

Imagen impresa y acción social

La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927)

► ALDANA VILLANUEVA

aldanavillanueva@gmail.com - Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2017

RESUMEN

Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) representó uno de los actores fundamentales para la crítica de arte argentina en el marco de las corrientes renovadoras de vanguardia de la década del 20. Sin embargo, enrolado en las filas del anarquismo desde su juventud, efectuó desde su labor crítica una defensa de aquellas expresiones artísticas consideradas “menores”, en especial el grabado, aspecto que había resultado central para la estética libertaria en su misión de romper con la barrera entre arte y pueblo. En el momento que el movimiento anarquista reencausaba sus periódicos y su labor doctrinaria y el arte parecía ya no estar a la orden del día desde un punto de vista práctico, Atalaya se propuso promover una revalorización del carácter revolucionario del arte en el seno del *Suplemento Semanal de La Protesta* (1922-1926). La decoración del libro y su ilustración por medio de grabados cobraron una dimensión significativa en su reflexión crítica. Estos valores puestos en el mundo del libro tuvieron su concreción efectiva cuando en 1926 fundó la Editorial de la Campana de Palo. Este trabajo se propone entonces abordar, en primer lugar, la reflexión teórico-crítica de Atalaya en torno a la decoración del libro y, en segundo lugar, analizar la empresa encausada por la Editorial de la Campana en el marco de la cultura de izquierdas de 1920.

PALABRAS CLAVE: grabado, decoración del libro, anarquismo, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), Editorial de la Campana, Argentina.

ABSTRACT

Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) represented one of the fundamental actors for art criticism within the framework of the avant-garde renovating trends of the 1920s. However, enrolled in the ranks of anarchism since his youth, he forged from his critical work a defense of those artistic expressions considered “minor”, especially the engraving, aspect that had been central to the libertarian aesthetic in its mission to break with the barrier between art and people. At a time when the anarchist movement reorganized its newspapers and its doctrinaire work and art seemed no longer to be at the order of the day from a practical point of view, Atalaya set out to promote a reevaluation of art’s revolutionary aspect in the *Suplemento Semanal of La Protesta* (1922-1926). Book decoration and its illustration through engravings acquired a significant dimension in its critical reflection. These values placed in the world of books had its effective concretion when in 1926 he founded the Editorial de la Campana de Palo. The aim of this paper is to approach, in the first place, the theoretical-critical reflection of Atalaya regarding the book decoration and, secondly, to analyze the role of the Editorial de la Campana within the framework of the leftist culture of 1920.

KEYWORDS: engraving, book decoration, anarchism, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), Campana de Palo Press, Argentina.

INTRODUCCIÓN

Cuando hacia la década del 20 parecía triunfar en el seno anarquista del ámbito argentino un creciente descrédito en el carácter revolucionario del arte, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta, Collao 1889-Buenos Aires 1932) acentuó en 1922, al inaugurar su participación en la sección “Crónicas de Arte” del *Suplemento Semanal* del diario *La Protesta*, que los anarquistas, más que nadie, debían considerar las obras artísticas desde un punto de vista altamente revolucionario.

Desde las páginas de este diario, así como también desde proyectos editoriales propios como *Acción de Arte* (1920-1922) y posteriormente *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927), Atalaya sostuvo que no se trataba de ser críticos, artistas o escritores, sino simples “obreros de arte”. En este sentido, para el crítico enrolado en las filas del anarquismo, la verdadera labor del artista no era crear “obras” sino “trabajos” que, por dicho carácter, debían ser anónimos y colectivos.

Este carácter anónimo y colectivo que debían propiciar los trabajos artísticos encontró en la ilustración de los libros con grabados una vía de acción esencial y cobró una significación especial para Atalaya y para Carlos Giambiagi (Salto, 1887-Buenos Aires, 1965), quien era grabador y compañero del crítico en estos emprendimientos editoriales. Ellos consideraban esta práctica como uno de los caminos posibles para borrar la distinción entre artes mayores y menores, también pretendían atentarse contra el arte burgués y defendían el principio del artesanado y la producción para el pueblo. Este aspecto que pretendía destruir el *status* de la obra de arte como goce privativo de las clases privilegiadas y que había resultado crucial para la estética anarquista desde los inicios del movimiento (Litvak, 1988) encontró diversos detractores entre sus camaradas ácratas de *La Protesta*. El aumento de las rispideces generó la salida de Atalaya del diario, eso lo llevó a concentrarse a partir de 1926 en la revista *La Campana de Palo*, junto con Giambiagi y a Juan Antonio Ballester Peña.

Si bien las revistas ocuparon un lugar central en el proyecto cultural y pedagógico encabezado por Atalaya, el libro ilustrado cobró en este contexto una dimensión central en su reflexión crítica y su ejecución se volvió una de sus motivaciones principales. En este sentido, desde 1926 a la revista *La Campana* se sumó el financiamiento de diversos libros y folletos ilustrados a partir de la creación de la Biblioteca de la Editorial de La Campana de Palo. La editorial inauguró su producción con la publicación de *ZanCADILLAS* de Álvaro Yunque (1926), *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio (1926) y *Zogoibi Novela humorística* de Luis Emilio Soto (1927). Las impresiones fueron en los Talleres Gráficos de *La Protesta* y Ret Salawaj, pseudónimo de Ballester Peña, se encargó de las ilustraciones.

El proyecto de la Biblioteca de la Campana se enmarca en uno de los pro-

cesos centrales del mundo editorial de las décadas de 1920 y 1930, en Buenos Aires, y estuvo basado en la difusión de libros a precios económicos. Los títulos y los autores eran seleccionados y presentados a los lectores de manera orgánica (Romero, 2007). La idea de la biblioteca, como guía o plan de lectura, repercutió en aquellos intelectuales que como Atalaya –tal y como lo evidencia su pseudónimo– se adjudicaron el papel de faros culturales y entre cuyos propósitos estaba educar, instruir y formar el gusto del público.

El objetivo de educar e instruir, a partir del poder consignado a la palabra escrita, constituye unas de las iniciativas culturales del anarquismo que perduró en diversos intelectuales de esas décadas. También encontró en bibliotecas especializadas un medio para “completar” un extenso proyecto de ilustración popular.

Este trabajo se propone entonces, en primer lugar, abordar la reflexión teórico-crítica de Atalaya en torno a la decoración del libro y el rol del grabado de ilustración. En segundo lugar, analiza la empresa encausada por la Editorial de la Campana en el marco de la cultura de izquierdas en la década del 20.

ARTE Y PRENSA ANARQUISTA. ATALAYA EN LA PROTESTA (1922-1926)

Como ha sido analizado por diversos autores, si bien los años veinte dieron testimonio de una `avanzada pérdida de la influencia sindical anarquista (Suriano, 2001 y 2005), esto no significó su completa desaparición del mapa político-cultural. Durante toda la década y en especial de cara el golpe de estado de 1930, y a pesar de la oleada de violencia contra los sectores de izquierda, los militantes de diversos grupos anarquistas intentaron relanzar su acción de propaganda. Buscaban recuperar la influencia de los sectores obreros por medio del reordenamiento de sus periódicos y de la concreción de diversos proyectos editoriales (Anapios, 2011 y 2016; Graciano, 2012).

En este sentido, *La Protesta* lanzó en enero de 1922 el *Suplemento Semanal* como una iniciativa del grupo editor para “extender el radio de la propaganda escrita, complementando la labor del diario y supliendo en parte sus deficiencias en lo que se refiere a su carácter doctrinario” (*Nuestros objetivos*, 1922, p. 1). Al mismo tiempo, previó entre sus objetivos analizar los problemas de orden internacional del anarquismo, en especial lo concerniente a la actualidad rusa. Sin embargo, a medida que avanzaron los números, el semanario fue completizando su espectro de noticias y artículos.

Atalaya se insertó a los pocos meses y escribió regularmente. Además, hizo traducciones y redactó notas y crónicas sobre el ambiente artístico local e internacional. De esta forma, el *Suplemento* dedicó regularmente unas páginas a temas vinculados al arte, que aparecieron primero bajo el título “Crónicas de Arte” y posteriormente como “Página de Arte”. La sección estuvo encabezada principalmente por Atalaya con la posterior colaboración de su amigo, el gra-

bador Carlos Giambiagi; quien, además de escribir algunas críticas e ilustrar con sus grabados las páginas del periódico, se volvió un traductor fundamental de algunos escritos doctrinarios.

La labor crítica de Atalaya en *El Suplemento* tuvo como objetivo principal, en una primera instancia, atentar contra una visión creciente entre varios miembros de *La Protesta* por aquella década. Poco tiempo después de su ingreso advirtió:

El propósito de lucha no debe excluir al de la siembra cultural para el futuro. Todo lo que hagamos para educar el 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 Tolstoi o Leonardo Da Vinci es salirse de los cánones subversivos preestablecidos (Atalaya, 1922, p. 2).

Si bien el arte en general contó en la historia del anarquismo con publicaciones especializadas y fue ganando espacio en los periódicos libertarios como *La Protesta* (Suriano, 2005; Rey, 2007; Malosetti Costa & Plante, 2009), lo cierto es que hacia la década del 20, desde un punto de vista práctico, había perdido relevancia ante la necesidad de revitalizar el dispositivo doctrinario y propagandístico con un creciente descrédito en su rol revolucionario (Artundo, 2004). Ahora bien, ¿por qué esta situación conflictiva no impidió que *El Suplemento* contara regularmente con varias páginas referidas al arte? Posiblemente, esto se deba a lo que se ha caracterizado como parte de las estrategias editoriales de la prensa anarquista en los albores de la década de 1920: ante los desafíos producidos por la modernización de la prensa y la ampliación del público lector (Prieto, 1887; Sarlo, 2011; Saítta, 2013) se volvió crucial diversificar el repertorio temático a fin de captar lectores y disputar un público con intereses cada vez más diversificados ante la emergencia de la cultura de masas. Si bien el anarquismo desplegó una visión pesimista ante la multiplicidad y variedad de ofertas culturales y de entretenimiento, estos aspectos convivieron en el seno de sus publicaciones con el advenimiento de comentarios fijos en secciones de crítica (Anapios, 2016) y donde el mundo del arte y la literatura no fueron la excepción.

De esta forma, la sección de arte del *Suplemento* configuró un compendio de escritos de diversa índole. Pero, muy en especial, la sección cubrió una serie de notas de crítica sobre géneros considerados por la jerarquía del arte como “menores” (Tomas, 2013); particularmente el grabado, herramienta crucial para el anarquismo desde los inicios del movimiento (Litvak, 1988). A la vez, encarnó notas respecto al rol revolucionario de algunos artistas y grabadores como Daumier, Goya y Käte Köllowitz, cuyas reproducciones, junto con las de Ballester Peña y Giambiagi como exponentes locales, conformaron parte del discurso visual del diario.

El objetivo de Atalaya desde 1922 hasta su salida en 1926 de *La Protesta* fue reverdecer por medio de sus escritos el rol revolucionario del arte ante los ojos de sus colegas, también funcionó como un guía cultural en el mundo artístico y literario. Por aquellos años él estuvo al frente de la sección “Los libros”, que apareció regularmente en *El Suplemento*. Al abrir la sección el escritor remarcaba:

El hecho de escoger la propia lectura, sin más guía que el propio instinto, es a veces una labor impropia, en la que desperdigamos nuestras mejores energías ¿Cuántas veces hemos visto con simpatía algunos jóvenes obreros revolver los libros de un puesto de la calle? ¿Cuántas veces hemos tenido que dominarnos para no decirles: “Amigo mío, desconocido, ¡nosotros también hicimos lo mismo que tú!?” También compramos ese libro y no nos sirvió para gran cosa, desperdiciando tiempo y dinero. Si compras este otro quizá te sería más provechoso (Atalaya, 1922b, p. 6).

Con estas palabras Atalaya definía que la sección debía servir como una guía para el lector, procurando ofrecer en sus sucesivas reseñas y títulos recomendados una suerte de síntesis cultural que englobara temas diversos, desde libros de carácter doctrinario a manuales de divulgación científica.

En este sentido, para el grupo editor de *La Protesta*, más allá de las divergencias, Atalaya era una pieza clave y se volvió una voz autorizada para propiciar una lectura crítica y distinguir, entre toda la miscelánea cultural que ofrecían los nuevos tiempos, qué tipo de consumos eran los adecuados y cuál era el comportamiento que el público lector (militantes, intelectuales y obreros) debía tener frente al arte y la literatura¹.

Posteriormente, ante el *crescendo* del conflicto con el grupo de *La Protesta*, Atalaya fue configurando un nuevo espacio de enunciación a partir de la creación de la revista *La Campana de Palo*, en una primera etapa en 1925, para reaparecer al año siguiente (Artundo, 2008). Su acción en *La Campana* le permitió propagar su voz por fuera del círculo ácrata; también, en palabras de Artundo (2004), planteó una tercera posición entre el proyecto encabezado por Antonio Zamora en *Claridad* y las vanguardistas *Proa* y *Martín Fierro*.

EL GRABADO ENTRE LA DECORACIÓN Y LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO

A comienzo de los años 20, Carlos Giambiagi (1972), en una carta a su amigo y colega, demostró su incomodidad ante su rol como pintor y establecía, según su criterio, cuál era el camino a seguir:

1 Como sostiene Mirta Lobato (2009), “aunque la prensa anarquista, socialista, sindicalista o comunista, se puede englobar bajo la denominación de obrera, pues buscaba interpelar al sujeto ‘trabajador’, estaba dirigida al público obrero y el contenido de la misma se basaba en los problemas relacionados con esta clase social, lo cierto es que ella se dirigía también a un público más extenso, debatía con otros partidos y grupos políticos que actuaban en la sociedad y era producida por militantes políticos e intelectuales vinculados a cada una de esas ideologías” (2009, p. 16).

Yo casi no trabajo, torturado por este problema práctico de conciliar mi vida y el arte. Porque, en fin, el cuadro de caballete y otras sonceras [sic] 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** (...). Está el grabado –módico y difusible– las viñetas los afiches... Todo es posible si a pesar de todo, trabajáramos arte como jornaleros. (...) Un movimiento así de artistas artesanos sería trascendental. Concretaríamos una aspiración que anda por el aire. No más exposición de cuadros, sino de **trabajos**. Una fuente, un pilar, una reja, una tapa de libro, etc., **anónimo**; es decir, la **bottega** (...). Nosotros quizás podamos formar un pequeño núcleo y esto es lo que estudiaré (Giambiagi, 1972, pp. 212-213; **énfasis propio**).

Giambiagi daba cuenta de la necesidad de encausar la praxis artística en las artes decorativas y aplicadas, poniendo crucial importancia en los libros. Esta idea repercutió rápidamente en Atalaya; quien, en un artículo titulado “La decoración del libro”, aparecido en el *Suplemento de La Protesta* en 1924, sostuvo:

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 este, el de la decoración del libro, la revista o del periódico, no es de los menores (...) entre las diferentes manifestaciones artísticas, no hay superioridad ninguna de una sobre otras, llegando todas al mismo resultado: la emoción estética (Atalaya, 1924, pp. 4-5).

Esta revalorización de las artes tildadas como “menores” por la jerarquía del arte académico había quedado expresada pocos años antes en un ataque que Atalaya puntualmente dirigió a la Academia de Nacional Bellas Artes, y que lo planteó en los siguientes términos:

Al contrario de inculcar el “arte de la pintura” ¿no hubiese sido mejor que enseñara el oficio de la pintura, como se pinta una puerta, una casa, una ventana? (...) Tendríamos menos artistas –talentos avinagrados por la vanidad de llegar– y, tal vez, tendríamos más obreros, más hombres que, al saber su labor útil, serían más dichosos que los seudo-artistas egresados de la Academia. (...) Las academias resultan perjudiciales y dañosas, precisamente porque han perdido su carácter de *bottega* (Artundo, 2004, pp. 68-70).²

Esta idea –donde el trabajo útil se conjugaba con la alegría y la dicha de quien lo produce y que reivindicaba héroes anónimos en un trabajo colectivo– constituye una de las marcas del pensamiento anarquista de un arte el servicio

² A partir de 1910, Pio Collivadino se convirtió en el director de la Academia de Bellas Artes. Luego de la modificación de los planes de estudio, cambió su nombre por Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales. Como sostiene Malosetti, “Collivadino descreía de los efectos de la enseñanza artística en quienes no tuvieran un talento natural. Pensaba que aquellos dotados de genio podían ser grandes artistas (...). Estas ideas llevaron a diversificar la oferta de la escuela, creando talleres de escenografía, *vitraux*, fresco y aguafuerte y sostener la importancia y el prestigio de las artes decorativas e industriales (Malosetti, 2006, p. 142). Sin embargo, el hecho de seguir sosteniendo que había quienes tenían un don natural para convertirse en artistas molestaba a Atalaya, quien en un artículo en *La Campana de Palo* llegó a tildar al flamante director como el “corruptor de la juventud artística” (Artundo, 2004, pp. 99 y 100).

de la revolución proletaria y que Atalaya y Giambiagi reactivaron en el transcurso de la década de 1920.

Como sostiene Litvak (1988), el arte revolucionario para los anarquistas puede ser entendido en un doble sentido: desde la praxis artística, opuesta al determinismo de la sociedad capitalista, y desde la temática de la obra. La imagen impresa en su aspecto multiejemplar devino el medio predilecto para destronar el *status* de obra de arte única, destinada al consumo burgués, al mismo tiempo que debía dar cuenta de la realidad en sus aspectos más desagradables, a fin de afectar la sensibilidad del público.

En este sentido, en el ámbito local y a partir de las primeras décadas del siglo XX, fue conformándose un canon gráfico que en especial privilegió este carácter del grabado como arte social y de denuncia crítica. Al mismo tiempo, la insistencia en su aspecto artesanal, como un oficio, un *savoir faire* profesional, se volvió una condición básica de este tipo de producción, donde particularmente la xilografía cargó con la imbricación del trabajo manual del artista, la huella de su creador, a la vez que intensificaba la idea de trabajo y del esfuerzo de sus productores (Dolinko, 2009 y 2016).

Al respecto, un artículo aparecido en el *Suplemento*, titulado “El grabado en madera”, enfatizaba esta idea de que la xilografía “requiere en el artista una sólida preparación y un concepto claro del dibujo, ya que la limitación impuesta por la materia que emplea le obligará a condensar en unos cuantos rasgos o volúmenes el asunto que quiera expresar” (1922, p. 4).

Si bien Atalaya enfatizó que el grabado en madera representaba el elemento crucial para la decoración del libro, la ilustración de una obra escrita traía a colación un debate que no dejó de plantearse al interior del *Suplemento*:

Es permitido decir que a menudo, la ilustración tal cual se la entiende, es decir, siguiendo estrictamente el texto y hasta aumentando su ironía, su dramatismo o su sensualismo [,] es importuna. Arriesga no concordar con la sensación del lector más que libre de imaginar distintamente héroes y episodios; fastidia todavía más, seguramente a la meditación de los apasionados que le reprochan de imponerse entre ellos y el pensamiento del autor.

La ilustración literal, que no es sino la fijación del incidente novelesco, comporta por otra parte numerosos riesgos. El dibujante no aferra siempre las particularidades del texto que interpreta.

Pero los años han cambiado. Después de muchos siglos **la ilustración prima sobre la decoración** (...)

El rol del creador de imágenes no es mediocre: “Debe ante todo traducir plásticamente la idea de un escritor, sin traiciones y sin vulgaridad. Es una lucha entre él y el autor; pero mientras el autor ha podido elegir su asunto, él está obligado a supeditarse al asunto que se le impone (...).

En resumen, el libro, como toda obra de arte, debe ser un **total armónico**. Sus componentes: texto, tipo, ilustraciones, papel, deben supeditarse al efecto de conjunto, determinando, en este caso también, por el elemento primordial, el texto” (*La decoración del libro*, 1923, pp. 4-5; énfasis propio).

En este artículo sin firma que apareció un año antes al homónimo firmado por Atalaya y que repara en la tensión entre decoración e ilustración, se posa en una serie de ideas encarnadas por una de las autoridades intelectuales que conformaron parte del acervo doctrinario anarquista. William Morris, en su afán de reinstaurar el espíritu perdido del artesanado medieval ante los avatares de la industrialización del siglo XIX (Thompson, 1988; Litvak, 1988; Peterson, 1991), reflexionó sobre la edición. En su pensamiento, el efecto de conjunto del libro era crucial. El libro debía ser un total armónico y la ilustración en la era industrial se planteaba como problema: los avances técnicos en la reproducción de imágenes durante el siglo XIX habían puesto en primer lugar el empleo de planchas de metal y posteriormente la litografía. Esto atentaba, según Morris, con el carácter de conjunto que las ediciones debían propiciar, ya que no podían integrar conjuntamente de una sola vez la composición tipográfica y debía efectuarse una pasada para el texto y otra para la imagen. En el caso de la litografía por el tamaño de la matriz, la imagen resultante pasaba a ocupar una página completa y completamente escindida del texto. Es por eso que, dentro de las manifestaciones gráficas, la xilografía, al poder integrarse como un tipo más en la composición tipográfica, favorecía el aspecto armónico de los impresos. Todo este recorrido sobre la historia de la gráfica aparecía esbozado en el artículo del *Suplemento*. Sin embargo, Morris fue muy cauteloso con el uso y abuso de las ilustraciones enfatizando la importancia del rol ornamental de las imágenes totalmente integradas al texto en la puesta en página (Peterson, 1991). Si bien los libros de la mayor empresa que encausó, la Kelmscott Press, no fueron ilustrados, Morris en una conferencia titulada “Ideal Book” presentada a la Sociedad Bibliográfica de Londres en 1893, destacó:

El libro ilustrado no es, quizás, absolutamente necesario en la vida del hombre, pero nos da tal infinito placer y está tan íntimamente ligado al arte absolutamente necesario de la literatura imaginativa, que debe seguir siendo una de las cosas más dignas de la producción sobre la cual hombres razonables deberían esforzarse (Morris, 1908, p. 13).

A la vez, Morris, como muchos exponentes de la época, denunció el esfuerzo de algunos editores modernos en disimular las malas confecciones con recursos y tramoyas demasiado evidentes, como la utilización de clisés de metal que fingían ser tallas de madera, para dar un aspecto artesanal (Peterson, 1991).

Más allá de pertenecer al núcleo anarquista que tenía a Morris como una autoridad intelectual, Atalaya era un lector frecuente de la revista *The Studio* editada en Londres. Esta revista de artes aplicadas se refirió en innumerables artículos a la decoración del libro y es muy probable que él estuviera empapado de estos debates en el mundo inglés y que reverdecieron en muchos países de Europa en la década del 20, en especial en Inglaterra y Francia, ante el auge de

la bibliofilia y de la consecuente producción de libros de lujo con grabados en madera originales (Coron, 1991).

El *Suplemento* reservó un lugar para el problema del facsímil y la necesidad de crear libros de cierto nivel artístico en el ámbito local:

No teniendo el valor ni la paciencia de buscar un pedazo de madera y algunas herramientas para aprender la técnica, no del todo fácil, de la xilografía se recurre al facsímil, al detestable facsímil que pretende engañar con sus apariencias vistosas y, en realidad, no engaña más que a su autor (*El grabado en madera*, 1922, p. 4).

A lo que Atalaya sumaría poco años después: “es una lástima que aquí no haya imprentas, ni editores, ni artistas, ni escritores ni público que anhelan ardientemente esta dignificación del ornato del libro” (1924, pp. 4 y 5). Este diagnóstico negativo del estado del grabado y las artes del libro en nuestro país lo llevó a revisar parte de la historia de la disciplina en el ámbito local.

En el artículo de 1924 partía de una pregunta destinada a apelar a la memoria de los lectores: “¿Quién recuerda en nuestro ambiente artístico el ensayo hecho por Canale con la revista *El Grabado*?”. La pregunta tenía una doble intención. Por un lado, rescatar la figura de Mario A. Canale³ como aquel precursor que en un “precario medio” se había propuesto “ennoblecere casi todas las manifestaciones gráficas”, acentuando la importancia que dicha empresa había tenido en la jerarquización de esta práctica. Por otro, acentuaba el escaso impacto e influencia que había logrado ejercer en el medio artístico local (Atalaya, 1924).

El crítico se propuso buscar, entonces, en el plano internacional, referentes posibles dentro de las artes del libro. Las ediciones del editor y grabador francés León Pichon se volvieron para Atalaya el modelo predilecto de edición ilustrada. El artículo de *La Protesta* no sólo dedicaba un apartado especial a ejercer un reconocimiento de este grabador, sino que éste fue acompañado por reproducciones de los linóleos de las ediciones pertenecientes a su casa editora. *The Studio* dedicó un número especial con un artículo de Pichon traducido en ese mismo año en formato libro⁴, además de ser un artista al que le dedicaron varias notas en la revista y de las cuales Atalaya se valía para emplear algunas citas (Atalaya, 1924).

En agosto de 1925, un año después de la publicación del artículo en *La Protesta*, la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires organizó una muestra dedicada a Pichon con un gran número de ejemplares (figura 1). Entre los que

³ Mario A. Canale (1890-1951), nacido en Italia y radicando en Argentina, egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Tuvo una activa participación en la difusión y popularización del grabado en especial mediante la creación de la revista *El Grabado* en 1916, siendo miembro de la comisión directiva de la Sociedad de Grabadores y responsable del perfeccionamiento e innovación de los diversos procesos técnicos (Baldasarre, 2006, pp. 37-61).

⁴ León Pichon (1924). *The new book illustration in France. Special Winter number*. London: The Studio.

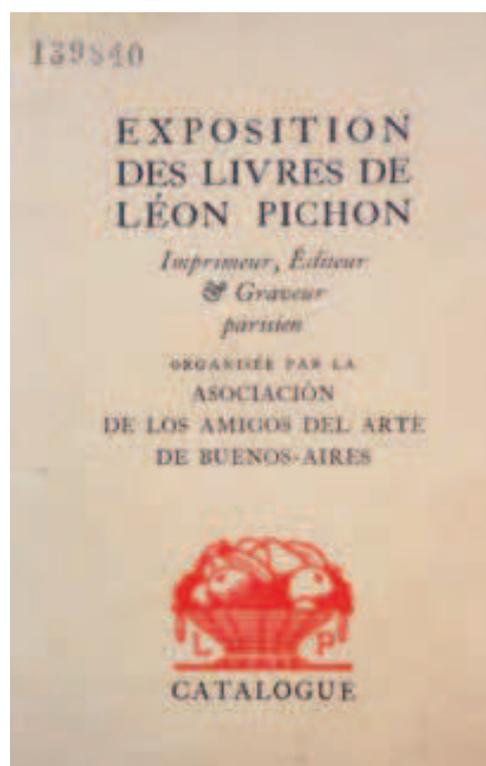
se presentaron en la muestra se encontraban algunos de los mencionados por Atalaya en el artículo. Las ediciones de Pichon eran en general en cuarto, a dos columnas y contaban con un gran número de ilustraciones y letras capitales habitadas (figura 2).

Figura 1. Portada. *Exposition des livres de Léon Pichon, imprimeur, éditeur & graveur parisien* (1925) [catálogo]. Publicado en Buenos Aires por la Asociación Amigos de los Amigos del Arte.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 2. Rabelais, F. (1921). *Gargantua*, París: León Pichon.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Pichón representó uno de los exponentes del auge del empleo de grabados originales en madera en los albores de la década del 20 en Francia. El grabado en madera, como mencionamos, había ganado el primer lugar entre las técnicas privilegiadas en el marco del surgimiento de la bibliofilia y las ediciones de lujo. Desde finales del siglo XIX, el sentimiento de una mediocridad general en el seno de la producción impresa, a causa de la pérdida de la calidad consecuencia del desarrollo industrial y del auge del empleo de técnicas fotomecánicas, motivó el deseo de crear publicaciones que se distinguieran de la edición corriente. Diversos editores, entre los cuales se destacaba Pichon, lograron posicionar sus casas editoras como especializadas en este tipo de ediciones en donde la idea del *grabado-original* fue crucial para acentuar el nivel artístico de la producción de libros.

Otro de los grabadores impulsores de esta revaloración del grabado en madera destacada en el diario, primero por un artículo de Giambiagi (quien

firmaba Zero) y más adelante por Atalaya (Atalaya, 1926a), fue Félix Vallotton (1865-1925); artista de origen suizo pero radicado en Francia. Vallotton en el seno de las publicaciones culturales anarquistas había tenido un lugar destacado en la revista *Ideas y Figuras* (1909-1916) de Ghirardo (Rey, 2007), publicación donde Atalaya tuvo algunas participaciones en su juventud.

Como ha analizado Dolinko, esta fórmula: grabado-original, que a primera vista resulta oximorónica, tuvo un arraigo crucial en nuestro país. Surgió en un momento en el que frente a la ampliación del universo de lo gráfico y el avance industrial ligado al sector (Szir, 2013) se produjo contemporáneamente un fenómeno de progresivo afianzamiento del *grabado como obra de arte* (Dolinko, 2009b). Las primeras décadas del siglo vieron surgir una cantidad de ediciones con grabados originales entre las cuales la revista *El Grabado*, editada por Mario Canale (1916), tal y como Atalaya rescataba en su artículo, dio testimonio de esta crucial alianza entre industria gráfica y grabado original. En el seno de la edición de libro, Adolfo Belloq en los tempranos años veinte inauguró esta práctica en la portada de *Historia de un arrabal* de Manuel Gálvez (1922), pero como miembro de los Artistas del Pueblo, con quienes Atalaya mantuvo ciertas críticas, no le valió una mención en su artículo.

El *Suplemento* le permitió a Atalaya expresar sus ideas en torno al libro desde una doble vertiente: por un lado, partir de su participación en la sección “Los Libros”, contribuir a la conformación de un canon literario para el movimiento y, por otro, enfatizar desde sus notas de crítica artística, la importancia del cuidado material que estos objetos debían propiciar y donde la imagen xilográfica se volvió fundamental.

En una carta conservada en su archivo y dirigida a la redacción del diario, Atalaya confesó:

Soy y he sido un obrero que anhelé –siempre cuando puede y lo humanamente posible– ejecutar un trabajo con la mayor perfección posible. (...) Por eso, no se preocupen de decirme que no les convengo. (...) En ello, tienen antecesores que los honran. En todas las empresas burguesas, donde trabajé, hicieron lo mismo: arrojaban al obrero. (...) Y aunque me duela confesarlo, he de declarar que en la redacción de *La Protesta* encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas (...). También he dicho que los otros diarios embrutecen su clientela. Desgraciadamente *La Protesta* no es en esto tampoco una excepción. Ha envenenado los cerebros con sus continuas andanadas de odios, de dogmatismo estrecho haciendo una obra de asfixia mental. No se ha diferenciado en nada de sus colegas de otros bandos, en ser verdugos de los cerebros (Cit. en: Artundo, 2004, pp. 353 y 354).

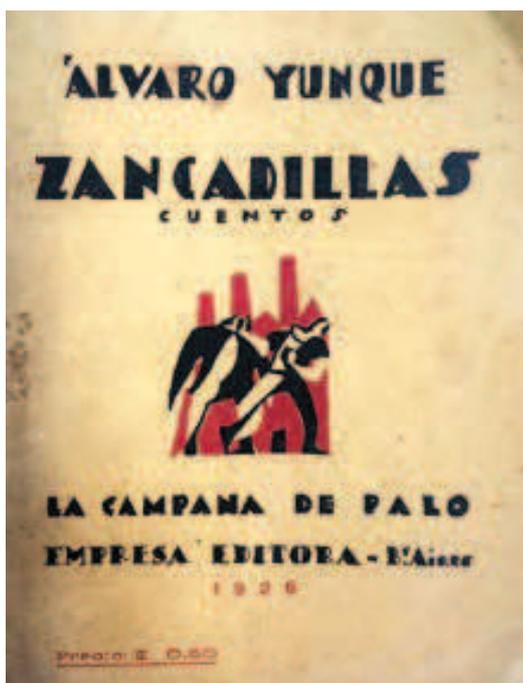
Con esta declaración que evidenciaba el punto más álgido del conflicto con el diario ácrata, Atalaya se alejó del movimiento para pasar a destinar todo su accionar en la creación de la Editorial de la Campana de Palo. Estos años de reflexión sobre la decoración del libro y rol social del grabado y el mundo de lo

impreso al interior del proyecto cultural libertario dejaron su marca y el trabajo en Editorial le permitió poner a prueba estas ideas, a la vez que lo encontró cumpliendo un nuevo rol y actividad: editor y, como tal, organizar una colección.

LAS EDICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA CAMPANA DE PALO (1926-1927)

La revista *La Campana de Palo* cubrió sólo 6 números durante 1925, para dejar de publicarse por un lapso y reaparecer al año siguiente hasta 1927. Las causas que determinaron su desaparición fueron principalmente económicas, a lo que se sumó la declarada falta de lectores (Artundo, 2008). Pero las dificultades no impidieron a Atalaya concretar otro proyecto. En el último número de la revista, aparecido en diciembre de 1925, se anunció la próxima aparición del libro *Zancadillas* (figura 3) de Álvaro Yunque (Aristides Gandolfi Herrero) como el primer volumen de la nueva Editorial de La Campana de Palo. A este primer ejemplar le siguió ese mismo año la publicación de *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio (figura 4) y, al año siguiente, *Zogoibi novela humorística* de Luis Emilio Soto (figura 5). Estas tres obras fueron las únicas publicadas por la Editorial de La Campana a pesar de que entre sus planes estaba concretar, según consta en las intenciones del grupo editor en la publicación del libro de Riccio, un libro sobre Tolstoi a cargo de Máximo Gorki.

Figura 3. Portada de *Zancadillas* de Álvaro Yunque. Publicada en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 4. Portada de *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio. Publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 5. Portada de *Zogoibi*. *Novela humorística* de Luis Emilio Soto. (1927).
Publicada por Ediciones de la Campana de Palo en 1927.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Desde luego, la importancia otorgada a la imagen en este proyecto no sólo se advierte en las obras publicadas, todas ellas ilustradas con grabados, sino en la intención del grupo de alternar junto con las obras literarias volúmenes “exclusivamente gráficos” de artistas poco conocidos, algo que finalmente tampoco llegó a concretarse.

La publicación del primer libro de Yunque se realizó en el mismo momento en que Atalaya dejó de colaborar en *La Protesta* a la vez que *Los Pensadores*, que hasta ese momento tenía a Gustavo Riccio como “peón de brega”, según testimonio de Elías Castelnuovo (Prieto, 2011, p. 254), se convertía en *Claridad* y pasó a sumar a Álvaro Yunque como miembro de su *staff* de poetas. En efecto, el primer libro del escritor boedista⁵ (*Versos en la calle*) había aparecido en 1924

⁵ El grupo de Boedo fue un agrupamiento de artistas de vanguardia en la Argentina durante la década de 1920. Recibieron ese nombre dado que uno de los puntos de confluencia de sus integrantes era la editorial *Claridad*, dirigida por Antonio Zamora, cuyos talleres gráficos se encontraban en calle Boedo 837 del la Ciudad de Buenos Aires, por aquel entonces un barrio obrero ubicado en los suburbios. El grupo formado principalmente por escritores y artistas plásticos de filiación de izquierda, se caracterizó por explotar la temática social como eje de

bajo el sello de esa editorial en la serie “Los Nuevos”, aunque no contempló ilustraciones. Yunque y Riccio fueron figuras entre la editorial de Zamora –con la cual Atalaya mantuvo cierta distancia, sobre todo en su crítica a los Artistas del Pueblo– y la Campana. Por su parte, Emilio Soto tenía una participación más amplia en *Los Pensadores* y en algunas publicaciones vanguardistas como *Proa*.

La editorial planteó entre sus objetivos la publicación de libros inéditos o desconocidos que se ajustaran a la temática social, aspecto que encaraba el propósito primordial del grupo editor: “usar la pluma a modo de arado” (Grupo editor, 1926, s/p). Para cumplir con dicho fin declararon, a su vez, el compromiso de mantener los ejemplares a un precio accesible a todos. Las obras de Yunque y Riccio, exponentes de Boedo, contemplaban este perfil de literatura de temática social, mientras que el ensayo de Soto se volvía elemental como crítica del canon literario tradicional y burgués encarado por la novela de Enrique Larreta aparecida en 1926 (García Cedro, 2013).

En el seno de la literatura, las marcas del *fenómeno anarquista*, en términos de Ansolabehere, no desaparecieron en la década del 20. En los casos de Boedo y Florida como tendencias antagónicas y contrapuestas, aspecto algo matizado en recientes trabajos, pueden advertirse aquellas huellas del pensamiento estético libertario. Autores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y el propio Yunque, más allá de las distancias que ellos mismos esbozaron con los escritores ácratas del novecientos, concibieron la práctica de la literatura de manera similar: un compromiso en una literatura “sincera” y atenta al registro de la realidad, adoptando una forma que resultara accesible al “pueblo” (Ansolabehere, 2011, pp. 343 y 345).

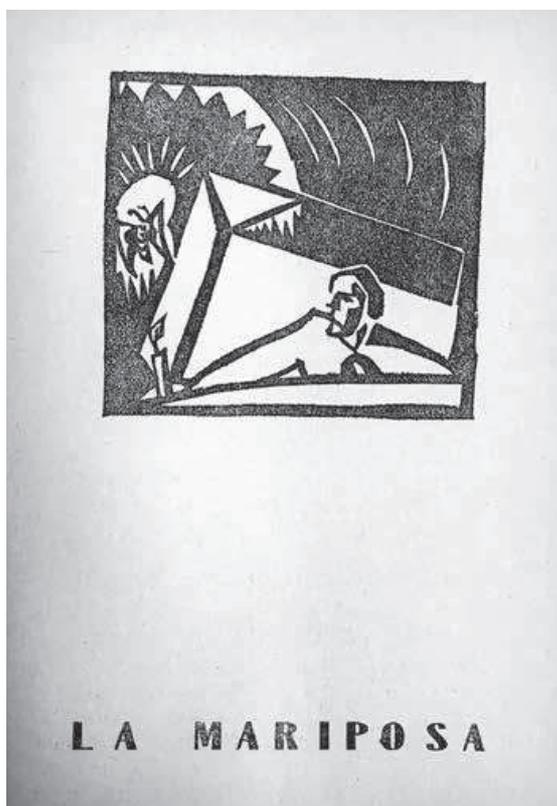
Los tres libros efectivamente editados por La Campana comprendieron géneros que iban desde la prosa y la poesía al ensayo crítico. ¿Cómo se planteó la cualidad visual de estos ejemplares? Como señalamos, Atalaya desplegó un gran acercamiento al problema del grabado y la decoración del libro desde su colaboración en *La Protesta*. En este sentido, siendo fiel a su convicción, los ejemplares fueron ilustrados con grabados a cargo de Ballester Peña. *ZanCADILLAS* presentó 24 linóleos de Ballester, quien figuraba bajo el seudónimo de Rat Sellawaj o R. S⁶. Un grabado abría la carátula de cada cuento junto con su título (figura 6), más una imagen que pretendía condensar algún momento del relato o algún

.....
sus producciones. Tradicionalmente la historiografía lo ha opuesto a otro agrupamiento de escritores conocido como el grupo de Florida, calle céntrica de la ciudad y del circuito cultural de la Buenos Aires del momento. La polémica sostenida entre “Boedo y Florida”, floreció en los órganos de difusión de ambos grupos: *Los Pensadores* y luego *Claridad*, para Boedo y la revista *Martín Fierro*, dirigida por Evar Méndez, para el grupo de Florida. La tensión entre ambas tendencias quedó cristalizada en una imagen de Boedo como exponente de una *vanguardia política*, donde se privilegió lo ideológico sobre lo estético con un marcado perfil político, y a Florida como una agrupación parcialmente al margen de estas cuestiones y que encabezó una *vanguardia artística*, principalmente formalista. Para un balance de la historiografía sobre esta problemática y replanteos sobre la relación entre ambos grupos véase Del Cedro, 2013.

6 El uso del pseudónimo entre los participantes de la editorial, como un recurso predilecto de ocultamiento de la identidad, tenía el objetivo de optar por el anonimato (Artundo, 2008) donde residía la concepción de *trabajo* en contra de la idea de *obra* y la consecuente dimensión de autoría, aspecto que el anarquismo había tenido como pilar en la producción artística y que Atalaya y Giambiagi (quien firmaba en el seno de *La Protesta* en ocasiones como Zero) compartían.

personaje, mientras que una pequeña viñeta enfatizaba el fin. En el caso de *Un poeta en la ciudad*, un único grabado a plena página antecedió cada parte de las 4 que dividían el libro (figura 7). El ensayo de Soto sólo presentó unas viñetas salpicadas en el escrito que cumplieron un rol casi ornamental más que ilustrativo (figura 8). Es probable que esta diferencia en relación con la distribución de los grabados y su función en relación al texto tuviera su origen en la cuestión del género: desde luego, los cuentos o poemas se planteaban más maleables a la representación de algún personaje o episodio que un ensayo de crítica literaria.

Figura 6. Ballester Peña, “La Mariposa”. Apareció en *Zancadillas* de Álvaro Yunque. Publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 7. Ballester Peña, “Un poeta en la ciudad”. En el libro de Gustavo Riccio: *Un poeta en la ciudad*. Publicado por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Tanto en *Zancadillas* como en *Un poeta... la ciudad*, encarnada en espacios dedicados al mundo del trabajo y al suburbio, es la protagonista de sus portadas al igual que en los cuentos y los poemas: la obra de Yunque contempla una pareja jugando a realizar zancadillas con un fondo fabril⁷; mientras que,

⁷ *Zancadillas* tuvo dos portadas con la misma ilustración. La que figura en este artículo, que recupera el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires, corresponde a una portada en donde la ilustración cubre solamente el espacio central, con un mayor protagonismo de la tipografía. La otra edición, presente en otros repositorios, contempla una ilustración que ocupa casi toda la portada, como la de *Un poeta en la ciudad* de Riccio (Gutiérrez Viñuales, 2014).

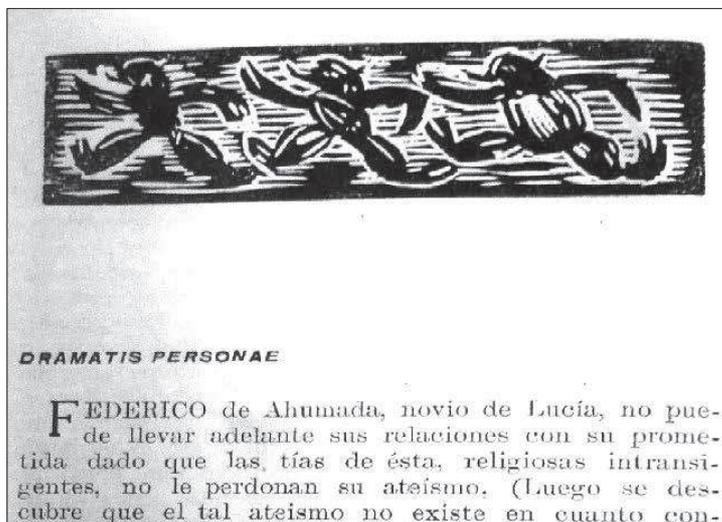


Figura 8. Ballester Peña. Detalle de viñeta. Apareció en *Zogoibi. Novela humorística*, de Luis Emilio Soto, publicada por Ediciones de La Campana en 1927.

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno

en la portada de la obra de Riccio, un hombre desde lo alto de un puente o una torre (un atalaya, ¿tal vez?) contempla el mundo portuario que se desenvuelve a sus pies (véase figuras 3 y 4). La ciudad representó uno de los tópicos predilectos del arte social, tanto en Europa como en nuestro país y que floreció en especial a partir del accionar de los Artistas del Pueblo desde la década de 1910 (Muñoz, 2008).

Todo el imaginario introducido en los tres ejemplares por Ballester, quien había sido un profuso ilustrador en *La Protesta*, si bien recurría al grabado como medio, lejos estaba de parecerse a aquellas ilustraciones decadentistas y simbolistas del repertorio anarquistas de entre siglos (Rey, 2007; Malosetti & Plante, 2009) y lejos también de las imágenes que caracterizaban al arte social que encarnaban los Artistas del Pueblo en el seno de *Claridad*, cuyos personajes cargaban con un especial cuidado en la retratística y en las expresiones faciales y corporales, con una modulación de línea más compleja y un uso del valor más marcado y propio de la factura del aguafuerte.

El carácter geométrico, por momentos casi abstracto, con blancos y negros puros, acercaba las ilustraciones de Ballester a las propuestas renovadoras del lenguaje vanguardista. Esta cuestión tenía sus raíces en algo que Atalaya también cultivó desde la crítica donde las propuestas estéticas como del cubismo “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”, se planteaban mejor a los fines de un arte revolucionario que “la intención popular” y “pintoresca” de los Artistas del Pueblo (Atalaya, 1926b). A esto se sumó, el carácter negativo que revistió, desde luego, para Atalaya el abandono que los Artistas del Pueblo efectuaron de su posición anárquica a partir de la presentación colectiva en el Salón Costa en 1920, para inaugurar un camino de reconocimiento institucional

que los alejó de las experiencias más extremas antisistema como “El Salón de los Recusados” (1914) y el Salón de los Independientes “Sin jurados ni premios” (1918) (Weschler, 2004).

Si Atalaya tuvo en su selección literaria un aspecto mucho más dogmático y marcado por el canon anarquista –escritores de Boedo como representantes del realismo social, Tolstoi por Gorki como exponente clave de la doctrina–, esto no impidió que, desde la crítica artística y por medio de la cualidad visual de los grabados de Ballester, se filtraran aspectos de las nuevas corrientes de renovación plástica.

En su aspecto general, los ejemplares que editó la Campana estaban lejos de parecerse a los volúmenes típicos del renacimiento del *gravure sur bois* en Europa, eso que tanto Atalaya admiraba y alentaba a realizar desde la crítica entablada en *La Protesta*. La necesidad de mantener los libros a precios económicos impedía esta cuestión. Las ediciones de la Campana fueron libros pequeños y las xilografías no eran originales –algo que para un tiraje de más de 1000 ejemplares, como en el caso de libro de Soto era casi utópico–, sino que eran reproducidas por técnicas fotomecánicas, aunque Atalaya se encargó de que mantuvieran una buena calidad. Otro aspecto central es que los grabados de Ballester no eran propiamente xilografías sino linóleos, técnica que requería en la etapa del tallado menos esfuerzo por parte del productor al contar con una matriz más maleable, pero cuyo efecto visual resultante en la estampa era similar. Sin embargo, el linograbado adquirió en el seno europeo cierto *status* artístico si tenemos en cuenta, por ejemplo, que muchas de las ediciones de León Pichon recurrieron a esta vertiente del grabado.

Llegados a este punto, conviene centrarnos en cómo Atalaya planteó el financiamiento de esta empresa. Si bien había dejado de participar como articulista en *La Protesta*, los talleres gráficos del diario ácrata financiaban los libros de La Campana. Como sostiene Artundo, es muy probable que más allá de los conflictos, así como el *Suplemento* venía a completar la labor del diario, el apoyo financiero para este emprendimiento haya estado relacionado con la misma necesidad (Artundo, 2008). Esto se sumaba al impulso que desde esta década venía desarrollando la propia editorial de *La Protesta* con la publicación de libros. En esta empresa, tanto Ballester como Giambiagi se convirtieron en colaboradores. En el caso particular de Ballester, emblemática fue la ilustración de la portada del libro *En el Café. Diálogos* de Enrique Malatesta, publicado en 1926, mientras que Giambiagi no sólo ilustró diversos ejemplares, sino que tradujo obras del repertorio doctrinario.⁸

Como han sostenido varios autores, el contar con la propia imprenta era una de las aspiraciones básicas en el seno de las izquierdas a fin de evitar la

⁸ Entre ellas, *Les Pacifiques* de Han Ryner, pseudónimo de Jacques Élie Henri Ambroise Ner, filósofo anarco-individualista francés. En su diario dice que para octubre de 1929 la obra estaba ya traducida restándole corregir e ilustrar (Giambiagi 1972, pp. 47-48).

dependencia económica de una empresa y autofinanciar sus propias publicaciones (Lobato, 2009). Pero, en el caso de *La Protesta* contar con sus propios talleres gráficos implicaba también ejercer un control sobre lo que se publicaba en el seno del movimiento al convertirse ella misma en una empresa editorial, subsumiendo nuevas voces encausadas en otros proyectos que no contaban con esta posibilidad y sucumbían ante los conflictos económicos (Anapios, 2008).

Al mismo tiempo, Atalaya decidió vender 100 acciones para la captación de fondos a \$5, cuyos comprobantes en papel contenían un grabado de Ballester como una estrategia para tentar a posibles accionistas: “y de yapa le regala un grabado de nuestro insigne grabador” (Artundo, 2008, p. 112).

Al finalizar la década, cada miembro del grupo editor buscó nuevos caminos que determinó el fin de la Editorial. Atalaya se incorporó en 1929 al periódico *Alfar* de Montevideo, tras su distanciamiento de Ballester. En un documento conservado en su archivo, desplegó una crítica destructiva al que había sido, hasta no hacía mucho tiempo, su amigo y colega. Volcado a un catolicismo acérrimo, Atalaya le recriminaba seguir vinculado al anarquismo desde *La Protesta* (Artundo, 2004). Tanto Ballester como Giambiagi continuaron participando en *La Protesta*, aunque en el caso particular de este último no se quebraron los lazos de amistad con Atalaya, con quien mantuvo un gran intercambio epistolar hasta la muerte del crítico en 1932.

En Atalaya convivió, entonces, una tensión interna. Por un lado, consideraba la importancia del libro ilustrado en su carácter artístico, como una pieza prácticamente única a partir del empleo de grabados originales –como las ediciones de Pichon, que eran de consumo bibliófilo–. Por otro, la expectativa puesta en el libro como objeto portador de una misión social y revolucionaria, como garante de la ilustración popular al alcance de todos y como dispositivo renovador del canon artístico y literario.

CONSIDERACIONES FINALES

Acercarnos a las reflexiones críticas de Atalaya sobre el libro y la práctica efectiva de la edición permite rastrear a partir de su trayectoria personal cómo ciertas ideas del proyecto cultural del anarquismo en el seno del mundo de lo impreso pervivieron, se modificaron y finalmente se concretaron en los albores de la década del 20. La Editorial de la Campana en su corta vida representó un modo de encauzar un proyecto de renovación literaria y artística y, a su vez, de revitalización del aparato doctrinario anarquista. Más allá de que su principal mentor cargó las tintas contra el movimiento, quedó indefectiblemente ligado a él no sólo desde un aspecto ideológico, sino también económico. En este sentido, en la figura de Atalaya, además de su rol como crítico y también de escritor y dramaturgo –algo que excede

los límites de este trabajo– confluyen ciertas características que marcaron al editor de izquierda en las décadas del 20 y del 30: un origen social medio, con escaso capital económico y con poca tradición en el negocio editorial, pero que procuró sobre la base de fundar una editorial al interior de un proyecto cultural amplio, disputar al creciente público lector urbano (De Diego, 2006). Esto permite tener una visión más compleja de estos actores que dinamizaron el campo cultural por medio de la crítica literaria y del arte a partir de la concreción y la participación en revistas. La práctica editorial que implicaba la conformación de una colección a modo de biblioteca especializada resultó crucial y, particularmente en este caso, la imagen y el libro en su dimensión objetual tuvieron un rol central.

REFERENCIAS

- Anapios, L. (2008). El anarquismo argentino en los años veinte. Tres momentos en el conflicto entre La Protesta y La Antorcha. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales*, 2(3), 1-17. Recuperado: 9/9/2017. En línea: http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03_1_Art%C3%ADculo_Luciana_Anapios.pdf
- Anapios, L. (2011). Una promesa de folletos. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A Contracorriente*, 8, 1-33. Recuperado: 14/7/2017. En línea: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/412>
- Anapios, L. (2016). Prensa y estrategias editoriales del movimiento anarquista en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina), 16(2), 1-20. Recuperado: 20/9/2017). En línea: <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe025/7927>
- Ansolabehere, P. (2011). *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Artundo, P. (2004). *Atalaya, Actuar desde el Arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Artundo, P. (2008). La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos. En Patricia Artundo (directora), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp. 89-127). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Baldasarre, M. I. (2006). La vida artística de Mario A. Canale. En *Maestros y discípulos. El Arte Argentino desde el Archivo Mario A. Canale* (pp. 37-61). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Coron, A. (1991). Livre de luxe. En Roger Chartier y Henri Jean Martín, *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950* (pp. 425-463). Paris: Fayard,
- De Diego, J. L. (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.
- Dolinko, S. (2009a). El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. *Crítica Cultural*, 9, 193-207.
- Dolinko, S. (2009b), "Grabados originales multiplicados en libros y revistas". En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 165-194). Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*. Recuperado: 3/3/2017. En línea: <https://nuevomundo.revues.org/69472#bodyftn1>
- García del Cedro, G. (2013). *Ajuste de cuentas, Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Graciano, O. (2012). La escritura de la realidad. Un análisis de la tarea editorial y del trabajo intelectual del Anarquismo argentino entre los años 30 y el Peronismo. *Izquierdas*, 12, 72-109. Recuperado: 15/9/2017. En línea: <http://www.rhsm.usach.cl/ojs/index.php/izquierdas/article/viewFile/571/539>
- Gutiérrez, V. (2014). Juan Antonio Ballester Peña. En *Libros Argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)* (pp. 323-331). Buenos Aires: Cedodal.
- Litvak, L. (1988). *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Lobato, M. (2009). *La prensa obrera*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, L. (2006). *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Malosetti Costa, L. & Plante, I. (2009). Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol* a *Martín Fierro*. En Laura Malosetti Costa & Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 197-244). Buenos Aires: Edhasa.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación Osde. Recuperado: 20/9/2017. En línea: [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf)
- Peterson, W. (1991). *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*. California: University of California Press.
- Prieto, M. (2006). El boedismo. Las revistas *Los Pensadores* y *Claridad*. En *Breve Historia de la Literatura Argentina* (pp. 253-264). Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, A. (1987). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rey, A. L. (2007). Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista *Ideas y Figuras*. *Entrepasados*, 32, 89-104. Recuperado: 20/9/2017. En línea: <http://www.ahira.com.ar/textos/estudios/Rey-IdeasFiguras.pdf>
- Romero, L. A. (2007). Una empresa cultural: los libros baratos. En Leandro Gutiérrez y L. A. Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra* (pp. 47-69). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Saítta, S. (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szir, S. (2013). Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915). En Laura Malosetti y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (pp. 165-195). Buenos Aires: Edhasa.

- Suriano, J. (2001). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.
- Suriano, J. (2005). *Auge y caída del anarquismo, Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Thompson, E. P. (1988). *William Morris. De Romántico a revolucionario*. Valencia, España: Debate.
- Tomas, S. I. (2013). Ideas sobre la caricatura en la crítica de arte de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya). *Avances*, 23, 411-420.
- Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA

FUENTES DOCUMENTALES

- Nuestros objetivos (1922). *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 9 de enero de 1922, 1.
- Los grabados en madera (1922). *La Protesta (Suplemento Semanal)*, Buenos Aires, 19 de junio de 1922, 4.
- La decoración del libro (1923). *La Protesta, (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 19 de febrero de 1923, 4-5.
- Atalaya (1922a). Labor cultural y orientación artística. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 19 de junio de 1922, 2.
- Atalaya (1922b). Los Libros. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 31 de julio de 1922, 6.
- Atalaya (1924). La decoración del libro. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1924, 4-5.
- Atalaya (1926a). Félix Valloton, pintor y grabador en madera. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 15 de marzo de 1926, 5.
- Atalaya (1926b). Exposición de José Arato. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, Buenos Aires, 7 de julio de 1926.
- Giambiagi, C. (1972). *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires: Stilcograf.
- Grupo editor (1926). En Álvaro Yunque, *ZanCADILLAS*. Buenos Aires: Biblioteca de la Campana de Palo.

Morris, W. ([1893] 1908). “*The Ideal Book*”, London, L.C.C. Central School of Arts and Crafts. Recuperado: 10/10/2017. En línea <https://archive.org/details/idealbookpaper00morrgoog>

Riccio, G. (1926). *Un poeta en la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

Soto, L. (1927). *Zogoibi*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

Yunque, Á. (1926). *ZanCADILLAS*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Aldana Villanueva es Licenciada y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), Argentina. Doctoranda en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Argentina. Ha participado de proyectos de investigación relacionados con las artes gráficas y cultura visual en Buenos Aires. Actualmente es integrante del Proyecto PICT-2015-2254 de Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica: “Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación a partir del archivo de Ricardo Carpani”, dirigido por la Dra. Laura Malosetti Costa, radicado en el IIPC-Tarea, UNSAM. Es integrante del Centro de Estudios de Historia e Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (CEHHA-IDAES, UNSAM). Forma parte del equipo de edición de *Caiana. Revista de Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA).

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

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.