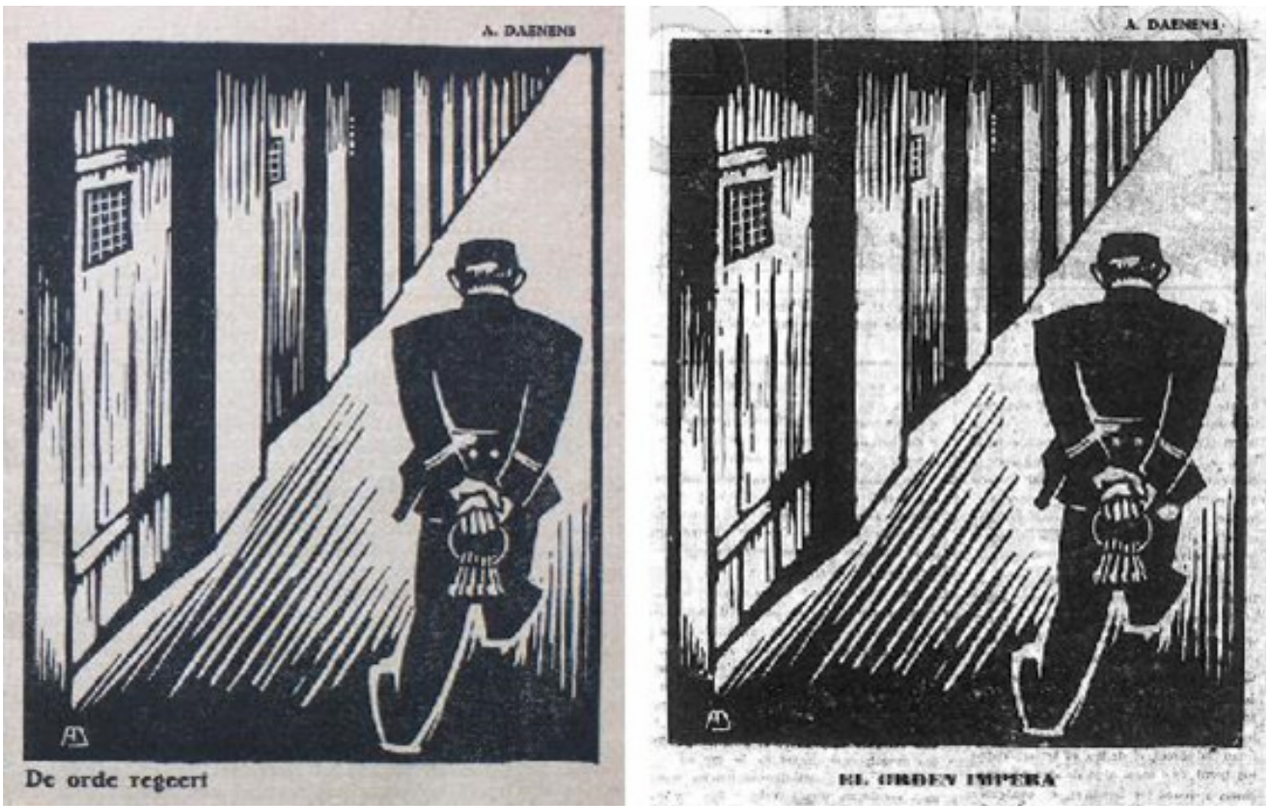


Imagen 3. Izquierda: Daenens. ***El orden reina (De orde regeert).*** En ***Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek***, 1923, p. 47. Ámsterdam. Fuente: IISG 45698-1923. Derecha: Daenens. *El orden impera.* En *La Protesta: suplemento semanal*. 1923, vol. 2, no. 67, p. 23. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.



Imagen 4. Izquierda: Antonio Ballester (*atribuido*). Sin título. En *La Protesta: suplemento semanal.* 1926, vol. 5, no. 211, p. 4. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI. Derecha. Anónimo. Sin título. En *Ideas*. 1938, vol. 1, no. 4-5, p. 3. Temuco. Disponible en «https://grupovolveralatierra.wordpress.com/» Consultado en agosto de 2021].

(1959) es una reelaboración de la sección central de Los supervivientes (1923) de Kollwitz. En el último lustro destaca la obra multimedial *La Noche* (2021) de la artista Alexa Mosso, basada en *Mujer con niño muerto* (1903) de la gran dibujante del cambio de siglo.

En su variación sobre *¡El orden reina*!, Ballester emplea una pronunciada geometrización de la figura del carcelero y una patente deformación espacial. Ambas transformaciones no son accidentales. Recordemos que las soluciones formales y compositivas de la decoración teatral de películas expresionistas como el ya mencionado filme de Robert Wiene resonaron con gran fuerza en el teatro bonaerense, en el ejemplo de la escenografía para la pieza teatral *En Nombre de Cristo* (1927) de Elías Castelnuovo, a cargo de Vigo. En febrero de 1928, fueron impresas en la revista anarquista *Izquierda* tres fotografías de dicha decoración, en torno a las cuales se comparó la "decoración clásica", tildada de "académica y fotográfica", con la "decoración sintética", donde la luz juega un rol de primer orden en tanto modeladora de un espacio escénico en que todos los elementos deben acoplarse orgánicamente (Dramaturgia, 1928, p. 48).

No en vano Ballester y Daenens trabajaron como decoradores de escenarios teatrales (Juan Antonio Ballester Peña, 1997; Buelinckx, 2010). La decoración, la luz y el espíritu expresionista vuelven a manifestarse en la ilustración *Francia y los políticos* de Ballester para el número del 28 de junio de 1926 de *La Protesta*. La solución volumétrica del cuerpo en primer plano remite a la mano del maestro belga, mientras que la interpretación espacial se asume como deudora de la tradición expresionista, generadora de una atmósfera dramática.

Masereel: de la *novela sin palabras a la tira cómica*

La recepción y asimilación de Masereel tomó otro camino. En 1923, en *La Protesta* se imprimen parcialmente dos de sus *novelas*. Entre el 15 de enero y el 12 de febrero fueron reproducidas 25 gráficas bajo el título *Nacimiento, vida y muerte de una idea*, que corresponden a la *novela* titulada *La Idea*. Esta última apareció por vez primera en Francia en 1920 como *Idée* y, más tarde, en 1924 en Alemania: *Die Idee. La Idea*, compuesta por 83 xilografías (Masereel, 1959) es su quinta *novela*, realizada después de *25 imágenes de la pasión de un hombre* (1918) (en adelante *25 imágenes*) (Masereel, 1927a), *Mi libro de las horas* (Masereel, 1927b), El Sol (Masereel, 1927c), ambas de 1919, e *Historia sin palabras* de 1920 (Willett, 2005). Más adelante, entre el 1 de agosto y el 22 de octubre encontramos 16 gráficas bajo el nombre de *La pasión de un revolucionario* (Imagen 5), provenientes de la arriba mencionada *25 imágenes*. En ambas reproducciones se puntualiza entre comillas: "Grabados en madera por Frans Masereel".

25 imágenes constituye no solamente un medio de agitación y propaganda, sino un punto de inflexión en la historia del arte gráfico del siglo XX, situando a su autor en las primeras filas de la vanguardia artística al inaugurar un nuevo género (Cohen, 1977, p. 180). En este género la narrativa se construye a partir de la imagen gráfica y no sobre la base de un logocentrismo autoritario que supedita a la primera. En consecuencia, es la sucesión de xilografías, montadas en páginas individuales, sin descripciones ni títulos acompañantes, la que da forma a la narrativa. Se trata, pues, de un proceso de montaje de "fotogramas" que recuerda una estructura cinematográfica en tensión con los lenguajes y formatos propios de la literatura y el grabado sobre madera.

Dicho género vanguardista, no obstante, fue adaptado en el contexto anarquista argentino mediante su propia inversión, es decir regresando a la dependencia de la imagen hacia el texto. Lo anterior responde no solamente a limitaciones económicas, sino a la popularización del género de la *tira cómica*. Este último, a finales del siglo XIX, conquistó para sí un lugar privilegiado en la prensa ilustrada europea, adaptándose a la construcción compositiva y gráfica de la revista, y siendo uno de los medios de expresión más empleados en publicaciones seriadas (Klyushina, 2018). La *tira cómica* implica, pues, una linealidad lógica de escenas agrupadas bajo una única narrativa, en que intervienen marcos, espacios vacíos y textos para la organización de una lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Esta estructura cumple a cabalidad una necesidad que la novela no satisface, a saber la de convertir la imagen en un medio pedagógico y didáctico de fácil comprensión. El género vanguardista requiere un especial detenimiento, una relación más activa para la construcción conjunta de una narrativa que, en ocasiones, rechaza la linealidad. No es extraño,



Imagen 5. Masereel. *La pasión de un revolucionario.* En *La Protesta: suplemento semanal.* 1923, vol. 2, no. 89-92. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

entonces, descubrir estos mismos "resúmenes" en otros contextos. En el quinto número de 1924 del periódico anarquista alemán *Freie Jugend* fueron impresas 15 escenas de *25 imágenes* a manera de *tira cómica*, incluyendo breves descripciones bajo cada imagen. Así mismo, en Argentina, en el número de julio de 1933 del periódico *Contra* hallamos la misma selección de escenas de *25 imágenes*, publicadas previamente en La Protesta. Este tipo de apropiación de la obra de Masereel se repite en la revista rumana *Ideea Europeana* (diciembre 1921) con la publicación de Idea (Masereel, 2017).

Podemos conjeturar, pues, que a Argentina llegaron, al menos en primera instancia, no las *novelas* sino "resúmenes" de las mismas a manera de *tiras cómicas*, las cuales también circularon por Europa y condicionaron la recepción de la obra de Masereel en la prensa ilustrada y política de inicios del siglo XX. No obstante, sería erróneo pensar que la asimilación del universo iconográfico y estilístico del maestro belga en el medio anarquista argentino sucedió gracias no tanto a su singularidad vanguardista como a su contenido ideológico. Al igual que Daenens, la mano de Masereel subyace en las experimentaciones gráficas de Ballester.

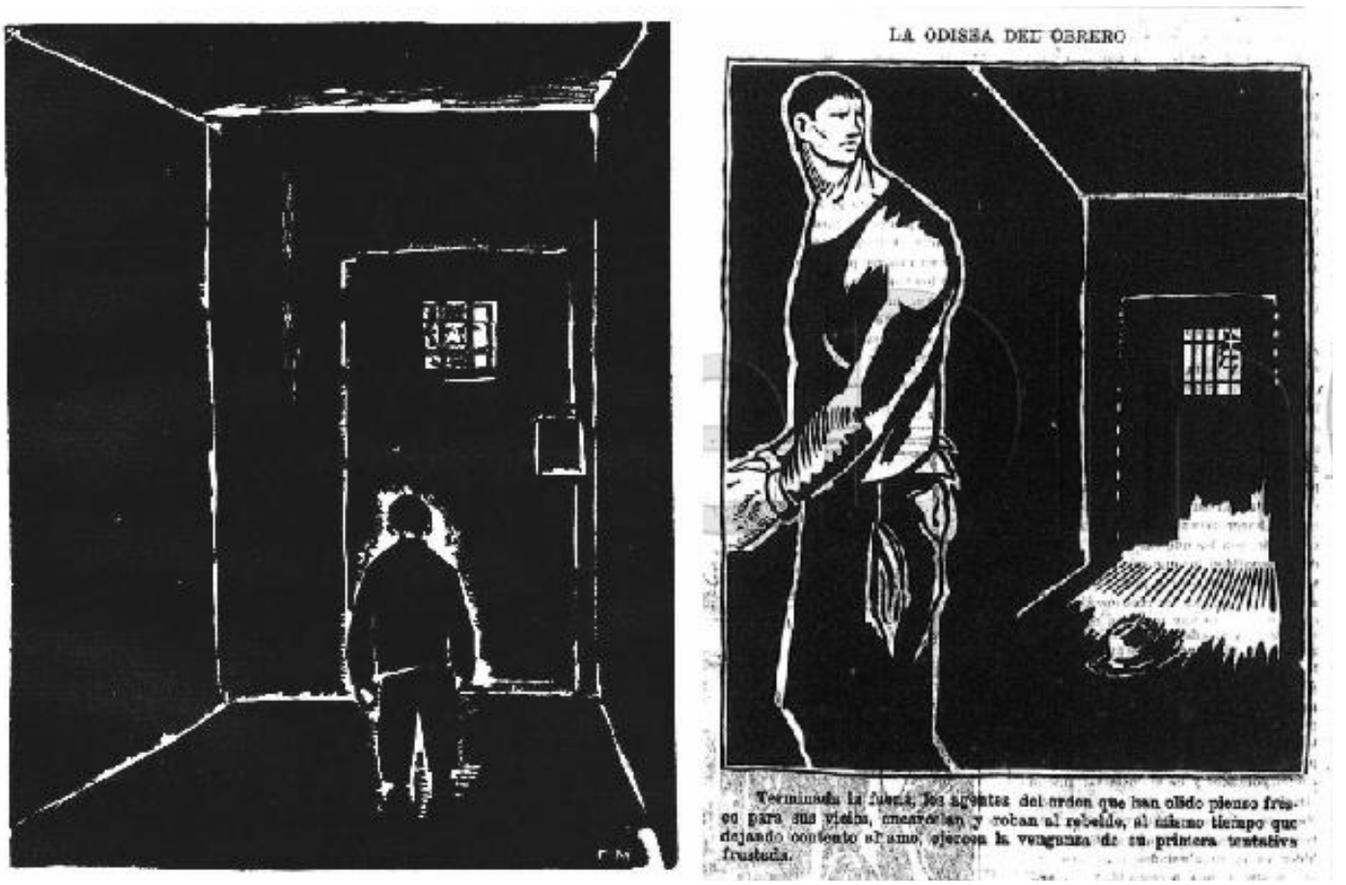


Imagen 6. Izquierda: Masereel. 9na xilografía. En *25 imágenes de la pasión de un hombre (Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte)* 1927. Bei Kurt Wolff Munchen. Fuente: Biblioteca Nacional de Rusia. Derecha: Ballester. La Odisea del Obrero. En *La Protesta: suplemento semanal.* 1924, vol. 3, no. 119, p. 21. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

Insistir en la cárcel, el mártir y la guerra

Ante el Ballester de la década de 1920 nos enfrentamos con un joven artista heredero del arte moderno europeo y *Los Artistas* (Correa, 1969), cuyas estampas para *La Protesta* y *La Campana de Palo* remiten al neoimpresionismo, el fauvismo, el cubismo y el expresionismo. Esta inconsistencia, que en palabras de Ballester implica un proceso de renovación y experimentación (Juan Antonio Ballester Peña, 1997, p. 7), será fuertemente atacada por Atalaya tras romper relaciones hacia 1930 con su antaño compañero de armas a raíz del viraje de este último hacia el catolicismo (Atalaya, 2004, p. 163). Curiosamente, en su crítica no se menciona la "imitación" más patente de Ballester: su primera gráfica *masereliana* verá la luz el 8 de enero de 1923 en *La Protesta*, periódico en que desde 1922 comienzan a imprimirse sus ilustraciones.

Siete meses después de la publicación del "resumen" de *25 imágenes* en *La Protesta*, el 1 de mayo de 1924, Ballester nos ofrece el relato gráfico de diez linograbados *La Odisea del Obrero* (en adelante: *La Odisea*). Al igual que Masereel, el local ejecuta un melodrama de corte socialista que denuncia las arbitrariedades de su época y recalca la inminencia de la revuelta. El belga dibuja la vida de un mártir: desde su infancia roba para sobrevivir, cae en prisión, se hace obrero, vive la ciudad moderna, se enamora, lee literatura revolucionaria y dirige una multitud embravecida antes de ser fusilado. Ballester describe la vida de un obrero que va a la ciudad en busca de trabajo: en la estación del tren es acosado por policías y salvado por sus compañeros de clase con quienes pasa duras jornadas laborales y comparte lecturas revolucionarias. Después cae en prisión para finalmente regresar al campo, al calor de su familia.

Aunque toman rumbos distintos, la fortuna de ambos personajes coincide en ser modelos de la expiación de los sufrimientos de las clases trabajadoras, ya sea mediante el autosacrificio a favor de un ideal o la negación de trabajar para el capital. La correspondencia entre ambos relatos es también estilística. Es de nuevo en el motivo de la cárcel donde se manifiesta con más claridad el diálogo entre Masereel y Ballester. Regresemos a *25 imágenes*, específicamente a la novena estampa (Imagen 6).

En el primer caso percibimos un espacio oscuro y claustrofóbico de líneas irregulares que dibujan una celda en cuyo interior adivinamos una minúscula figura. La mirada del espectador coincide con la del carcelero que mira desde el pasillo. El niño se encuentra entre dos miradas, una represiva y otra pasiva. Su cuerpo es rodeado por una suerte de halo que le envuelve la cabeza y los brazos; parece preconizar su destino. El tratamiento visual describe sobre todo un estado mental. El espacio de la celda lo sentimos no como un lugar material, sino como una proyección onírica. Imposible negar la fértil tradición simbolista que fluye en el imaginario visual *masereliano*. La mirada anónima y omnipresente que se filtra desde el fondo de la composición nos vigila también a nosotros, espectadores *in situ* de una pesadilla.

Se hacen patentes, pues, las particularidades de la arquitectura carcelaria del panóptico, abordadas en sus memorias por los anarquistas Aleksandr Berkman (1912) y Piotr Kropotkin (1899), y más tarde en 1975 por Foucault en *Vigilar y Castigar* (2001). Recordemos un fragmento de *Memorias carcelarias de un anarquista* de Berkman, cuya descripción de las condiciones espaciales y sicológicas describe nuestra xilografía y materializa la fórmula foucaultiana: "La visibilidad es una trampa" (Foucault, 2001, p. 197):

> ¡Oh, es el guardia! ¿Es el guardia de la muerte? Su silueta se pierde en la penumbra, pero veo el blanco de sus ojos. Me miran, me observan y me siguen. Siento su mirada sobre mí mientras camino nerviosamente por el piso... Hace muecas y se burla de mí. Baila ante mí: está aquí y allá, a mi alrededor. Ahora revolotea arriba y abajo; se duplica, se triplica. Los ojos terroríficos me miran desde un centenar de depresiones en la pared. Por todos lados me rodean y me cierran el paso. Entierro la cabeza en la almohada. Mi sueño es inquieto e interrumpido. La terrible mirada está siempre sobre mí, observando, observando, sus ojos blancos girando con cada uno de mis movimientos (Berkman, 1912, pp. 45-46).

El relato remite a la novena escena de *La Odisea* (Imagen 6), cuya solución espacial hunde sus raíces en la fórmula visual empleada ya por Masereel. Empero, Ballester dramatiza aún más el espacio introduciendo dos focos de luz. Desde la puerta un chorro de luz devela un segmento intermedio del espacio, tensiona la atmósfera. La segunda fuente moldea el cuerpo del obrero; su figura escultórica y monumental es envuelta por una suerte de halo. La luz como momento de tensión amplía la distancia entre obrero y carcelero: una distancia moral entre la figura heroica, viril del rebelde y la figura amorfa, disminuida del "agente del orden". Si en Ballester la luz exalta al oprimido al tiempo que construye un espacio más tangible, en Masereel, la luz, o más bien, su ausencia, canaliza el estado mental del oprimido y confabula su trágico destino como mártir.

En Masereel, Daenens y Ballester, el espectador confronta, ante todo, una condición síquica propia de la cosmovisión expresionista: una "tensión emocional... llevada a los extremos de la hipertensión", una "supererogación emocional", situada en la interrelación entre expresionismo y misticismo (Zigrosser, 1957, p. 7). La tendencia místico-religiosa del expresionismo, común a la obra de los belgas, se abre paso en un linograbado de Ballester impreso el 18 de enero de 1926 en *La Protesta* (Imagen 7a). La fórmula masereliana se repite, así como la dramática tensión entre preso y carcelero; sin embargo, la construcción volumétrica del cuerpo refleja la estilística de Daenens. En esta ocasión, el halo en torno al cuerpo magnificado del preso deviene en múltiples destellos sugiriendo un motivo religioso: la equivalencia entre mártir político y mártir religioso; correlación común al imaginario visual anarquista del cambio de siglo.[3]

El 19 de noviembre (Imagen 7b) y el 23 de junio (Imagen 7c) de 1923 Ballester había apelado ya a la tradición judeo-cristiana para hablar del preso político y su martirio.[4] En el primer caso, dibuja un personaje yacente con una auténtica aureola. Esta encarnación

3 Los anarquistas, especialmente aquellos de países católicos, apelaron a la iconografía del martirologio para materializar las pasiones e injusticias ejercidas sobre el cuerpo y la mente del anarquista. Encontramos un anarquista-Sebastián, un anarquista-Cristo crucificado o atado a la columna, un anarquista crucificado como Andrés el Apóstol, etc. (Velásquez Sabogal, 2023, pp. 176-187).

4 El manifiesto sentimiento religioso en la obra temprana de Ballester predice su posterior viraje hacia las filas del catolicismo a finales de la década de 1920. También en la misma época Daenens se aproxima al catolicismo sin abandonar el anarquismo (Buelinckx, 2010, pp. 182).

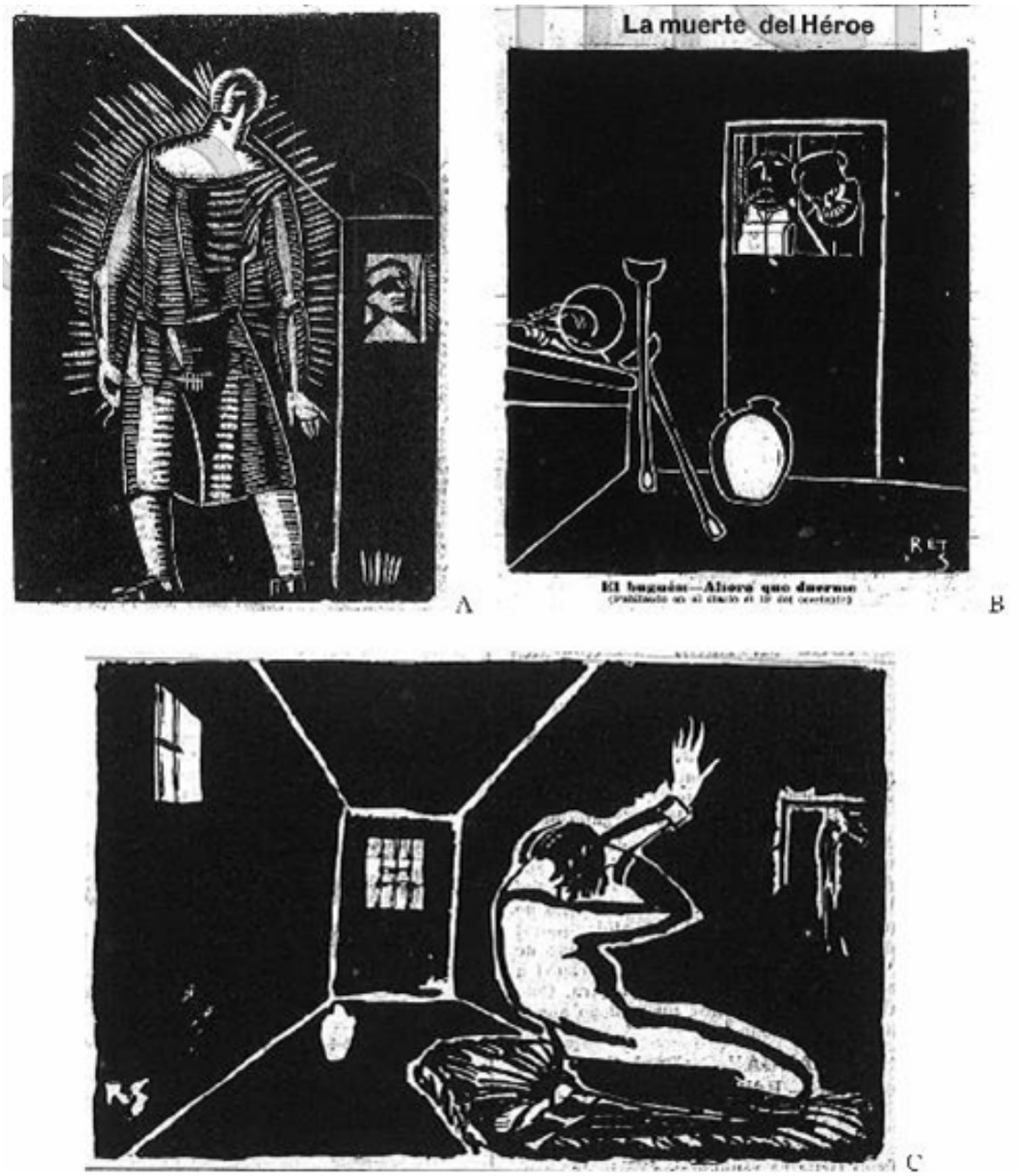


Imagen 7. A: Ballester. Sin título. 1926, vol. 5, no. 208, p. 1. Buenos Aires. B: Ballester. *La muerte del Héroe*. 1923, vol. 2, no. 75, p. 2. C: Ballester. Sin título. En *La Protesta: suplemento semanal.* 1923, vol. 2, no. 96, p. 5. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

del mártir descansa en la oscuridad de la celda, la palma de su mano, abierta al nivel de la cabeza, intensifica el sentido religioso de una escena titulada *La muerte del héroe*. En el segundo, vemos la figura de una mujer penitente ante la imagen de un ahorcado: es su pareja, padre, hijo, hermano o compañero. Identificamos una reminiscencia a una crucifixión con la imagen de una penitente, cuya pose, constitución corporal, intensidad y trauma remiten a las madres de Kollwitz. Masereel, por cierto, insiste en el subtexto cristiano del martirio, equiparando al obrero-revolucionario con Cristo en el título mismo de *25 imágenes de la pasión de un hombre*. De hecho, en la portada de la versión alemana se incluye la imagen de Cristo llevando la cruz (Masereel, 1927a).

Si queremos encontrar un claro producto expresionista en Ballester, comparable a su serie sobre la cárcel y el mártir, debemos dirigirnos al 12 de octubre de 1925 de *La Protesta*. En esta edición encontramos



Imagen 8. Izquierda: Ballester. Sin título. *En La Protesta: suplemento semanal.* 1925, vol. 4, no. 194, p. 13, 16. Buenos Aires. Fuente: CeDInCI.

un relato visual compuesto por cuatro estampas. El personaje principal es un esqueleto –alegoría de la muerte– que hunde sus raíces en la tradición iconográfica de *La danza de la muerte*. Al igual que en la serie xilográfica homónima de Holbein (1523-25), el esqueleto de Ballester se desplaza entre las personas y danza mientras interpreta un violín (Imagen 8). No obstante, si para Holbein esta danza macabra tiene un sentido moralizador, para el argentino se trata del registro descarnado de una carnicería sin heroísmo ni anhelos de redención.

La danza de Ballester es absolutamente moderna. El esqueleto que ronda el siglo XX es el de la guerra, el mismo monstruo presente en los cuerpos contorsionados que Dix enreda en alambres de púas para formar una sola masa epiléptica, danzante en su *Danza de la muerte* (*La Guerra*, 1917). Notamos, por último, una aproximación más comprometida hacia la estilística de Daenens. En este caso el volumen no es el resultado de la conjunción de un par de haces de luz como en Masereel, sino de una amalgama de líneas cortas que forman el sólido carácter del drapeado, el hueso, la tierra, la madera, el fuego y la bóveda celeste (Imagen 8).

A manera de cierre

Estas experimentaciones preconizan la aparición de uno de los linograbados más complejos de Ballester en mayo de 1927 en *La Campana de Palo*, materialización de sus aprendizajes en la prensa anarquista argentina. A finales de la década de 1920 Ballester apelará a un tratamiento más pictórico en su producción gráfica, publicando en enero de 1930 su última ilustración para el suplemento quincenal de *La Protesta*. Lo anterior, podemos conjeturar, responde a su creciente interés por la pintura y su incursión como decorador de escenografías teatrales que le traen sus primeros reconocimientos en el medio artístico local. En este período de transición (1929-1930) Ballester se inaugura como pintor del arte moderno argentino, participando en exposiciones junto a Xul Solar, Carlos Giambiagi, Ramón Gómez Cornet, Raquel Forner, Norah Borges, Silvina Ocampo, entre otros (Primer grupo argentino de pintores modernos, 1931; Juan Antonio Ballester Peña, 1997), que le sitúan en las primeras filas del arte moderno argentino y latinoamericano.

La consolidación de Daenens y Masereel en la periodicidad anarquista argentina acontece entre mayo de 1932 y noviembre de 1936 en *Nervio*, gracias a la reproducción de once linograbados de Daenens, así como treinta y seis gráficas de Masereel. Encontramos textos como "Albert Daenens" de Relgis, en que se le describe como uno de los principales representantes del arte del grabado y responsable de su renacimiento en tanto instrumento de denuncia social (Relgis, 1932, pp. 16-18). De manera análoga, en julio de 1932 Julio Payró caracteriza a Masereel como el "prototipo del artista-apóstol contemporáneo" que expresa "su protesta contra las injusticias mil y las insensateces de su mundo" (1932, pp. 10-11) en un artículo que le consuma como uno de los grandes artistas gráficos de la modernidad. *Nervio* sirvió, justamente, de puente entre un modernismo extranjero y uno local, develando entre sus páginas las tendencias principales de la gráfica argentina a inicios del siglo XX, en cuya formación cumplieron un importante rol Masereel, Daenens y la cultura visual anarquista.

Al igual que sus pares europeos, recordemos la participación de Van Dongen, Kupka, Gris y Derain en la revista anarquista parisina *L'Assiette au beurre* (Leighten, 2013), a lo largo de la década de 1920 la prensa anarquista fue para Ballester un lugar privilegiado para la experimentación artística a favor de renovadas fórmulas estilísticas y nuevas temáticas en consonancia con su contexto más inmediato. La reconstrucción de algunos aspectos de esta primera etapa de su creatividad (1922-1926), profundamente experimental y prolífica, devela las particularidades de un *modernismo transatlántico* mucho más espasmódico, vestigial y presente en ilustraciones marginales destinadas a ser "ensayos" de lo que vendrá más adelante: el desarrollo de un discurso modernista local más claro y autónomo.

Referencias

At. [Atalaya]. (1922). "Los grabados en madera", en *La Protesta: suplemento semanal*, 19 de junio.

Atalaya. (2004). *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Berkman, A. (1912). *Prison Memoirs of an Anarchist*. New York: Mother Earth Press.

Buelinckx, E. (2010). *Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952)* [Tesis de maestría, Real Instituto de Patrimonio Cultural].

Campodónico, H. (2023). El extraño caso del Dr. Caligari. El cine alemán de la República de Weimar y la experiencia expresionista. *Saga. Revista De Letras, 5*(17), 157-196.

Cohen, M. (1977). The Novel in Woodcuts: A Handbook. *Journal of Modern Literature, 6*(2), 171-195.

Correa, M. (1969). Juan Antonio Ballester Peña. Monitor de la Educación Común, (941), 81-92.

Daenens, A. (1929). *20 linos pamphletaires. 20 pamphlet-linos*. Bruxelles: Éditions du Repos Bien Mérité.

De Jong, A. (1923). *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*. Andijk, Ámsterdam: I.A.M.V.

Dolinko, S. (2003). *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Dolinko, S. (2009). Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Disponible en http://cdsa.aacademi-ca.org/000-008/482.pdf

Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds*. Disponible en https://goo.su/PHf9H

Dolinko, S. (2018). De *La Protesta* al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña. *MODOS. Revista de História da Arte, 2*(3), 191-206.

Féliz, M. (2017). Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico. *Questión, revista especializada en periodismo y comunicación, 1*(55), 191-209.

Focillon, H. (1923). "Un pintor japonés. Hokousay", en *La Protesta: suplemento semanal*, 23 de abril.

Foucault, M. (2001). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Frank, P. (2000). Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism. *Third Text, 14*(53), 55-68.

Izquierda (febrero de 1928). *Dramaturgia: decorados sintéticos. Juan Antonio Ballester Peña: figuras y paisajes*. (1997). Buenos Aires: Museo Nacional del Arte Decorativo.

Klyushina, E. (2018) *Frantsúzskaia zhurnalnaia grafika kontsa XIX – nachala XX v.: etapy razvitiia, tipologiia, zhanry i stilevye napravleniia [El arte gráfico de las revistas francesas de finales del siglo XIX e inicios del XX: etapas de desarrollo, tipología, géneros y direcciones estilísticas*] [Tesis doctoral, Universidad Estatal de San Petersburgo].

Kropotkin, P. (1899). *Memoirs of a Revolutionist, Vol. II.* London: Smith, Elder & CO.

La Antorcha: semanario anarquista (26 de mayo de 1928). *Nuevas Publicaciones Anarquistas.*

La Antorcha: semanario anarquista (6 de septiembre de 1926). *L'En dehors*.

La Protesta: suplemento quincenal (15 de marzo de 1927). *Bibliografía*.

La Protesta: suplemento semanal (24 de febrero de 1925). *La estampa japonesa: Hokusai.*

Lefebvre, D., y Waterlot-Jottrand, V. (1995). *Haro! : Une revue belgs d'avant-garde 1913-1928.* Mons: Éditions du Renard Découvert, Mundaneum.

Leighten, P. (2013). *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

Mae, S. C. (1925). "Yoshijiro Urushibara, xilógrafo japonés", en *La Protesta: suplemento semana*l, 26 de enero.

Mafud, L. (2017). La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922). *Izquierdas*, (33), 135-153.
Masereel, F. (1959). *Die Idee: 83 holzschinitte*. Zürich: Im Insel-Verlag.

Masereel, F. (1927a). *Die Passion eines Menschen: 25 Holzschnitte*. München: Bei Kurt Wolff Munchen.

Masereel, F. (1927b). *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*. München: Bei Kurt Wolff Munchen.

Masereel, F. (1927c). *Die Sonne: 63 Holzschnitte*. München: Bei Kurt Wolff Munchen.

Masereel, F. (2017). *Frans Masereel and Contemporary Art: Images of Resistance*. Oostende: MuZEE.

Morozova, A., & Velásquez, P. (2021). Tvórchestvo Fransa Mazerelia i ego rol v slozhenii grafiki argentínskogo modernizma [La obra de Frans Masereel y su rol en la formación del arte gráfico del modernismo argentino]. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History,* (44), 225-250.

Niño, A. (2011). Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina de mediados del siglo XX. *AdVersuS, 8*(21), 63-84.

Oved, I. (1978). *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina.* México, D.F: Siglo veintiuno editores.

Payró, J. (1932). "Frans Masereel", en *Nervio: crítica-artes-letras*, julio.

Peixoto, M. (2016). *Identidades figuradas na cultura do trabalho: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935)* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Rio Grande del Sur].

Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. (1931). Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli.

Relgis, E. (1932). "Albert Daenens". *Nervio: crítica-artes-letras,* mayo.

Servellon, S., et al. (2021). *Transatlantic modernisms. Belgium - Argentina 1910-1958*. Oostende: MuZEE.

Stols, E., et al. (1998). *En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX.* Leuven: Leuven University Press.

Van Parys, J. (1995). *Masereel, Een biographie*. Houtekiet. Antwerpen: Baarn: De Prom.

Velásquez Sabogal, P. (2022). La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 17*(32), 237-253.

Velásquez Sabogal, P. (2023). *Grafika anarjístskoi periodiki rubezha XIX-XX vekov: osnovnye problemy i napravleniia [El arte gráfico de la periodicidad anarquista en el cambio del*

siglo XIX al XX: problemas y tendencias principales] [Tesis doctoral, Universidad Estatal de San Petersburgo].

Villanueva, A. (2017). Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927). *InMediaciones de la comunicación, 12*(2), 149-171.

Willett, P. (2005). "The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences", en N. Donahue (ed.). *A Companion to the Literature of German Expressionism (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*. USA: Camden House.

Zigrosser, C. (1957). *The expressionists: a survey of their graphic art*. N.Y.: George Braziller Inc.