

Patricia Artundo, "*La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos*", Jorge Schwartz y Roxana Patiño (editores), *Revistas Literarias / Culturales Latinoamericanas. Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. 70, nº 208-209, julio-diciembre de 2004; pp. 773-793.

La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos

Patricia M. Artundo

Instituto de Teoría e Historia del Arte

"Julio E. Payró". FFyL (UBA)

UBACyT

El anarquismo argentino es una bolsa de gatos, cuya boca es apretada por la mano de la burguesía: se muerden entre ellos, se tarasconeán, se pelean y nadie atina a morder la mano del burgués que los esclaviza.¹

Con estas palabras Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta, 1889-1932) resumía su visión del anarquismo argentino. En ellas se puede descubrir la profunda decepción que sentía quien había sido partícipe activo del movimiento anarquista desde principios de los años '20, en particular, desde su trabajo como editor del *Suplemento Semanal* (1922-1926) de *La Protesta*.

¹ [Atalaya]. "El anarquismo argentino". Texto sin datar [posterior a 1926]. Archivo Atalaya. Propiedad Albino Fernández. [Reflexiones, 36]. Como parte de la beca que me fuera otorgada por el FNA tuve a mi cargo la organización de este Archivo. V. *Atalaya y el ejercicio de la crítica de arte (1913-1932)*. Informe final de investigación. FNA, 26 de febrero de 2001, en adelante citado como "Archivo Atalaya". Véase también Atalaya. *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

El cierre para esa relación tiene fecha precisa: el 15 de octubre de 1926 cuando fue dejado cesante; corte abrupto que había sido adelantado meses antes cuando su labor quedó reducida a su mínima expresión.² Entre sus camaradas anarquistas finalmente había vencido la idea que, desde un punto de vista práctico, el arte carecía de valor revolucionario: ellos desconfiaban de la importancia que él podía revestir para el proletariado urbano en función de su adoctrinamiento.

Esa desconfianza se había manifestado desde el momento mismo de su incorporación al *Suplemento*; en 1922, Atalaya había tenido que defenderse de ciertas críticas y había afirmado que:

[...] El propósito de lucha no debe excluir al de una siembra cultural para el futuro. Todo lo que hagamos para educar al sentimiento y el gusto de los hombres, será labor beneficiosísima.

[...] Entre muchos anarquistas se teme que esto signifique una desviación de la línea recta que se le ha trazado a la propaganda revolucionaria; y que, a veces, la publicación de una biografía de un hombre como Tolstoy o Leonardo Da Vinci, es salirse de los cánones subversivos preestablecidos. Sin embargo, en cuestiones culturales, nadie debería ser más sectario que nosotros.

Y hay que comprender que la base de la futura cultura proletaria, sólo se podrá formar con las obras de los verdaderamente grandes, quienes por su genialidad, fueron sencillos y, por lo mismo, resultan los más accesibles al pueblo.³

En la base de los cuestionamientos que tenían lugar en el seno del diario se encontraba una de las particularidades del anarquismo: allí todo estaba sujeto a discusión y

² Hasta entonces había comprendido crítica y notas de arte, sueltos, traducciones, cuentos, bibliografía, textos doctrinarios y de divulgación, selección de obras a reproducir. Su correspondencia con Luis Falcini informa acerca de las alternativas por las que pasó su relación con *La Protesta*. V. Cartas datadas "5 noviembre/26" y "4 agosto de 1926". *Epistolario Atalaya-Falcini*. Archivo Documental. MNBA. En adelante "MNBA". La edición de estas cartas se encuentra agregada al informe citado en la nota anterior.

³ [Atalaya]. "Labor cultural y orientación artística. *La Protesta. Suplemento Semanal*. Buenos Aires, a. 1, n. 23, lunes 19 de junio de 1922, p. 2.

esto explica también los constantes cambios producidos en el cuerpo de su redacción.⁴ Para Eduardo G. Gilimón, los redactores:

[...] de una publicación anarquista están colocados en una situación poco grata, por cuanto que los lectores son apasionados, toman una ingerencia en el diario que resulta molesta y dados los matices tan varios que entre los anarquistas existen, siempre hay un número considerable de descontentos con la redacción.

Otras publicaciones no tienen nada que temer del público lector. El que lee un diario, si en él encuentra algo que no le gusta, lo pasa por alto y sigue leyendo lo demás.

En el campo anarquista las cosas pasan de otro modo.

Lo que no agrada se comenta, se critica y llega hasta promover actos de desagrado.⁵

Si en esta breve introducción hemos evitado abordar directamente nuestro tema, ello se debe a que *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica* hizo su reaparición precisamente en el momento de ruptura que hemos señalado; por tal motivo resulta difícil llegar a entender esta nueva etapa ignorando la relación de Atalaya con el anarquismo. Lo mismo puede afirmarse respecto de Carlos Giambiagi (1887-1965), su compañero al frente de la revista; él también compartía su oposición a los mecanismos de funcionamiento de la sociedad: sus frecuentes escapes a San Ignacio y su vida en la selva misionera llevaban implícita su abierta crítica y rechazo a ellos. A comienzos de los años '20 este pintor y grabador tenía una visión de sí mismo que resumía en estas palabras: “[...]”

⁴ Para una historia del diario, cf. Diego Abad de Santillán. “*La Protesta: su historia, sus diversas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur*”. En: *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1897 -13 de junio-1927*. Buenos Aires, 1927, pp. 34-71 y Fernando Quesada. “*La Protesta una longeva voz libertaria*”. *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 82, marzo de 1974, pp. 74 a 96 y n. 83, abril de 1974, pp. 68-93. Recientemente se publicó en versión digital el *Certamen Internacional de La Protesta* (CeDInCi-Biblioteca Popular “José Ingenieros”, 2002).

Luego de finalizado este trabajo para *Revista Iberoamericana*, fue publicado el libro de Juan Suriano - *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910* (Buenos Aires, Manantial, 2001)- que resulta de imprescindible consulta. Varios de los puntos que tratamos aquí son desarrollados con detenimiento por Suriano y lamento no haberlo conocido antes dado que además su lectura resulta sugerente en muchos sentidos.

⁵ Eduardo G. Gilimón. *Hechos y comentarios. Seguido de “Páginas íntimas” y algunos escritos de varios escritores*. Buenos Aires, Montevideo, México, [s.n.], [1911?], pp. 52-53.

somos anarquistas, en ese sentido de críticos agudos de esperanza y fe en el porvenir. Como críticos escépticos en toda esa serie de iniciativas que atañen a cuestiones transitorias; y místicos por la fuerza de nuestra fe en lo que ha de venir.”⁶

En el caso de Atalaya, él puede ser considerado como uno de aquellos intelectuales críticos que segregados de la sociedad encuentran en algún momento un espacio en o cerca de los partidos y movimientos políticos. Para Michael Walzer, estos críticos sociales “son apenas extraños en su nuevo ambiente. Los partidos y los movimientos son creaciones de personas muy semejantes a ellos mismos. En la medida en que siguen siendo críticos, críticos ahora de sus nuevos camaradas, *no están tanto alienados como dificultosamente integrados* [...]”⁷ [énfasis agregado]

El incorporar esta nueva perspectiva de estudio en nuestra lectura de *La Campana de Palo*, resulta imprescindible no sólo para comprender la propuesta de los once números publicados entonces (septiembre de 1926 - septiembre-octubre de 1927), sino también las diferencias existentes con lo que hoy se conoce como su primera época, esto es, los seis números aparecidos entre los meses de junio y diciembre de 1925.⁸

Los integrantes de la empresa en ese segundo momento fueron: además de Atalaya, Giambiagi y Juan A. Ballester Peña, el escultor Luis Falcini, el músico Juan C. Paz y los escritores Álvaro Yunque, Juan Guijarro, Gustavo Riccio, Lizardo Zía y Armando Cascella, nombres a los que eventualmente se sumarían los de Roberto Mariani, Aristóbulo Echegaray y José Salas Subirat y el del crítico de arte Leonardo Estarico. Como vemos, el núcleo inicial era el mismo que había llevado adelante la primer *Campana*; en aquél entonces se habían sumado Luis E. Soto, César Tiempo -firmando “I.Z.”, por Israel Zeitlin- y Raúl González Tuñón.

En apariencia no hubo fractura entre las dos épocas de *La Campana de Palo*, percepción que es abonada por los nombres coincidentes y por la adopción de la

⁶ Carlos Giambiagi. Carta a Atalaya, datada “Septiembre, 22 de 1921”. Recogida en: Carlos Giambiagi. *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Stilcograf, 1972, p. 212.

⁷ Michael Walzer. *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 16.

⁸ Los ejemplares correspondientes a ambas *Campanas* se encuentran localizados en la Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense. En la Serie Complementaria de Ediciones facsimilares de *Capítulo. La historia de la literatura argentina* del CEAL (1982), bajo la dirección de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, se publicaron los números 1 y 4 de la primera época de *La*

numeración corrida. Sin embargo y como veremos luego, las diferencias se manifestaron más allá de los cambios producidos en la propia materialidad, visualidad y contenido de la segunda *Campana*.

Primer tiempo

Aunque es natural ocuparnos de establecer los puntos de encuentro y las diferencias entre las dos épocas, también es necesario previamente establecer el nexo con otra publicación anterior. En “Unas cuantas palabras”, nota de presentación y de justificación luego de un “interregno de silencio” que acompañó la reaparición de la *Campana* en 1926, se afirmaba: “El antiguo grupo editor de *Acción de Arte* -papelucho de grata memoria, pasto para el historiador futuro- se hizo cargo del activo y pasivo de esta empresa con bienes raíces en la tierra de Utopía. Sólo se intenta enlazar el recuerdo de la pasada labor, con la presente. Somos y hemos sido siempre los mismos. Unos cuantos artistas plásticos y algunos escritores.”⁹

Con estas palabras se establecía no sólo su propia genealogía sino que, al mismo tiempo y conscientes del valor de su obra, se daban las pistas para escribir su historia. Pero además la mención de *Acción de Arte* (1920-1922)¹⁰ permite establecer una nueva cadena de asociaciones y en este punto es importante saber que en 1925 *La Campana de Palo* había retomado el “estribillo” que había servido para autodefinir al grupo inicial reemplazando su título por el de la nueva publicación.

Campana de Palo. Agradezco a Albino Fernández haberme facilitado el volumen encuadernado de la segunda época.

⁹ [Nota de la Redacción]. “Unas cuantas palabras”. *La Campana de Palo. Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, [2ª época], n. 7, septiembre de 1926, [p. 1].

¹⁰ Hasta donde sabemos hoy resulta imposible hallar una colección completa de *Acción de Arte* (abril de 1920-1922). Los números que hemos localizado -4, 8, 15, 16, 17, 19, 20 y 22- se encuentran en la Biblioteca del Círculo de Bellas Artes de Montevideo, institución a la que estuvo ligado el escultor argentino Luis Falcini, otro de los participantes de las empresas aquí estudiadas. En Buenos Aires, la

ACCIÓN DE ARTE

no es el vocero de una capilla literaria o artística.

ACCIÓN DE ARTE

tampoco es el portavoz de una camarilla de desocupados, entregados a la invención de nuevas teorías o fumisterías de arte; enfermos de notoriedad.

ACCIÓN DE ARTE

es la tribuna de todos aquellos escritores y artistas que desean expresar sin reato su pensamiento; que no tienen intereses creados, y creen que intentar decir la verdad no puede constituir una ofensa para nadie. No pretenden tampoco ser "ORIGINALES", ni inventar nada nuevo; sólo anhelan depurarse y depurar el ambiente artístico. A nuestros camaradas sólo le pedimos un poco de talento, mucha sinceridad y una gran honestidad.¹¹

En *Acción de Arte* aparecieron reunidos por primera vez los nombres de Atalaya, Falcini, Giambiagi, Paz, Cascella, agregándose los de los escultores Antonio Sibellino y Nicolás Lamanna, el del pintor Domingo Viau y otros pocos escritores como Álvaro Yunque, Pablo Rojas Paz y Píldes Orestes de Zeo.

Los elementos señalados hasta aquí permiten pensar la segunda época de *La Campana de Palo* como un tercer tiempo que encuentra su origen en ese "papelucho", significativamente denominado *Acción de Arte*. Primer tiempo de definiciones, de encuentro entre los principales actores que se continuó en las dos *Campanas* y que, sin lugar a dudas, complejiza aun más nuestra aproximación al periódico de *Bellas Artes y Polémica*.

Luego de establecida la línea de análisis falta responder a otro punto: ¿quiénes fueron los actores aludidos en cada momento? Y si la respuesta es más o menos certera en tanto es claro que Atalaya y Carlos Giambiagi fueron quienes absorbieron las mayores responsabilidades, sin embargo, es necesario aclarar algunos puntos al respecto. En el

Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense conserva el n. 18 y en Fundación Espigas se encuentran fotocopiados los números localizados en Montevideo.

¹¹ [Nota de la Redacción]. "Acción de Arte". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 20, noviembre-diciembre de 1921, [p. 4]. V. también. [Nota de la Redacción]. "La Campana de Palo". *La Campana de Palo*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 17 de junio de 1925, [p. 32].

estudio dedicado a *La Campana de Palo* en su primera época por Nilda Díaz,¹² si bien la autora reconoce los nombres mencionados, no se detiene en ellos. Asimismo, la cantidad de seudónimos e iniciales que aparecen, tampoco llaman su atención: “B. Encina” debe leerse “bencina”, C.G. es Carlos Giambiagi, Tristán de Kareol es Atalaya y, probablemente, las restantes iniciales empleadas oculten a los mismo actores. Por otra parte, Juan Antonio Ballester Peña (1895-1978), ilustrador de la mayoría de sus números e integrante del grupo editor, tampoco es mencionado. Esto tal vez se deba al hecho que los tres actores parecen pertenecer en primera instancia a un ámbito ajeno al de las letras, lugar desde donde es abordada la revista.

En realidad lo que hace Díaz es poner especial énfasis en la situación de la revista en relación con los dos grupos claramente identificados a mediados de los años '20: el Grupo de Boedo y aquél nucleado en torno al periódico *Martín Fierro* y aunque esta contextualización pueda resultar incompleta, sin embargo ella acierta al intuir el espacio en el que se ubica esta primer *Campana* dentro del “modelo anarquista, teñido con una buena dosis de utopía socialo-humanitaria.”¹³

Por otra parte, en el trabajo dedicado al *Suplemento Semanal de La Protesta*, aun cuando Lidia Maroziuk escribe desde el ámbito específico de la historia del arte, no manifiesta la intención de identificar a quienes llevaron adelante ese emprendimiento.¹⁴ Y en este punto el saber que “At.” es Atalaya, que es Giambiagi quien se oculta bajo el seudónimo de “Zero” -en la *Campana* será “el hombre de la selva”- o que “R.S.” es Ret Sellawaj, seudónimo de Ballester Peña no parecen ser datos menores.

Pero lo que es más importante de destacar aquí, es que detrás del problema de identificación enunciado se esconde en realidad otra cuestión no menos importante que hace a la ideología política misma de estos intelectuales. Si en el caso de Arístides Gandolfi Herrero, uno de los escritores más estrechamente ligados a la *Campana* en sus dos épocas, su seudónimo “Álvaro Yunque” es aquel por el que tanto entonces como hoy en día se lo

¹² Nilda Díaz. “*La Campana de Palo*. Primera época”. En: *América. Cahiers du C.R.I.C.C.A.L. Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres. 1919-1939*. Paris, , n. 4-5, enero-marzo 1990, pp. 358-368.

¹³ *Ibidem*, p. 366.

reconoce sin ofrecer ningún inconveniente, en el caso particular de los otros actores mencionados la situación parece ser otra.

El uso y aun el abuso -como en el caso de Atalaya- de seudónimos, lleva necesariamente al efectivo ocultamiento de la identidad. Es en el optar por ese nuevo tipo de anonimato donde reside la concepción del propio trabajo. No se trata de ser crítico de arte, escritor o artista en los términos que estas profesiones se encuentran claramente diferenciadas en el campo cultural argentino de los años '20 y proporcionan un determinado status en la sociedad a quien los ostenta, sino de ser "obreros de arte". La máxima "un artista no vale más que un picapedrero"¹⁵ encuentra su explicación en la plena convicción que:

somos simples artesanos que lograremos con constancia, trabajo, y afán, a realizar obras que tendrán su encanto por la honestidad que pongamos en ellas. Pero no somos artistas, ni tenemos derecho a escribir y pintar en artistas. Rebajemos nuestras pretensiones, limitemos nuestra visión, apliquémonos a cosas humildes y confesemos que aún no podemos aspirar a ser artistas. Basta de obras pedantes, de pretensiones desmesuradas y de pobre realización.¹⁶

Estos actores carecían de una educación formal y trabajaban para poder alcanzarla, pero no para ubicarse por encima de los demás sino todo lo contrario, para contar con las herramientas necesarias para educar al proletariado. Como lo afirma Lily Litvak: "en la síntesis estética-política-social que los anarquistas llevan a cabo pretenden destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo al arte a sus raíces populares."¹⁷

¹⁴ Cf. Lidia Isabel Maroziuk. "Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el "Suplemento Semanal de La Protesta" (1922-1930)". En: *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3ras Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 205-216.

¹⁵ Atalaya. [S. t, s.f. 191?]. Archivo Atalaya. Textos programáticos n. 5.

¹⁶ Atalaya. "Lo que hay que decir es que somos simples artesanos" [192?]. Recogido en Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*, p. 286.

¹⁷ Lily Litvak. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 10.

Fue en *Acción de Arte* donde estos objetivos aparecieron formulados con mayor claridad. El mismo título elegido para la revista remitía al principio anarquista de la acción directa y, en uno de los momentos más difíciles de la historia del anarquismo en la Argentina,¹⁸ el grupo de jóvenes que la constituían estaban plenamente convencidos de que sólo del actuar por sí mismos se alcanzaría la liberación de los trabajadores del yugo esclavizante del Estado. Desde los años de los anarquistas organizadores (1890-1905), el principio táctico de la acción directa estimuló, como lo afirma, Golluscio de Montoya “la aparición de la variada serie de manifestaciones constructivas, tan característica de las formaciones libertarias (fundación de grupos anarquistas, actividades docentes, culturales, literarias, periodísticas, etc.)”¹⁹ y al iniciarse la nueva década estaba lejos de agotarse.

En el caso de *Acción de Arte*, el actuar desde el arte llevó a propiciar actividades que fueron promocionadas como las conferencias pedagógicas (“El placer estético” o “El arte y la moral”), la inserción en sus mismas páginas de los denominados folletines que podían enseñar el procedimiento para hacer inalterable la acuarela, los rudimentos básicos de la pintura o sobre la cualidad y el comportamiento del color.²⁰

Otro punto recurrente fue la crítica a las instituciones oficiales -Museo, Academia, Comisión y Salón Nacional de Bellas Artes- en tanto representaban los mecanismos del Estado en pleno funcionamiento al iniciarse al década del '20. Era el llamado “gobierno de las Bellas Artes” que con su dirigismo marcaba los rumbos a seguir, dictaminaba qué era bueno y qué malo, premiaba y castigaba y ejercía acciones coercitivas que iban en contra de

¹⁸ No hemos podido consultar el artículo de Osvaldo Bayer “El anarquismo y la década del veinte” (*Cuadernos de historia. 1 Vertientes del nacionalismo revolucionario*. Buenos Aires, Liberarte ediciones, pp. 51-68), que suponemos importante dado que la mayoría de los estudios dedicados al anarquismo en nuestro país cubren hasta mediados de los años '10. En el caso particular de *La Protesta*, durante el período marcado por la Semana Trágica en 1919 y los sucesos del año 1921 en Entre Ríos, Chaco y la Patagonia, el diario sufrió secuestros, clausuras y prisión para muchos de sus redactores, apareciendo algunas de sus ediciones en la clandestinidad y en ciertos momentos siendo suplantada por otros diarios comprometidos con el movimiento obrero. Cf. los trabajos citados en nota 4.

¹⁹ Eva Golluscio de Montoya. “Círculos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina del 1900”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, n. 46, 1986, 49-50.

²⁰ V. por ejemplo: Mauricio Desévre. “Un poco de didáctica”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 15, junio de 1921, p. 4.

la libertad individual.²¹ Frente a la necesidad de reformas, el grupo de *Acción de Arte* promovió un Salón Independiente²² y la creación de una Asociación Independiente de Artistas Plásticos, propició encuestas sobre los salones que debían “ser libres como plazas” y acerca de la necesidad o no de reorganización de la Academia.²³

Sin embargo, todos y cada uno de estos cuestionamientos aparecían filtrados por ese tono de humor que habría de distinguir luego a las dos *Campanas*; la consigna era *castigat ridendo mores*: “corrige las costumbres riendo”.

Segundo tiempo

A pesar de que no tenemos noticias acerca de las causas que determinaron la desaparición de *Acción de Arte*, sí sabemos que fue más o menos contemporánea al lanzamiento del *Suplemento Semanal de La Protesta*. El objetivo del “cotidiano” al publicar un suplemento había sido el de completar su labor pues entendía que había algunos aspectos que eran descuidados o relegados a un segundo plano acuciado como estaba por la necesidad de dar cuenta del movimiento obrero con material informativo. El suplemento permitiría completar su obra de manera más eficaz al cumplir con sus objetivos doctrinarios y ocuparse de los problemas de orden internacional del anarquismo, particularmente en lo referido a la actualidad rusa y al giro producido en su desenvolvimiento al iniciarse la nueva década. En este sentido, la propaganda realizada por los bolcheviques, que presentaba a los

²¹ V. por ejemplo: Píldes Dezeo. “Cómo obtener beca o pensión”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, julio de 1920, p. 1.

²² Cf. G. Bardas. “A propósito del Salón Independiente”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, julio de 1920, p. 1.

²³ Años antes el Grupo de Barracas, luego conocido como Artistas del Pueblo, también de filiación anarquista, realizó las primeras acciones en contra del orden regulador oficial: en 1914 organizó el *Salón de Rechazados* y en 1918 el *Salón de Independientes*. *Sin Jurados y Sin Premios* además de crear la Sociedad Nacional de Artistas. Cf. Miguel Ángel Muñoz. “Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”. *Causas y azares*. Buenos Aires, n. 5, otoño 1997, pp. 116-130.

anarquistas como contrarrevolucionarios, obligaba a mantener lo que denominaba una “guerrilla contrarrevolucionaria”.²⁴

El primero en incorporarse al *Suplemento* fue Atalaya, cuyas notas aparecieron alternativamente en el cuerpo del diario y en el semanario; le seguirían luego Giambiagi y Ballester Peña, aunque sólo durante 1925 la acción de este trío cobraría mayor coherencia.²⁵ A comienzos de ese año Atalaya había ya expresado su interés en fundar una nueva revista de la que participaran los antiguos integrantes de *Acción*, que se llamaría *Artes Plásticas* y probablemente haya sido la falta de medios económicos la que impidió su lanzamiento. Esta misma razón es la que debe haber determinado que fuera *La Protesta* la encargada de financiar una nueva publicación, la primer *Campana* que no obstante contaba con unos pocos anunciantes, entre ellos la Casa Iturrat de la familia del mismo Giambiagi. Un antecedente para este hecho en apariencia inusual puede encontrarse en la misma *Martín Fierro* (1904-1905) de Alberto Ghirardo -en esos años al frente de *La Protesta*- que a partir de su número 31 fue anunciada como suplemento del diario.

De esa manera, más que una revista dedicada exclusivamente a las artes plásticas, lo que apareció fue una revista de perfil cultural; para el nuevo grupo editor no ha de haber resultado difícil adecuarse a un posible requerimiento en ese sentido en tanto los lazos con otros actores del campo intelectual eran fuertes, en particular con Álvaro Yunque que también trabajaba en la redacción de *La Protesta* y, a través suyo, con otros escritores que actuarían como colaboradores de la *Campana*.

El primer número de la nueva publicación apareció en el mes de junio de 1925, con el formato cuadernillo de 32 páginas -sólo el n. 3 llevaría 30- editada en papel prensa. Desde su título -con las mismas letras “desaliñadas” elegidas para *Acción*- se anunciaba cuál era el camino a seguir: en un lenguaje “metafórico” se deslindaba cualquier asociación con el poema de José Hernández, a la que aquél parecía aludir.

²⁴ Cf. [Nota de la Redacción]. “Nuestros objetivos”. *La Protesta. Suplemento Semanal*, a. 1, n. 1, lunes 9 de enero de 1922, p. 1.

²⁵ Gravemente enfermo, desde mediados de 1923 a julio del año siguiente Atalaya debió internarse en una clínica en La Punta (Perú). Durante ese tiempo, fue Giambiagi quien ocupó su lugar en el *Suplemento*. No obstante, algunos de sus artículos sobre la situación política peruana fueron conocidos en el cuerpo del diario durante el año 1924. Cf. Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*, el capítulo dedicado a “Crónicas peruanas” en el que se recogen los textos mencionados.

En su trabajo ya citado, Nilda Díaz se ha ocupado de marcar la fuerte connotación del título elegido, citando el poema de José Hernández: “Para él son los calabozos,/para él las duras prisiones;/ en su boca no hay razones/ aunque la razón le sobre;/ que son campanas de palo/ las razones de los pobres.”²⁶ El rechazo explícito que descubre en las palabras iniciales “La campana de palo... Y las razones de los pobres... No. No es eso. A pies juntos saltaremos por encima del refranero criollo y de los cantares anónimos”²⁷ puede entenderse por la misma posición de Atalaya al analizar dos “poemas nacionales” -*Briznas de hierba* [i.e. *Hojas de hierba*] de Walt Whitman y *Martín Fierro* de José Hernández. Para él, mientras que la sustancia y contenido del primero era “el ensayo generoso de la virgen experiencia de una moralidad nueva, desnuda, arrojada, libre de todo caduco prejuicio”, en el segundo su contenido era

la vetusta experiencia de un hombre viejo quien nos da consejos para quedar bien con el juez, y tener siempre a mano un palenque, donde podamos rascarnos y apoyarnos en los casos de apuro. Moral de viejo, moral retrograda y nefasta para la juventud; moral acomodaticia que no dejamos de practicar un solo día, que encaja tan admirablemente con nuestra vieja haraganería sentimental. Como se ve, hasta uno de los protagonistas de nuestro mejor poema del terruño, hubo de ser un viejo con argucias y razones de viejo.²⁸

En realidad, lo que la *Campana* hacía desde su título era alzarse en contra de la situación en la que el periodismo moderno se hallaba varado; la “misérrima” campana de palo venía a recuperar la función social que las campanas cumplían durante el medioevo, asociación que no resulta extraña en el contexto que venimos analizando:

lizadas en la magnitud del cielo, unas campanas cantarinas y alegres, como hechas de plata; otras gravemente profundas y broncas, como forjadas en maleable hierro,

²⁶ Cf. Nilda Díaz. “*La Campana de Palo - Primera Época*”, *op. cit.*, pp. 360-361.

²⁷ [Atalaya]. “Las Campanas”. *La Campana de Palo*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, junio de 1925, p. 3. Este texto fue reproducido por Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 232-233.

colgaban de la torre [sic] de las más altas torres del villorrio, de la ciudad o de la metrópoli, y eran todas ellas, con la lengua de sus badajos, las múltiples lenguas y el verdadero idioma del pueblo, de la multitud, de la prole metropolitana elegante o astrosa. Ellas doblaban, oraban, cantaban o furiosamente como Gorgonas desmelenadas tañían a rebato, llamando a somatén. Esto era en el antiguo tiempo. No aparecida aún la babélica invención del cotidiano papel impreso insumían en sí las funciones de un periodismo rudimentario, sonoro y vibrante, eucarístico y regocijado.²⁹

Pero ¿dónde sonaba la *Campana*? Una de las litografías empleadas a modo de viñeta la muestra de dimensiones colosales pendiendo de una grúa frente a fábricas humeantes; otro linóleo empleado como *bandeau* la representa “alada” sobrevolando la gran urbe y multiplicando su sonido en cientos de aves que cubren su cielo; ellas llaman a un despertar de la conciencia. El búho en la noche, sobre una rama de la que cuelga la campana, con un fondo de luna que ha de identificar el sello editor, marca tanto la soledad en que ellos se encontraban como su capacidad de ver incluso en tiempos “oscuros”.

Fue en sus números 4, 5 y 6 donde la revalorización del grabado alcanzó gran fuerza y coherencia en tanto el discurso visual remitía directamente a los postulados que dieron vida a la revista. Desde la cubierta la figura del hombre adquiere tamaño monumental, destacándose el esfuerzo del trabajo que implica sea cargar o tañer la campana, hasta que finalmente el objeto en sí desaparece. Anónimos, en su mayoría los grabados empleados como ornamentación de página fueron realizados por Ballester Peña y otros pocos por Giambiagi. Su inclusión en la revista no sólo tiene que ver con la facilidad que la técnica del grabado ofrecía a los efectos de su reproducción sino también con el denominado renacimiento del *gravure sur bois originale* que tuvo lugar a fines del siglo XIX proyectándose al siguiente y que ocupó a artistas como Gauguin, Félix Valloton, los expresionistas alemanes, Käthe Kollwitz, el grupo Les Cinq y Frans Masereel, entre muchos otros.³⁰

²⁸ Atalaya. “Nihilismo” [1931]. Atalaya. *Actuar desde el arte*, op. cit., p. 289.

²⁹ [Atalaya]. “Las campanas”, op. cit., p. 3.

³⁰ Sobre este punto, cf. Maurice Busset. *La technique moderne du bois gravé*. Paris, Librairie Delagrave, 1925. Para un acercamiento a la difusión del grabado en nuestro país durante las

Pero además, dentro de la estética anarquista al grabado se le asignó históricamente una misión social en tanto “la imagen difundida masivamente perdía su calidad aristocrática de ejemplar único a tirada limitada, y venía a disputar su lugar al texto como instrumento único de propaganda ideológica y cultural.”³¹

Al mismo tiempo y en lo que hace a los artistas y al crítico de arte que integraban el grupo editor de la *Campana*, el carácter anónimo, tenía que ver con la propia concepción del trabajo que hemos explicado antes. En parte era respuesta a esa pregunta acuciante: ¿cómo vivir honradamente del arte? Para Giambiagi, quien una y otra vez se la formuló, era claro que:

[...] el cuadro de caballete y otras sonceras, son arte chic -para burgueses-. La decoración solamente daría -quizás- un medio de vida. Pero la decoración se hace para la burguesía y ésta exige un arte falaz y mentido. Cabe sin embargo decorar libros y ensayar una decoración escultórica honrada. Está el grabado -módico y difusible- las viñetas, los affiches... Todo es posible si a pesar de todo, trabajáramos arte, como jornaleros. [...] No más exposición de cuadros, sino de *trabajos*. Una fuente, un pilar, una reja, un almohadón, una tapa de libro, etc., anónimo[...]³²

Se trataba de romper con todas las jerarquías aceptadas, esto es, la división entre artes mayores y artes menores. Al referirse a la decoración del libro, At. afirmaba: “Debemos, pues, pensar que no hay tarea ruin, ni pequeña, ni desmedrada, cuando se la ejecuta con amor y pujanza. Por infinidad de caminos se va a la meca del arte y éste, el de la decoración del libro, de la revista o del periódico, no es de los menores. Talentos menores serán los que lo ejercen hoy, profesionalmente, ya que todos los aspectos de la actividad humana son susceptibles de lograr la sublimidad.”³³

primeras décadas del siglo, cf. Silvia Dolinko. *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, FIAR, 2003, pp. 19-27.

³¹ Lily Litvak. *La mirada roja*, op. cit., p. 61.

³² Carlos Giambiagi. Carta a Atalaya, datada “Septiembre, 22 de 121”. En: *Reflexiones de un pintor*, op. cit., pp. 212-213.

³³ At. [Atalaya]. “La decoración del libro”. *La Protesta (Suplemento semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 138, lunes 8 de septiembre de 1924, p. 4-5. Recogido en Atalaya. *Actuar desde el arte*, op. cit., p. 73.

En relación con su contenido, esta primera *Campana* dio un espacio significativo a la labor doctrinal y pedagógica que se filtraba de diversas maneras en sus páginas, no sólo en las voces de Rafael Barret o Max Nextlau, sino también en cada una de las secciones fijas de la revista: “Cuentos exóticos”, “Música y musicantes”, “Arte plástico y anexo”, “Miscelánea de expositores y salones”, “Las máscaras teatrales”, “Escaparate literario”, “Retratos de ayer y de hoy”.

Pero volviendo al punto que nos interesa remarcar, existen varias pistas que nos llevan a afirmar la estrecha relación entre *La Campana de Palo* y *La Protesta* que exceden el temprano encuentro de Atalaya con algunos de los principales actores del movimiento anarquista en torno a los años '10.³⁴ La dirección de la revista era Perú 1533, mientras que la del diario Perú 1537; Mariano Torrente -administrador del diario entre 1917-19 y luego regente de la imprenta- era mencionado por Atalaya en su correspondencia al momento de tomar decisiones clave relativas a la vida de la revista³⁵ y lo que no es menos importante, los dos primeros libros de la Biblioteca de la Editorial La Campana de Palo -*Zancadillas* de Yunque y *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio- fueron impresos en los Talleres Gráficos del diario. Es precisamente la labor editorial de la revista la que aporta mayores datos. Atalaya, él mismo escritor, le confiaba a su amigo Falcini:

También Carlo, me incita a componer un libro de cuentos, decorados por él.- Por qué no confesarlo, es una gran tentación, todas estas incitaciones; pero temo que después me haya de arrepentir amargamente. Mas supongamos, que estuviera satisfecho, se presenta la dificultad del editor.- *Hablas de la editorial de la Campana,*

³⁴ Conviene tener presente aquí que la actividad literaria de Atalaya en Buenos Aires, luego de sus primeros trabajos publicados en la ciudad de Rosario, tuvo lugar en *Ideas y Figuras* de Alberto Ghirardo. Allí apareció su primera nota de arte dedicada al Salón Nacional de Bellas Artes de 1912 y se publicó también uno de sus cuentos bajo el seudónimo Alfredo Valenti, en 1913. En su archivo existe, asimismo, una carta dirigida a Eduardo G. Gilimón –sucesor de Ghirardo al frente de *La Protesta*– probablemente de mediados de los años 10. Los textos mencionados aquí fueron recogidos en Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*

³⁵ En su correspondencia con Falcini, At. le informaba acerca de los atrasos de la revista y le decía: “Hace próximamente un mes que está armada y impresa la tapa y los pliegos de adentro. Y así estamos. En una reunión que tuvimos ayer, es decir yo, Ballester, y Torrente, quedó decidido, que aparecido el sexto número, se escribiera una noticia, expresando que por el escaso apoyo, saldríamos cuando pudiéramos.” Atalaya. Carta a Luis Falcini, datada “12 noviembre/25”. MNBA/30.

sin pensar que a Yunque, si le publican es por ser una firma cotizada en el mercado literario.- Discutido o no, es un valor innegable, y yo que conozco personalmente, declaro que es el único muchacho con un gran porvenir literario.³⁶ [énfasis agregado]

¿Cuál pudo ser el interés del diario en financiar este tipo de ediciones? En la nota del Grupo Editor de La Campana que acompañó la aparición de *Zancadillas* se afirmaba que la selección de autores debía ser rigurosa en tanto las obras a publicar debían adecuarse a la “modalidad social” del propio trabajo, esto es “Usar la pluma a modo de arado.”³⁷ Y todavía, al presentar el libro de Riccio se aclaraba: “creemos que contribuimos a colaborar en la obra realista y renovadora que está realizando entre nosotros un grupo de poetas jóvenes, al hallar motivos para sus poemas en la afiebrada multaneidad de la urbe y en la dolorosa tragedia cotidiana de sus semejantes.”³⁸

En lo que concierne a la Editorial, sabemos que entre 1904 y 1932 publicó por lo menos 40 títulos, la mayoría de ellos lanzados durante los años '20 a veces a través de distintas series que no siempre tuvieron continuidad en el tiempo: “Biblioteca de “La Huelga General”, Biblioteca Tierra y Libertad, Tiempos Nuevos, Biblioteca *La Protesta*, Biblioteca de El Productor, Propaganda emancipadora entre las mujeres, Pensadores y propagandistas del anarquismo. Ellas reunieron las principales obras del anarquismo doctrinario, con ensayos históricos y reivindicadores del movimiento obrero a nivel internacional y nacional: Miguel Bakunin, Errico Malatesta, Rudolf Rocker, Eliseo Reclus, Luigi Fabbri, Max Nextlau, Sébastien Faure, William Morris, Petr Kropotkin, Johann Most, Pierre Quiroule y el mismo Abad de Santillán, entre muchos otros.³⁹

³⁶ Atalaya. Carta a Luis Falcini, datada “17 de diciembre de 1925”. MNBA/32. La actividad de Atalaya como escritor que inició en torno a los años '10 -cuentos y novelas- es hoy prácticamente desconocida: en muy pocas oportunidades firmó sus obras que permanecen en su mayoría inéditas. Cf. Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*, el capítulo “La literatura como forma de redención” en el que se recoge parte de su producción literaria.

³⁷ El Grupo Editor de La Campana de Palo. S/t.. En: Álvaro Yunque. *Zancadillas*. Buenos Aires, Editorial La Campana de Palo, 1926, [s.p.].

³⁸ El Grupo Editor - julio de 1926. “Nota”. En: Gustavo Riccio. *Un poeta en la ciudad*. Buenos Aires, La Campana de Palo, 1926, p. 95.

³⁹ Esta información ha sido elaborada a partir del catálogo *online* de las colecciones del International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Acceso: <http://www.iisg.nl/index.html>.

Uno puede pensar que así como el *Suplemento Semanal* vino a completar la labor del diario, el apoyo financiero para el emprendimiento de *La Campana de Palo* debe haber estado relacionado con la misma necesidad: la revista y su Biblioteca vendrían a ampliar el espectro pedagógico de su obra, tal como contemporáneamente lo hacía con gran éxito la Cooperativa Editorial Claridad al transformar *Los Pensadores* (1924-1926) en revista y lanzar en 1924 la serie Los Nuevos -con Gustavo Riccio, Elías Castelnuovo y Antonio Zamora como directores- colección en la que se conoció *Versos de la calle* de Álvaro Yunque.

Fue precisamente Yunque quien por primera vez estableció el vínculo que venimos estudiando; muchos años después, él recordaba que: “*La Campana de Palo*, siempre teniendo por animador a Atalaya y Giambiagi coincide también con la presencia del *Suplemento Semanal* de *La Protesta*, donde uno y otro yugan con denuedo [...] *La Campana de Palo* y el *Suplemento*, continuaron la línea de agresividad, ansias de hacer justicia y descabezar falsos ídolos que tuvo *Acción de Arte*.”⁴⁰ Testimonio ampliado posteriormente al afirmar abiertamente que la *Campana* era publicada por *La Protesta*.⁴¹

De esta manera, los grabados de Ballester Peña y, en menor medida, los de Giambiagi no sólo ilustraron la *Campana* sino que construyeron la visualidad del *Suplemento*. Al mismo tiempo, las notas de arte de At. pueden ser leídas en un tandem: a veces en la revista sólo aparecía la noticia de una exposición y el artículo en el semanario o viceversa, se trataba de una doble tribuna que buscaba aprovecharse al máximo.⁴²

Sin embargo existieron algunas problemáticas que marcaron seguramente un punto de roce con los compañeros anarquistas que veían sus notas como “insignificantes y de poco valor revolucionario.”⁴³ En particular, las frecuentes objeciones del crítico a los artistas más conservadores y probablemente su interés en aquellos representantes de la vanguardia

⁴⁰ Álvaro Yunque. “Carlos Giambiagi”. *Cuadernos de Cultura*. Buenos Aires, n. 52, marzo-abril de 1961, p. 110. Recogido en Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*, pp. 406-408.

⁴¹ Testimonio recogido en: O.P. [Osvaldo Pelletieri]. “El peor libro del año”. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976.

⁴² Refiriéndose al Salón Nacional, Atalaya le decía a su amigo: “Tú me sugieres formular una encuesta. Poseo, tan poca autoridad, que temo poco o nadie contesten. De todos modos he de probar. En la *Campana* y el *Suplemento*, he de continuar la crítica. En el primer, número de la *Campana* fue imposible, por hallarse listo el material.” Atalaya. Carta a Luis Falcini, “24 septiembre/ 24 [i.e.] 1925”. MNBA/16. En la misma Correspondencia aparecen varios comentarios de tono similar.

⁴³ Atalaya. Carta a Luis Falcini, sin datar [anterior al 28 de enero de 1925]. MNBA/24.

porteña -como por ej. Xul Solar, Emilio Pettoruti y Norah Borges- y por las tendencias internacionales más modernas como el grupo Novecento Italiano.

De hecho, en la *Campana* el rechazo a la vanguardia se propuso desde las letras mientras que las expresiones de renovación plástica estuvieron ausentes de sus páginas. ¿Por qué poner en riesgo el apoyo económico que podía tener la revista si de todas maneras en el *Suplemento* tenía margen para expresar sus opiniones personales que generalmente se filtraban en las extensas notas dedicadas al Salón oficial o a las exposiciones colectivas?

Este punto es de particular relevancia ya que desde el anarquismo y con su rechazo a toda norma que limitara la libertad de creación del artista, parecía poco probable que existiera una oposición a la vanguardia. Sin embargo, históricamente la fórmula con que habitualmente se la objetaba -el arte por el arte- predeterminaba cualquier lectura de sus obras en tanto lo que debía primar era el mensaje sobre la forma.

Es de particular relevancia recordar, como lo señalan Andreau, Fraysse y Galluscio de Montoya, que: “Resulta asombroso comprobar que los escritores anarquistas tan revolucionarios en cuanto a la visión del mundo, hayan sido tan poco innovadores en lo que concierne a la literatura. Existe un defasaje impresionante entre el contenido radicalmente subversivo de los textos y la forma convencional que les es dada y que adhiere, en sus grandes líneas, a la retórica tradicional del arte burgués contemporáneo.”⁴⁴

Un arte realista, con un claro mensaje de denuncia, accesible al pueblo era el que habían sustentado los Artistas del Pueblo -Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, José Arato, Agustín Riganelli y Guillermo Facio Hebequer- que en su accionar como grupo, estuvieron ligados a Boedo, colaborando con *Claridad* e ilustrando varios de los libros de los autores ligados a ella.

At. manifestó su desacuerdo respecto de sus obras pues reconocía en ellas una imposibilidad para alcanzar un arte colectivo y popular. Refiriéndose a Arato, afirmaba que su pintura quedaba

en el aspecto de una pintura de intención popular, apresando y contentándose con lo pintoresco de la humildad, de la pobreza etc. El intento de trasladar el arrabal, por la

peregrina coloración de su infortunio, vivaz y sombrío, que gime, canta, se adolora, ama y mata, refundiéndolo en la literatura, en la música y artes plásticas, ha sido ya realizado numerosas veces con suerte incierta y diversa. El conventillo y sus adyacencias fue exprimido hasta el bagazo, y proporcionó infinitos temas.⁴⁵

Para él estaban mucho más cerca de alcanzar una verdad de tipo colectivo las tendencias artísticas avanzadas -cubismo, etc.- que se inclinan a lo impersonal, al anonimato de los primitivos artesanos -quienes desaparecían tras de sus obras individuales para integrarse en un esfuerzo común. Y ellas, en sus abstractas geometrificaciones, es más probable que algún día se conviertan en escritura artística, colectiva y popular, que quienes en su instinto y buenas intenciones se ponen graves y trascendentalizan humanitariamente, e intentan estilizar haciendo preciosismo y verismo en confusión babélica. *Hay un resto de arte burgués -por provincianismo- en el fondo y en la superficie de sus procedimientos, del cual no se atreven a despojarse.*⁴⁶ [énfasis agregado]

En el caso de este crítico de arte y en relación con su lectura de las propuestas renovadoras del arte a partir de Cézanne, debe recordarse su temprano contacto con el círculo de Alberto Ghirardo e *Ideas y Figuras*; no sólo Juan Más y Pi -quien le dedicó un ensayo a Ghirardo- fue el encargado de difundir -¡adhiriéndose!- a los postulados del futurismo desde *El Diario Español* incluso antes que Rubén Darío publicara su “glosa” del manifiesto fundacional en *La Nación*, sino que en la misma revista Filippo T. Marinetti apareció como colaborador.⁴⁷

⁴⁴ Jean Andreau, Maurice Fraysse y Eva G. de Montoya. *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur*. Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 13.

⁴⁵ At. “Exposición José Arato”. *La Protesta. Suplemento Semanal*, 7 de julio de 1926. Recogido en: Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya). *1920-1932. Críticas de Arte Argentino*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934, p. 244.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 244-245.

⁴⁷ Cf. F. T. Marinetti. “Gabriel D’Annunzio”. *Ideas y Figuras*. Buenos Aires, a. 2, n. 27, 2 de marzo de 1910. En una nota editorial, luego de ser presentado con palabras laudatorias referidas a su obra literaria, se explicaba que el “Futurismo, tendencia de arte por él planeada y que ha merecido ya la más unánime discusión en todo el mundo civilizado, proclama una renovación de todas las ideas, y, sobre todo, la afirmación de que *si cada época debe tener una característica en el arte como en la*

El interés que reviste la obra crítica de Atalaya reside precisamente en este punto: lejos de haberse visto limitado por las consignas estéticas del anarquismo, eligió el actuar libre de todo prejuicio o convención, por lo menos en lo que se refiere a artes plásticas. Esto se manifestó ya en *Acción de Arte* donde se incluyeron notas sobre “El expresionismo: la joven poesía” de Pol Michel y sobre los ballets rusos, esta última de Jacques Liptchiz y, entre los folletines de difusión, un “Estudio sobre el dadaísmo” firmado por Albert Gleizes.⁴⁸

Era su postura respecto de lo que el arte debía ser para alcanzar un carácter colectivo y anónimo que, en el contexto anarquista de los años '20, provocó el rechazo en sus compañeros ácratas. Y en algún punto esto debe haberlo obligado a cierto tipo de adecuación a sus requerimientos. En su concepción de la novela, él aclaraba en parte su posición y al intentar abordar la problemática de la prostitución reflexionaba, consciente de su propia contradicción:

Una novela corta con el fin de presentar el carácter altamente grotesco y repugnante de la actual prostitución, organizada en casas de lenocinio. Para mostrarle en toda su vil crudeza he de servirme de alguna especie animal, a los que les haré animar la existencia de los prostitutos y prostitutas.

¿Cuál animales elegir? Allí se halla el punto más difícil. No me inclino ni por los perros, ni por los gatos, ni ningún otro animal que se avecina a la especie humana en algunos de sus aspectos más vitales. No sé si me decido por las vacas y los toros. El contraste debe ser lo más grotesco, lo más monstruoso.

En fin, poseo una nebulosa idea que busca demostrar cuán lejos, cuán lejos se halla especialmente la presente prostitución que sostiene a todos los estados del mundo, de lo que podría ser el amor libre entre los dos sexos.

vida, la nuestra debe producirla cuanto antes, siendo necesario, para ello, que olvide las enseñanzas de las generaciones pasadas y que se cree su ética y su estética.” [Alberto Ghirardo]. “F. T. Marinetti”, *loc. cit.* Sobre la recepción del Manifiesto Fundacional del Futurismo, v. nuestro “El futurismo en Buenos Aires: 1909-1914”. En: *Terceras Jornadas Estudios/Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. FFyL. UBA, 1998.

⁴⁸ Pol Michel. “El expresionismo: la joven poesía”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 15, junio de 1921, p. 2; A. Gleize. “Estudio sobre el dadaísmo”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 17, agosto de 1921, p. 4; Liptchiz. “Baile ruso”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 20, diciembre de 1921.

Yo como Giambiagi, que disentía con el impresionismo, fui de la escuela realista y racionalista a pesar mío. Siento mejor la novela fantástica y hasta simbólica que la novela realista de una apariencia puramente física. Soy un pésimo observador y aun más pésimo memorista. Mis reflexiones se alimentan de subjetivismo que extraigo de [mi] mismo, con una absoluta prescindencia de la realidad cotidiana.

Sin embargo, tan encallecido estoy de un realismo chiquito, que quizás me haga cultivar los dos géneros, a pesar mío.⁴⁹

Uno puede pensar que es esto lo que determinó su ubicación particular en el campo intelectual de mediados de la década del '20, imposibilitado como lo estaba por su propia ideología de alinearse junto a cualesquiera de los grupos que radicalizaban sus posiciones. Por un lado, hacia mediados de 1925 los martinfierristas habían alcanzado una imagen pública coherente con sus objetivos de renovación, mientras que el Grupo de Boedo, reunido ahora en *Los Pensadores* pugnaba por conformar un “frente único de la mentalidad izquierdista” que sólo se concretaría a fines de ese mismo año.

Resulta evidente, además, que los movimientos de los actores en el campo y los deslizamientos que se producían entre la *Campana* y *Los Pensadores* lo tenían a Yunque como pivote. En este sentido, el caso de Luis E. Soto es ejemplar: comenzó su actividad en *Inicial. Revista de la nueva generación*, escindido ese grupo pasó rápidamente por *Proa* con una nota sobre *Versos de la calle* para luego incorporarse a *Renovación* y a *Los Pensadores* llegando durante 1925 a cumplir un papel rector en la orientación de esta última revista, al tiempo que colaboraba con la *Campana*.

Sin embargo, al considerar esta publicación en su conjunto no es la problemática Boedo-Florida la que ocupa el lugar central aunque esté presente. Lo que se observa en *La Campana de Palo* es la voluntad de alcanzar un vehículo de expresión propio; sus seis números manifiestan unidad y coherencia y sus intereses -política, literatura, arte, música- comparten equilibradamente su espacio. Las causas que determinaron su desaparición en diciembre de 1925 fueron principalmente las económicas -y éstas claramente relacionadas

⁴⁹ Atalaya. “Una novela corta con el fin de presentar[...]” [ca. 1930]. Recogido en Atalaya. *Actuar desde el arte, op. cit.*, pp. 306-307.

con el escaso número de lectores con el que contó⁵⁰ y la imposibilidad material de sus redactores para dedicarle el tiempo necesario. No obstante ello, la labor siguió con su Biblioteca que editó los libros de Yunque y Riccio entre marzo y julio de 1926. Este fue el mes en el que At. publicó su última nota original en el *Suplemento Semanal* previo su quiebre definitivo con *La Protesta*.

Tercer tiempo

Uno de los aspectos que más llama la atención durante la década del '20 es la proliferación de revistas que se constata y esto es más notorio si comparamos su número en relación con las aparecidas durante el decenio anterior.⁵¹ Los títulos se suceden unos a otros y lo que no es menos importante, dentro de cada revista, la propia dinámica imprime cambios notables. Al tiempo que *Los Pensadores* se transforma en *Claridad, Nosotros* adopta nuevas estrategias que le aseguran su permanencia en el tiempo.

En el caso de la *Campana* los cambios son profundos. No sólo se trata del alejamiento traumático de At. del diario anarquista y su ruptura con el movimiento que le habría de permitir una libertad mayor de expresión, sino que además la experiencia editorial que sumaba el grupo editor se sintió en la introducción de cambios sustanciales. En primer lugar, su formato. En el abandono del cuadernillo y la elección de otro muy próximo al del mismo *Suplemento* lo que se buscaba a través de sus ocho páginas era una mayor agilidad e inmediatez en el contacto con sus lectores, objetivo al que no era ajena la propia experiencia de *Martín Fierro*. Las letras de su título siguieron con ese desaliño que caracterizó a *Acción*

⁵⁰ A dos meses de su aparición, At. le confiaba a su amigos: "Sin desmentir, los cálculos, que yo había hecho sobre esta publicación, hasta ahora la aceptación ha sido casi nula. Es algo previsto por mí, aunque la realidad supere lo que pude imaginarme. No disimulo, que esto me duele profundamente. Da también el caso que *La Protesta* se halla en una malísima situación financiera, lo que contribuye agravarlo todo. Giambiagi, me escribió que en San Ignacio, no encontró *La Campana*, ni un lector." Carta a Luis Falcini, datada "5 agosto/25". MNBA/26.

⁵¹ Al respecto, puede confrontarse de Washington L. Pereyra, *La prensa literaria argentina. 1890-1974. Los años rebeldes. 1920-1929*. Buenos Aires, Librería Colonial, 1995 (Tomo II), el registro más importante y actualizado dedicado a revistas en nuestro país.

de Arte y la primera época de la *Campana* y su propio movimiento en el plano volvía a subrayar su espíritu cantarín y el *castigat ridendo mores* que también las había distinguido

Algunos elementos iconográficos reaparecieron -como la campana entre las fábricas- pero también se emplearon otros nuevos más sintéticos; ahora es una viñeta la que se mueve en las páginas sin ocupar un lugar definido: una mesa de trabajo iluminada por una lámpara y sobre ella la campana y a su lado un martillo, casi la misma imagen que años después y con algunas variaciones identificaría a la revista *Conducta* (1938-1943) de Barletta.

Su subtítulo -*Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*- marca el reconocimiento de los tiempos necesarios para concretar un número. Subraya también el lugar que ha de ocupar el arte en sus páginas aunque el agregado del término general “polémica” indica que este periódico no se lanza a sí mismo desde la especificidad de una publicación de arte, sino que desde su punto de partida elige una posición combativa que ha de expresarse en varios campos.

En la construcción de su propia imagen visual, esta *Campana* continuó con su opción por el grabado y las xilografías de Giambiagi cobraron una presencia mayor a la par que indican su compromiso más activo con el periódico. Él construyó una pequeña galería de personajes y paisajes; se trata sobre todo del paisaje interior del hombre, en su trabajo cotidiano en el campo o aquél otro que sin posibilidad alguna de salir de esa condición a la que lo condena la sociedad, toca su acordeón y a sus pies tiene el vaso y la botella; unos y otros son dignificados por la mirada afectuosa de otro trabajador.

El grabado mismo se convierte en un valor. Ballester Peña fue el encargado de definir una nueva imagen para el tiraje de 100 acciones cuyo valor nominal era de \$ 5: en ella reaparece esa campana alada que ocupa dos cuartas partes de la superficie y sobre la que se monta la figura grotesca y amenazante de un hombre que sostiene una antorcha, que contrasta claramente con la tranquilidad del paisaje en el que se inserta. El objetivo del grupo era crear un fondo de reserva para las nuevas publicaciones de la Editorial de La Campana de Palo y esa acción daba derecho a dos folletos “y de yapa le regala un grabado

de nuestro insigne grabador que cubre su retirada con el pseudónimo bárbaro Ret Sellawaj[...].⁵²

En el nuevo proyecto editorial, anunciado en su n. 10 (diciembre de 1926) se explicita su “agresividad, nuestra desembozada acometividad, nuestra pasión contra todo lo que nosotros consideramos injusticia, ignominia, venalidad y literario proxenetismo.”⁵³ Con medios económicos ahora más reducidos, los folletos a publicar -literarios y artísticos- sin embargo, no perderían en calidad mientras que su precio -30c- pondría al alcance de todos pensadores, artistas y críticos de orden internacional -Tolstoy, Bernard Shaw, Adolfo Wildt, Emile Bernard-, escritores argentinos -Soto y Yunque- y artistas de la talla de los desaparecidos Martín Malharro, Ramón Silva, Nicolás Lamanna y Walter de Navazio.

En el único folleto aparecido -*Zogobi: novela humorística* de Luis E. Soto- se concretaron los ideales expuestos tanto porque se trataba de una violenta crítica a la novela de Enrique Larreta a la que el título aludía -éxito editorial del año '26 junto a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes- como por sus cuidados detalles. Los grabados de Ret Sellawaj y un tiraje especial: 1.000 ejemplares comunes, 100 para accionistas y 50 para el comercio, numerados de 1 a 100 y de 1 a 150, indicando el número de cada ejemplar en el ex-libris. Esa misma intención de superar los escollos que la falta de medios podría producir sobre la calidad del objeto fueron también tratados con el periódico mismo, anunciando un tiraje especial de 50 ejemplares numerados, de la misma manera que lo hacía contemporáneamente el periódico *Martín Fierro* con el que compartía el mismo precio (10c).

Sin lugar a dudas, las coincidencias y diferencias con este último grupo son muchas, en particular en lo que se refiere a las Bellas Artes; no sólo se trata de que la permanencia de Falcini en Montevideo y que sus relaciones personales con los martinfierristas permitan que las notas sobre el arte uruguayo aparezcan alternativamente en uno y otro periódico. *Martín Fierro* y la *Campana* comparten las extensas notas dedicadas al Salón Nacional y los artistas seleccionados son muchas veces coincidentes: Raquel Forner, Juan B. Tapia, Alfredo Travascio, Horacio Butler, Héctor Basaldúa. En ambos casos se trata de la valorización de

⁵² [El Grupo Editor]. “Correo del *piccolo* navío. *Serapio Gonzalvo*”. *La Campana de Palo. Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 14, abril de 1927, p. 8.

⁵³ [El Grupo Editor]. “Una aventura editorial”. *La Campana de Palo. Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 10, diciembre de 1926, p. 3.

aquellas obras que rompen decididamente con el canon del arte nacional que se afirma sobre la representación de un paisaje “propio”, el del interior del país con su descripción de tipos y costumbres. Y en este punto, la reproducción de los dibujos de Ramón Gómez Cornet, con su equilibrio entre elementos formales que valorizan algunas de las conquistas post-cézannianas y su detenimiento en los “seres humildes”, fuera de todo anecdotismo, subrayan una vez más la postura estética de la *Campana* que es abiertamente rechazada por algunos sectores.⁵⁴

Este fue también el momento del acercamiento entre Atalaya y Emilio Pettoruti -uno de los principales protagonistas de la vanguardia argentina- que coincidió con el alejamiento del pintor platense de *Martín Fierro*, dato este poco conocido. La *Campana* anunció y luego dio a conocer una carta de Pettoruti donde hacía público el distanciamiento mencionado. Pero si esto resulta claro, la aparición de otros nombres -Leonardo Estarico y Carlos Astrada- también se deben a su mediación.⁵⁵

Aunque las filtraciones de *Martín Fierro* en la *Campana* o viceversa no impidieron la críticas al grupo vanguardista,⁵⁶ los mayores intercambios se produjeron con Boedo: no sólo Yunque y su hermano Juan Guijarro, Tiempo y Riccio, sino también los nombres de Roberto Mariani, Aristóbulo Echegaray, Lisardo Zía, José Salas Subirat, Ernesto Morales, Soto, Pedro J. Vignale fueron los escritores que aparecieron de una u otra forma en sus páginas y le otorgaron a la revista la variedad y dinamismo buscados. Si, por un lado, el adelanto de la

⁵⁴ En carta a Falcini, At. le informaba: “Un dato. Nos vino de vuelta una *Campana*, con los dibujos de Cornet corregidos, y con los siguientes comentarios: Manos y pies atrofiados,- cabeza enormes. En los dibujos de la primera página. En la tercera, el croquis de arriba: brazos finos y manos desformes. En el de abajo: Manos y pies desformes, pata “burro”. En la cuarta: Brazos, manos y piernas desformes. Al pie de la página: Al señor Yambi tan severo en sus juicios,- hasta para Miguel Ángel en sus dibujos hay que felicitarlo por la publicación de estas incomparables e incomprensibles dibujos: hay que desformar las maravillas de la naturaleza para hacer arte.-”. Carta datada “3 marzo/ 27”. MNBA/42.

⁵⁵ Leonardo Estarico, amigo de Pettoruti, era crítico de arte y en 1927 había fundado el Boliche de Arte que organizó durante ese año y el siguiente varias exposiciones. Con Carlos Astrada, el pintor platense estuvo muy ligado en ese momento: el joven filósofo era el director de *Clarín. De síntesis literaria* (Córdoba, 1926-27) publicación que marcó la irrupción de la vanguardia en la “docta”, acompañada por una serie de intervenciones, entre ellas la visita a la ciudad de la *Revista Oral*.

⁵⁶ Cf. [El Grupo Editor]. “Notas purgativas. Para ‘Martín Fierro’”. *La Campana de Palo. Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 13, marzo de 1927, p. 6, y en la misma sección “Otra para ‘Martín Fierro’”.

Exposición de la actual poesía argentina (1927) recopilada por Vignale y Tiempo⁵⁷ marcó el interés por difundir lo que se consideró una de las antologías más importantes dedicadas a los poetas jóvenes, por otro, las encuestas -“¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?”, con las respuestas fraguadas por Zía y Cascella, o esa breve antología que parodiaba la producción literaria contemporánea -proveniente de un supuesto libro *Si non e vero*- y los concursos literarios que daban de premio \$1, fueron conformando el rico espectro de esa visión de la literatura contemporánea desacralizada en la que el *castigat ridendo mores* cobraba cuerpo de una manera desenfadada.⁵⁸

En este punto, sin embargo, conviene tener presente que los intercambios que venimos señalando tuvieron lugar en el momento en que al suceder a *Los Pensadores*, *Claridad* -capitaneada ahora por el aguerrido Leonidas Barletta- cambió decididamente su orientación considerada hasta el momento demasiado “literaria” y adoptó un discurso más dogmático y combativo, reduciendo significativamente el lugar asignado hasta entonces a la poesía.⁵⁹

Aunque la línea divisoria entre uno y otro grupo era lábil y puede visualizarse como una delgada membrana fácil de ser traspasada, no obstante se produjo un enfrentamiento que se dirimió en las páginas de ambas revistas. Y esas cuestiones se plantearon no desde las letras, sino desde las artes plásticas y la música: fueron Augusto Gozalvo -antiguo colaborador de *Acción de Arte*- y Juan Carlos Paz los que generaron con sus notas las más duras réplicas de Barletta.⁶⁰

⁵⁷ Cf. “Exposición de la actual poesía argentina”. *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 10, diciembre de 1926, p. 4.

⁵⁸ “Nueva exposición de la actual poesía argentina” (n. 15, mayo de 1927, p. 5); “1er gran concurso literario de *La Campana de Palo*” (n. 12, febrero de 1927, p. 5); [Armando Cascella y Lizardo Zía]. “Cuál es, a su juicio, el peor libro del año” (N. 10, diciembre de 1926). V. también “Gansadas greguerizantes” (n. 13, marzo de 1927, p. 8).

⁵⁹ Cf. Leonidas Barletta. “Renovarse o morir”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 5, n. 120, abril de 1926. En esta nota, Barletta informa sobre las causas que determinaron la transformación de *Los Pensadores* en *Claridad* y el nuevo rumbo a seguir.

⁶⁰ En *La Campana de Palo*, v. Augusto Gozalvo. “Proyecto de monumento a Florencio Sánchez” (n. 16, junio de 1927, p. 4) y Juan C. Paz. “Algo más acerca de ‘La consagración de un músico mediocre: Honneger’” (n. 17, septiembre-octubre de 1927, pp. 14-15). En *Claridad*: Leonidas Barletta. “A un colega bilioso y ultramodernista (a. 6, n. 137 (15), junio de 1927); “Notas Bibliográficas” (a. 6, n. 138 (16), julio 10 de 1927); “Riganelli” (a. 6, n. 142 (20), setiembre 15 de 1927) y “Una lección” (a. 6, n. 142 (20), setiembre 15 de 1927).

Pero tal vez lo que resulta más importante para destacar de esta segunda etapa de *La Campana de Palo* sea la persistencia en sus páginas de los ideales anarquistas. Esto se puede verificar no sólo en las referencias a William Ruskin o a Rafael Barret, sino también en máximas como “El siglo del renacimiento del arte, es aquel en que el artista se parece al obrero; el siglo del esteticismo, es aquel en que el artista se parece al intelectual.”⁶¹

Al mismo tiempo esa opción política reaparece en varios artículos y notas que se alzan en contra de los totalitarismos, sea de izquierda o de derecha y que se tradujo en la presencia recurrente de los nombres de Henri Barbusse, Romain Rolland o Albert Einstein quienes, en sus llamados a los intelectuales, exigían de ellos una toma de posición.⁶² En “El aniversario de la muerte de Lenin” se destacaba, por otra parte, el fracaso evidente en ese trabajar por la violencia y se denunciaba la situación del anarquismo en Rusia y el estado de censura que sufría la prensa opositora.⁶³

El alertar contra los crímenes del fascismo fue también otra constante, se tratara de la profanación de la tumba de Pietro Gori o de la inmoralidad de quienes reclamaron en nuestro medio el intento de asesinato de Mussolini. Asimismo, el proceso a Sacco y Vanzetti fue seguido con atención, denunciando a los yanquis y exigiendo un boicot a su producción una vez consumada la ejecución de los mártires.⁶⁴ La atención prestada a quienes desde América latina asumían una posición política comprometida, llevaron además a reproducir artículos de la revista chilena *Claridad* y a informar sobre la aparición de *Amauta* bajo la dirección de José C. Mariátegui y meses después a denunciar su prisión a manos del dictador de turno.⁶⁵

⁶¹ [El Grupo Editor]. S/t. *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, [n. 7], septiembre de 1926, p. 5.

⁶² V. “A los intelectuales”. *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 14, abril de 1927, pp. 1 y 3.

⁶³ [El Grupo Editor]. “El aniversario de la muerte de Lenin”. *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 11, enero de 1927, p. 6.

⁶⁴ [El Grupo Editor]. “Yanquilandia”. *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 17, septiembre-octubre de 1927, p. 13.

⁶⁵ La presencia de Mariátegui en las páginas de la *Campana* se debe seguramente a su antigua amistad con Pettoruti que databa de los años de su permanencia europea. En la Fundación Pettoruti se conservan algunas cartas que cubren el período 1921-1927. Por otra parte es probable que haya existido un contacto directo entre el peruano y Atalaya -su confeso admirador- aunque hasta el momento no ha podido ser documentado. La correspondencia mencionada fue recogida por Horacio

Como vemos, el periódico de *Bellas Artes y Polémica* se mantuvo fiel a sus principios y a la luz de lo que hemos venido estudiando se puede apreciar mejor la coherencia ya manifiesta en su visualidad y en su contenido. Sin embargo, esto no bastó para asegurarle una vida más prolongada y luego de un número doble de 16 páginas, dejó de aparecer. Un final entrevisto por Giambiagi quien, sin embargo, afirmaba: “Es de sentir que *Campana* deje de salir, para mí era una cosa prevista o mejor presentida. Pero si es de necesidad una *Acción de Arte* no es difícil volverla a sacar, en un formato como el *Suplemento*. Cuando vuelva veremos. Por mi parte siento la necesidad de realizar algo y exponer antes de charlar con la pluma.”⁶⁶

El intento no se concretó y cada uno de los integrantes del grupo editor buscó nuevos caminos; en el caso de Atalaya, por primera vez en muchos años, se encontró sin tribuna desde donde expresarse y de hecho, sólo consiguió revertir parcialmente esa situación a partir de su incorporación a *Alfar* (Montevideo) desde 1929. Por su parte, Ballester Peña se volcó decididamente al catolicismo y, en lo que puede verse como una grave contradicción, siguió colaborando con *La Protesta* y al mismo tiempo con la recién aparecida *Número*, del escindido grupo de *Criterio*.

La revolución del 6 de septiembre de 1930 provocó un nuevo realineamiento de los intelectuales argentinos y fueron otros los espacios a ocupar. Por último, dos años después del golpe de estado, Atalaya -una de las figuras más controvertidas y movilizadoras del campo cultural- falleció.

Tarcus. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2001, pp. 103-114.

⁶⁶ Carlos Giambiagi. Carta a Atalaya, datada “Setiembre 22, 1927”. En *Reflexiones de un pintor*, op. cit., pp. 228.

Bibliografía

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. “*La Protesta*: su historia, sus diversas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur”. En: *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1897 -13 de junio- 1927*. Buenos Aires, 1927, pp. 34-71. (Hay edición digital facsimilar: CeDInCI-Biblioteca Popular “José Ingenieros”, 2002).

ANDREU, Jean. “Lectures anarchistes: la “Librería” de *La Protesta*, Buenos Aires, juin 1914”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, n. 45, 1985, pp. 101-106.

ANDREU, Jean, Maurice FRAYSSE, Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA. *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur. 1900 (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay)*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.

ARTUNDO, Patricia M. *Atalaya y el ejercicio de la crítica de arte: 1913-1932*. Informe Final de Investigación. Fondo Nacional de las Artes, 26 de febrero de 2001.

Atalaya. *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

CORBIÈRE, Emilio J. *Los catecismos que leyeron nuestros padres: ideología e imaginario popular en el siglo XX*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

DÍAZ, Nilda. “*La Campana de Palo*. Primera época”. En: *América. Cahiers du C.R.I.C.C.A.L. Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres. 1919-1939*. Paris, , n. 4-5, enero-marzo 1990, pp. 358-368.

GIAMBIAGI, Carlos. *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Stilcograf, 1972.

LITVAK, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1988.

GIORDANO, Carlos. “Boedo y el tema social”. En: *Capítulo: la historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. "Círculos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina del 1900". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, n. 46, 1986.

MAROZIUK, Lidia Isabel. "Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el "Suplemento Semanal de La Protesta" (1922-1930)". En: *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3ras Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 205-216.

MUÑOZ, Miguel Ángel. "Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas". *Causas y azares*. Buenos Aires, n. 5, otoño 1997, pp. 116-130.

O.P. [Osvaldo Pelletieri]. "El peor libro de 1926". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976, pp. 2-3.

OVED, Iacov. *El anarquismo y el movimiento obrero en la Argentina*. Siglo Veintiuno, 1978

QUESADA, Fernando. "La Protesta una longeva voz libertaria". *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 82, marzo de 1974, pp. 74 a 96 y n. 83, abril de 1974, pp. 68-93.

SURIANO, Juan. "Ideas y prácticas 'políticas' del anarquismo argentino". *Entrepasados. Revista de historia*. Buenos Aires, a. 5, n. 8, principios de 1995, pp. 21-48.

----- *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial, 2001.

TIEMPO, César. "César Tiempo y la bohemia literaria de 1926. Los diez centavos fuertes". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976, pp. 2-3.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias literarias: textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (1ª edición: 1991).

VIGUERA, Aníbal. "Participación electoral y prácticas políticas de los sectores populares en Buenos Aires, 1912-1922". *Entrepasados. Revista de historia*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, comienzos de 1991, pp. 5-33.