

LA REVOLUCIÓN SOCIAL EN IMÁGENES. ICONOGRAFÍA DE LA PRENSA SOCIALISTA Y ANARQUISTA ESPAÑOLA (1872-1920)

María Antonia Fernández

Los primeros grabados de la prensa internacionalista

A lo largo del siglo XIX el liberalismo español generará un universo icónico singular, dotado de valores propios, que, hasta el último tercio del siglo XIX, serían los dominantes, al ser asumidos por capas cada vez más numerosas de población. La ilustración gráfica desempeñaría un papel trascendental en este proceso, hasta llegar a convertirse, como afirma Valeriano Bozal, «en uno de los instrumentos fundamentales para la elaboración de una imagen burguesa de la realidad»¹. El ascenso social y político de la burguesía se vería favorecido por el incesante desarrollo tecnológico de la nueva era, pródiga en adelantos que permitieron la proliferación de ilustraciones, muchas de ellas realizadas a color gracias a la invención de la cromolitografía. A partir de los años Sesenta el cartelista francés Jules Chéret llenó las calles de París con imágenes, que en las décadas siguientes predispusieron a los habitantes de las grandes ciudades europeas a asimilar el aluvión que se les avecinaba. En España, la efervescencia política del Sexenio Democrático hizo aflorar un buen número de publicaciones en las que sobresalía el planteamiento visual de los temas. En realidad, no se trataba de una novedad en sentido estricto, pues, desde que la técnica lo permitió, existía un tipo de prensa cuyo principal argumento de cara al lector era la imagen. “La Ilustración Española y Americana” y “La Ilustración de Madrid” fueron los dos títulos de mayor calidad formal, aunque en un contexto de agitación como aquél, la prensa satírica ilustrada estaba llamada a representar el papel protagonista.

1. V. Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979, p 11.

La crítica política alcanzó gran popularidad en “La Flaca”, “El Motín”, “El Cencerro” o “El Loro”, cabeceras que convierten la labor de los grandes líderes del momento, Cánovas y Sagasta especialmente, en el punto de mira de sus feroces ataques. De este modo, hasta finales del siglo XIX, la política y el anticlericalismo serían las principales señas de identidad de esta prensa, dentro del agitado panorama periodístico español.

Del rico universo creado por el nutrido grupo de dibujantes que colaboraron en estos periódicos surgieron arquetipos que resumían la vida nacional de la época, deformada, eso sí, por espléndidas caricaturas, que captaron magistralmente los entresijos del sistema político de la Restauración. Cataluña fue el lugar de España donde las artes gráficas adquirieron mayor fuerza impulsadas por la vitalidad de su burguesía. La Exposición Universal de Barcelona de 1888 mostró al mundo la fuerza de la ilustración gráfica catalana. El autor del cartel anunciador de este evento, José Luis Pellicer, junto con Apeles Mestre, constituyó la vanguardia del grupo de Barcelona, que fue el introductor de variantes con las que escapar a la deformación clásica de la caricatura dentro de la estética del nuevo movimiento modernista. Habitualmente, la prensa satírica realizaba un duro análisis de la figura de los políticos y de su gestión sin ofrecer ninguna alternativa, esto es, vertía encendidos ataques pero no hacía propuestas concretas. Es en esta carencia donde la prensa internacionalista encontró su lugar, aportando soluciones singulares. Desde un punto de vista formal, su trabajo estaba construido de una manera más humilde que el de la burguesía, ya que los medios técnicos a su alcance eran mucho menores, aunque también, en la medida de sus posibilidades, se sirvió de ellos para dar a conocer su particular visión de la realidad circundante, que Lily Litvak llamó acertadamente «la mirada roja»². A pesar de que en muchos casos el lenguaje de unas y otras publicaciones era coincidente, los estereotipos de la prensa obrera se singularizaron gracias a la gran energía propagandística de que estaban dotados. No se puede olvidar que el objetivo último del movimiento obrero español de estos años era provocar la movilización social mediante la transformación de la clase trabajadora en proletariado militante.

En el largo y complejo camino emprendido durante el Sexenio Democrático con la publicación de periódicos obreros, las ilustraciones irán cobrando cierta presencia. Los dibujos que semanalmente aparecieron en “El Condenado”, entre el 22 de febrero y el 5 de agosto de 1872, son los primeros que podemos llamar internacionalistas. Este periódico madrileño fue fundado en 1872 por Tomás González Morago, uno de los discípulos aventajados del italiano Giuseppe Fanelli, con el propósito de combatir las teorías y las

2. L. Litvak, *La mirada roja*, Barcelona, Serbal, 1988.

estrategias de los partidarios de Marx y de Engels, los llamados *autoritarios*. Todas las imágenes de la citada cabecera fueron obra de José Luis Pellicer, como vimos, uno de los ilustradores catalanes más conocido del momento³ debido a su trabajo en numerosas publicaciones, desde la prestigiosa “La Ilustración Española y Americana” hasta las satíricas “Gil Blas”, “El Garbanzo”, “La Campana de Gracia” o “L’Esquella de la Torratxa”. No es de extrañar, por tanto, la expectación que precedió a su colaboración en “El Condenado”, cuya salida tuvo que ser retrasada hasta poder contar con él. Además del indudable prestigio que la obra de Pellicer proporcionaba al periódico internacionalista, su militancia avalaba el compromiso que necesariamente tenía que asumir con el periódico. Al parecer, en los años Sesenta había tomado conciencia social en los círculos republicanos de Barcelona, lo que explicaría su elección como miembro del ayuntamiento de la ciudad por la candidatura republicano federal en febrero de 1869⁴. Según Miguel Íñiguez, participó en la creación de la Federación Regional Española (FRE) en Barcelona y prestó su taller para que en él se celebrase la reunión que el círculo barcelonés tuvo con Fanelli⁵.

Las imágenes de Pellicer en “El Condenado”, incluso las que publicó en la prensa satírica, se alejaron del popular género caricaturesco, confiriendo con ello una nueva sensibilidad al panorama periodístico español. Así, los acostumbrados dibujos de actualidad dejaron paso a otros de carácter social, de los que emergía una nutrida galería de estereotipos. La base del trabajo del artista catalán fue la comparación de dos mundos antagónicos, el burgués y el proletario, de ahí que la fórmula más utilizada fuese la de los contrastes, que era la más idónea para poner en evidencia las miserables condiciones de vida de los trabajadores frente a la opulencia de los capitalistas. Los principales antagonistas sintetizaban los problemas más acuciantes del proletariado español de esos años: inquilino frente a propietario; el que más cobra ante el que más paga; el que va al Real y el que va al presidio; el que tiene miseria y el que tiene capital. Eran situaciones de la vida real, no específicamente laborales, encamadas casi siempre en arquetipos masculinos como los que acabamos de citar. Las mujeres, por su parte, se mostraban como madres abnegadas en el caso de las proletarias y como lujosas compañeras del hombre en el de las burguesas.

3. S. Borí, *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista. Tomás Padró, Eusebio Planas y José Luis Pellicer, estudio crítico biográfico*, Barcelona, Milla, 1945.

4. Véase: M. Morales Muñoz, *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870- 1910)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2002, p. 47.

5. M. Íñiguez, *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

En el análisis de estos personajes subyacía un nítido planteamiento maniqueo, que a fuerza de reiteración grababa en la mente de este tipo de lectores quiénes eran sus verdaderos enemigos. El paradigma de semejante visión eran las cuatro figuras masculinas que conformaban el *cuadro sinóptico* publicado el día 7 de marzo. Cada una de ellas estaba ataviada con los atributos específicos de la monarquía, la Iglesia, el ejército y el capitalismo. La composición incluía un texto aclaratorio, simple y revelador: «Dignidades humanas (según los explotadores) / Zánganos de la colmena social (según los explotados)». “El Condenado”, erigido en digno portavoz de una ideología militante, no se conformaba con denunciar las injusticias sociales más insoportables, sino que intentaba aportar soluciones a los problemas más acuciantes del proletariado. Así, pocos días después, el 21 de marzo de 1872, presentó un dibujo en el que figuraban los mismos personajes, ataviados con idéntica indumentaria, pero enfrascados en tareas propias de oficios tradicionales. La ociosidad de la primera escena había sido sustituida por una laboriosidad socialmente útil. El lector era informado de la quimérica metamorfosis: «Propósitos de ‘El Condenado’. Una de nuestra aspiraciones». La costumbre de combinar texto e imagen estaba absolutamente presente en todos los grabados de la época, formando un tándem indisoluble en la tradición iconográfica obrera. Lily Litvak dice que «la palabra servía para conducir al lector por una vía razonable y lógica hasta ciertas ideas. La imagen despertaba, desde un principio, una receptividad emotiva»⁶. Uno no se entendía sin la otra, porque de no ser así el mensaje quedaba incompleto, y lo que es peor, una interpretación errónea y subjetiva impediría que el objetivo final se cumpliera. Como veremos, durante décadas, tanto el texto como las inscripciones de los principales elementos de las ilustraciones persiguieron que a cualquier clase de receptor, instruido o analfabeto, le fuese fácil aprender el nuevo código de símbolos.

En general, los humillados obreros de estos grabados se mostraban afligidos, pero pasivos. No obstante, hay alguna excepción. En la escena del 22 de febrero, titulada «saldo de cuentas» (cfr. Figura 1), un proletario y un gordo burgués discuten sobre el alquiler de una vivienda, ahora bien, cuando el propietario le exige el pago de los atrasos, el inquilino, que estaba preparado con una lata de petróleo en la mano, le responde «¿Sí? Pues aquí tiene usted el importe líquido». Por otra parte, a diferencia de la prensa satírica, la obrera no disfrazaba a sus personajes, con lo que evitaba que el atuendo les caricaturizase. Este dato es importante, ya que lo que se pretendía era su identificación como miembros de una clase, esto es, afirmar su pertenencia a ella sin generar confusión. En el “figurín de modas”, que Pellicer presentó el 15 de julio, recurría a la ironía a la hora

6. L. Litvak, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, p. 227.



1. *Saldo de cuentas*, “El Condenado”, 22 de febrero de 1872.

de analizar el pobre vestuario de una familia proletaria. A través de la técnica del doble sentido hacía patente la injusticia social que rodeaba a un grupo de infelices integrado por seis personas: una pareja de adultos, tres niños y una anciana. La desnudez de los dos niños más pequeños le merecía el siguiente comentario: «Traje de niño para las estaciones de excesivo calor o frío ¡Aprovecha admirablemente para la temporada de baños y facilita las impresiones!» El tercer niño, algo mayor que los otros dos, y el padre iban vestidos con camisa y pantalón remendados; del traje de éste dice: «Traje de oficina. La ventaja de éste consiste en que no pueden ser equivocados los que le visiten con aquellos que le roban el fruto de su trabajo». La presentación del sencillo y recosido vestido de la anciana era igualmente irónica: «Traje de señora mayor para casa. Es a propósito para las señoras que se dedican a cultivar alguna de las bellas artes, pintura por ejemplo». Además de otras notas y aclaraciones, el dibujo de Pellicer contenía una advertencia, no exenta de sarcasmo: «En estos figurines se suprime el sombrero, para que puedan lucirse los artísticos peinados que los completan».

Catalanismo y apoliticismo libertario en “La Tramontana”

La cuestión del nacionalismo, tan en boga en España por esos años, apenas caló en la prensa anarquista del último tercio del siglo XIX, lo que inevitablemente se traducirá en una ausencia de imágenes alusivas a tal sentimiento. José Álvarez Junco observa que «el anarquismo español del siglo XX, en su fobia contra todas las patrias — coherente con sus presupuestos ideológicos abstractos — no supo comprender el hondo arraigo y las hondas repercusiones políticas que los sentimientos nacionalistas poseen»⁷. Ciertamente, ésta era una característica propia de la tradición obrera internacional y, por supuesto, de la española, sin embargo, en Cataluña, uno de los lugares de España donde más desarrollo alcanzó la prensa anarquista, hubo un intento de conciliar la realidad catalanista y el apoliticismo libertario. Semejante reto lo puso en marcha el polifacético Josep Llunas al sacar a la luz el 16 de febrero de 1881 “La Tramontana”: «Ja hi som. Si, senyors, ja hi som: aquesta es la paraula. ‘La Tramontana’ ja comensa a bufar per Barcelona». El nuevo periódico se declaraba internacionalista, pero no por ello renunciaba a cierto nacionalismo, poco apreciado por sus correligionarios, que, sin embargo, él creía que podía tener puntos de encuentro con el universalismo obrero:

L’amor patri tindria de ser: Amor a nostra patria, per ser la nostra; amor a cada una de las demás patrias, y per tant digne de carinyo y respacte; de lo qual se’n deduhiria: amor a la patria universal, lo mon; amor a tots los patriotas, la humanitat. [...] L’amor a la patria tindria de concretarse a procupar cada patriota lo benestar y tranquilitat interior en primer lloc, y luego a evitar piratería exterior⁸.

Tal vez, el deseo de armonía entre ambas opciones ayude a entender el doble carácter de las ilustraciones de “La Tramontana”, pues, mientras unas imágenes parecían estar en consonancia con el popular dibujo de actualidad, tan cultivado por la prensa satírica española de esas décadas, otras conectaban con la temática social, propia de la prensa obrera. En el primer caso, los artistas recurrían a la deformación caricaturesca y al disfraz con el fin de analizar la realidad política de Cataluña y España. Los habituales personajes de aquella clase de publicaciones, Sagasta, Cánovas y Castelar, vestidos con la tradicional indumentaria bufa, flequillo de Sagasta incluido, eran los protagonistas de muchos dibujos de “La Tramontana”.

7. J. Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 335

8. *Nostre patriotisme*, “La Tramontana”, 18 septiembre 1885. Citado por E. Olive Serret, “La Tramontana”, *periòdic vermell (1881-1893) i el naturalisme de Josep Llunas y Pujals*, en “Estudios de Historia Social”, 1984, nn. 28-29, p. 324.

Esta particularidad del periódico catalán explica que en sus páginas encontremos representaciones alegóricas de España, totalmente ausentes del resto de la prensa anarquista decimonónica. La tradicional matrona, con corona almenada o sin ella, unas veces en actitud doliente, incapaz de resolver los problemas que le aquejaban, y otras luchadora, será el elemento central de numerosas imágenes. Así, en el dibujo del 8 de julio de 1881 aparecía encima de un león tirado por una figura cadavérica, que ponía rumbo a Africa, huyendo de una procesión de frailes: «Los jesuitas nos treyan de casa y anavam a l' Africa. Ara els salvatjes nos treuhen a tiros se casa seva. ¿Que farém?». Este abatimiento contrastaba con la firmeza demostrada en otras ocasiones, cuando, por ejemplo, expulsaba a patadas a los políticos corruptos, o se aferraba a la libertad para huir del oscurantismo al que le arrastraba un grupo de clérigos. Al igual que España, Cataluña también se encarnará en una clásica matrona, singularizada tan sólo por algún elemento simbólico, que solía ser el escudo de barras verticales, o mediante un simple rótulo. Lo más frecuente era que “La Tramontana” representase a Cataluña mostrando su lado más reivindicativo y luchador ante los políticos de Madrid, que la atacaban y empobrecían.

El otro gran eje del pensamiento de “La Tramontana” se expresa en dibujos, digamos, más militantes, en línea con su declarado apoliticismo. La fórmula de los contrastes, empleada profusamente en 1872 por José Luis Pellicer en “El Condenado”, será asumida por toda la prensa obrera en las siguientes décadas, y por tanto, también por el periódico catalán. Las escenas en las que se contraponen la vida de los burgueses y la de los obreros se repiten una y otra vez: burgueses ataviados con buenos trajes, degustando abundante comida y eludiendo los rigores climatológicos del verano con baños refrescantes, frente a campesinos extenuados por el esfuerzo físico, vestidos con pobreza y llevando a cabo agotadores trabajos bajo un sol abrasador. Ante esta situación, la iconografía anarquista y la obrera en general, apela a la que ellos estiman verdadera justicia. El sueño del proletariado consistía en ver cómo cambiaban las tornas y sus explotadores eran finalmente condenados por sus crímenes. La acción en casi todos los casos era idéntica: los principales enemigos del pueblo (capitalistas, militares, eclesiásticos) terminaban siendo encadenados y custodiados por sus víctimas. Este era el contenido del dibujo de “La Tramontana” de 29 agosto 1890: «A grans mals grans remeys. Manera única d'arreglar totas las qüestions a favor del poble». A veces, el periódico catalán hacía una lectura indulgente de algunos atentados terroristas, al comparar acontecimientos tales como la ejecución de nihilistas en Rusia y el asesinato de Alejandro II. De la simple confrontación de los dos hechos se deducía que los revolucionarios rusos habían sido empujados a una acción tan reprochable por la crueldad de la autocracia zarista. No obstante, la reivindicación de la violencia era muy matizada y puntual, por ello, en el grabado de 21 julio de 1893, una poderosa matrona sostenía la obra de Anselmo Lorenzo, *Justo Vives*, rodeada de coronas de reyes, bombines burgueses, mitras eclesiásticas y cadenas opresoras que saltaban por los aires. La escena era una alegoría dedicada

a la revolución social, encarnada en un busto femenino tocado con gorro frigio, y al poder transformador de la literatura obrerista, perfectamente resumido en el lema: «La millor dinamita». En efecto, en este caso la destrucción del orden social vigente no se lograba con bombas, sino con libros y hojas de olivo, que eran los elementos destacados de la composición.

El progreso del anarquismo visual en los años Noventa

El protagonismo absoluto del proletariado en la iconografía anarquista es igualmente palpable en “La Anarquía”, publicación anarquista madrileña nacida en 1890 con la intención de contribuir, como otras muchas, a la difusión de la doctrina anarquista. No era un periódico ilustrado al uso, sin embargo, durante algún tiempo incluyó con cierta regularidad un grabado comentado en su primera página. De la treintena de imágenes publicadas desde septiembre de 1890 a diciembre de 1891, la mayor parte estaba dedicada a rechazar la acción política y, por consiguiente, la de sus ejecutores. En todo caso, a la hora de elaborar los retratos de los principales políticos de la Restauración, Cánovas, Sagasta y Castelar, el periódico recurre al repertorio de gestos convencionalizados por la prensa satírica de la época, si bien sus objetivos eran muy diferentes. “La Anarquía”, haciendo honor a su nombre, soñaba con ver trabajar a estas personalidades, siempre entregadas a la improductiva y perniciosa actividad política. Por ello, en el dibujo del 13 de septiembre de 1891 los tres proceres españoles habían sido transformados en aplicados trabajadores:

Creemos que ciertas posiciones políticas son una farsa ridícula que sirve de pretexto para cobrar pingües sueldos por un trabajo no reproductivo y en cambio perturbador, y por lo tanto más útil, más honrado y sobre todo más cumple con sus deberes sociales el que clava tachuelas, el que acarrea agua y el cartero que distribuye la correspondencia.

Las ansias de poder de la clase política solían estar representadas en la figura de Sagasta luchando desesperadamente por alcanzar la “Presidencia”:

Nuestro grabado no es el patrón de Sagasta solo. Sirve así para unos como para otros representantes del autoritarismo: basta reemplazar la figura del hoy Deseado con la de Cánovas, Zorrilla, Pí, y si queréis el Moro Muza. Todos iguales⁹.

9. “La Anarquía”, 21 noviembre 1890.

Asimismo, la actitud camaleónica de Castelar era objeto de censura, especialmente por haber sido uno de los apóstoles de la revolución de 1869 y apóstata de sus principios en 1890. Así se explica que apareciese encarnado en un perro atado al trono, atraído por el hueso del posibilismo¹⁰. En otras ocasiones, los dardos de “La Anarquía” también alcanzaban a los socialistas, presentados como protegidos de Cánovas en su camino hacia el Congreso de los Diputados.

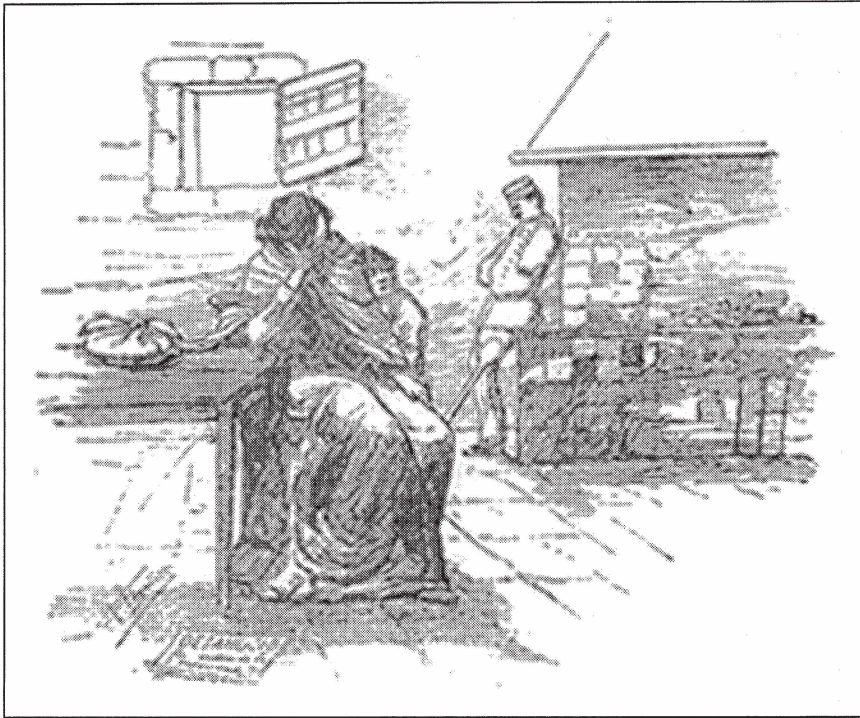
Como era de esperar en una publicación anarquista, el contraste de vida proletaria y privilegiada era el otro gran hilo argumental de sus grabados. Los estereotipos que ya hemos visto en “El Condenado” y en “La Tramontana” aquí se repetían una y otra vez: militar, clérigo o burgués, dando satisfacción a sus sentidos, frente a famélicos y explotados desheredados, víctimas, por ejemplo, del desahucio al que les exponía un inflexible casero: «Trabaje usted o no trabaje, pague usted o a la calle»¹¹. Ciertamente, el trabajo se había convertido en uno de los grandes problemas de la clase obrera y, por tanto, las razones de su pérdida se denunciaban continuamente en la iconografía obrera. Tal vez la más frecuente fuese la mutilación padecida por los trabajadores en el desempeño de sus funciones laborales. El grabado «licenciado por inútil», describía esta desgracia mediante un mutilado que abandonaba la fábrica tras haber sufrido un accidente laboral en el que había perdido una pierna y un brazo. Al drama que esto suponía se sumaba la insensibilidad de los burgueses que a la hora de la cena comentaban las molestias que el altercado les había producido: «...Bien me ha fastidiado hoy. Siete horas de trabajo que nos han hecho perder las diligencias del juzgado y no sé para qué... Mañana ya tengo otro»¹². En las imágenes de “La Anarquía”, la vida de los desheredados era planteada en términos de combate contra los obstáculos presentes en el camino hacia la justicia social. Como vimos, el deseo de que un día no lejano los obreros detuviesen y juzgasen a los enemigos del pueblo era una hipótesis probable, recogida, por ejemplo, en el grabado de “La Tramontana” del 29 de agosto de 1890, reproducido también por “La Anarquía” el 5 de diciembre del mismo año.

En 1894, el acervo iconográfico del anarquismo español decimonónico se amplió con la publicación de “La Idea Libre”. Sin embargo, las novedades fueron pocas, pues contenía un número reducido de grabados y no todos originales. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el dibujo *Licenciado por inútil*, comentado el 3 de agosto de 1895 por la nueva publicación madrileña en los mismos términos que con anterioridad había hecho “La Anarquía”. No estamos ante ninguna excepción, más bien al contrario,

10. *Ivi*, 19 diciembre 1890.

11. *Ivi*, 21 marzo 1891.

12. *Ivi*, 12 diciembre 1891.



2. La patria agradecida, “La Idea Libre”, 29 de Febrero de 1896.

la repetición de imágenes y textos en cabeceras afines, maximizando con ello el rendimiento propagandístico, era una costumbre muy extendida en la prensa obrera. Asimismo, en los años Noventa, la fecha del 11 de noviembre de 1887 había llegado a ser claro referente del anarquismo español, patente en las innumerables composiciones ácratas. El dibujo de “La Idea Libre” del 10 de noviembre de 1894 acredita la firmeza con la que había arraigado en el imaginario libertario el sacrificio de los mártires de Chicago. Los condenados a presidio y los ahorcados, Spies, Lingg, Engel, Parsons y Fischer, rodeaban a la cada vez más popular alegoría de la revolución social, que se elevaba majestuosa encima de las ruinas del antiguo orden social, enarbolando la antorcha de la libertad. De 1894 a 1896 estas escenas de tono épico convivían con otras en las que los proletarios eran las víctimas de la explotación capitalista. Con el grabado *La patria agradecida* (cfr. Figura 2), “La Idea Libre” introduce en el repertorio gráfico anarquista el tema de los soldados españoles sacrificados en la guerra de Cuba. En esta ocasión, las penalidades padecidas por la familia obrera tenían su origen en las mutilaciones sufridas por el padre en la guerra, uno de tantos

desventurados hijos del pueblo que, después de haber derramado su sangre en la manigua, han venido a 'su patria' inútiles, mendigando un pedazo de pan para alargar una penosa existencia, herida de muerte por las enfermedades adquiridas en el mortífero clima de Cuba¹³.

La Revolución Social immortalizada por la fotografía

La última imagen de "La Idea Libre" antes de su desaparición en 1896 supone un verdadero acontecimiento. Se trataba de la fotografía de una abigarrada multitud, constituida, según el texto, por «doce mil empleados de la línea Noroeste de los ferrocarriles suizos para decidir la declaración de la Huelga»¹⁴. Su inclusión en el periódico anarquista supone un hecho bastante insólito, porque, aunque a finales de siglo el desarrollo técnico permitía ya publicar imágenes fotográficas en prensa¹⁵, aún no era algo habitual, y menos en periódicos obreros. Esto no quiere decir que el internacionalismo se mantuviese ajeno a semejante práctica, sino que estaba más arraigada en el mundo burgués donde nació. Son conocidos, no obstante, los retratos que los fundadores de la Internacional, con Fanelli a la cabeza, se hicieron en 1868¹⁶ o los de algunos delegados a diversos congresos de la Asociación Internacional de Trabajadores, empezando por el celebrado en Ginebra en 1866¹⁷. Por otra parte, también fueron objetivo de la cámara los trabajadores de sectores punteros del país, como el ferroviario, pero sin connotación clasista alguna, simplemente eran un elemento descriptivo más¹⁸. El primer gran acontecimiento obrero immortalizado en una fotografía fue la gesta revolucionaria de la Comuna de París de 1871. En aquellas célebres jomadas, los insurrectos posaron en las barricadas, tal vez sin tener mucha conciencia de que lo estaban haciendo para la posteridad y de que su gesto llegaría a ser testimonio

13. "La Idea Libre", 29 febrero 1896.

14. *Ivi*, 1 mayo 1896.

15. En 1880 había aparecido en el "Daily Herald" de Nueva York la primera fotografía reproducida con medios mecánicos; G. Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

16. Anselmo Lorenzo en *El proletariado militante* (Madrid, Zero, 1974) hablaba de esa fotografía. Decía que Fanelli antes de despedirse del núcleo organizador de Madrid «quiso que nos retratásemos en grupo, como así se hizo, reuniéndonos todos el día convenido, menos Morago», p. 41

17. M. Cerdá y otros, *Historia fotográfica del socialismo español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Generalitat de Valencia y Diputación Provincial de Valencia, 1984, 2 vols.

18. J. Spreafico, *Personal ferroviario en la estación de Córdoba, 1867*, reproducida en P. López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg editores, 1999, p. 49.

impagable de un trascendental hito histórico¹⁹. Lo paradójico es que muchas de estas fotografías fueron utilizadas por la policía de la Tercera República como prueba para la identificación de los combatientes, a consecuencia de lo cual varios de ellos fueron fusilados²⁰. En el citado contexto, la aparición en “La Idea Libre” de la instantánea de la movilización obrera fue un hecho inaudito. «La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en la calle, en su pueblo»²¹, dice Gisèle Freund, quien observa la fuerza que la fotografía tendrá en las décadas siguientes a la hora de familiarizar a los hombres con lo que ocurría en otros lugares del mundo. Es conocida la gran receptividad que el nuevo fenómeno encontró en el movimiento obrero, especialmente en los primeros años del siglo XX cuando aumentó el número de fotografías de manifestaciones, sobre todo las del 1 de Mayo, de huelgas o de acontecimientos emblemáticos, entre otros la inauguración de la casa del pueblo de Madrid en 1908²².

En el primer tercio del siglo XX, toda esta variedad de imágenes fotográficas contribuirán a conformar el imaginario propio del movimiento obrero, con héroes y acontecimientos genuinos. La visión socialista del mundo tiene muchos puntos en común con la ácrata, aunque, claro está, les separa la distinta forma que cada una tiene de entender la lucha de clases. De igual modo, el vocabulario empleado en las publicaciones socialistas y en las anarquistas presenta diferencias notables. Comparado el lenguaje de “El Socialista” y “La Idea Libre” a lo largo de un año, desde abril de 1894 a abril de 1895²³, se observa que los términos *trabajadores* y *obreros* son los únicos que ambas comparten, aunque coinciden en la esencia del vocabulario del movimiento obrero, no sólo español, sino internacional. Por lo demás, es evidente la congruencia ideológica de cada una de las tendencias, pues, mientras el órgano del socialismo se decanta por términos de clase, la publicación anarquista lo hace por un sujeto revolucionario más genérico y, por tanto, también más universal: *humanidad, hombre, pueblo, individuo, especie...*

19. J.C. Gautrand, *1870-1871. Les Photographes de la Commune*, en “Ciné Revue”, febrero 1972, citado en G. Freund, *op. cit.*, p. 97.

20. G. Bourgin, *La Commune*, París, Flammarion, 1947.

21. G. Freund, *op. cit.*, p. 96.

22. Catálogo de la exposición “Pablo Iglesias, 1850-1925”, organizada por la fundación Pablo Iglesias. Sala de exposiciones “Casa de Vacas”, Junta Municipal de Retiro, Ayuntamiento de Madrid. Del 16 de noviembre al 10 de diciembre de 2000, p. 93.

23. M^aA. Fernández, J.F. Fuentes, *Análisis lexicométrico de El Socialista (1886-1912): un vocabulario de clase*, en “Hispania”, 2000, n. 206, LX/3, pp. 1047-1065.

La tradición del 1 de mayo en la iconografía socialista

El seguimiento de la iconografía socialista en el Ochocientos ofrece mayores dificultades que el de la anarquista, porque su prensa apenas contiene imágenes²⁴. Por ello, tan sólo podemos plantear el tema siguiendo las que de forma muy esporádica publicaban algunas cabeceras. Destaca, en primer lugar, la gran presencia que en ellas tenían los retratos de los líderes socialistas internacionales, con Marx y Engels a la cabeza, bien publicándolos directamente²⁵ o facilitando a los lectores su compra, cosa que “La Guerra Social” de Barcelona hizo en 1891 con las fotografías de Marx²⁶. “El Socialista” fue la publicación que más contribuyó a la difusión de la fisonomía de los dirigentes del movimiento internacionalista, habida cuenta su gran implantación al ser el principal órgano de expresión del partido socialista español. Al objetivo de familiarizar a los obreros con la imagen de los grandes nombres del socialismo universal se dedicaba una sección fija, titulada *Galería socialista internacional*, que fue inaugurada con el retrato de *Basly, minero, diputado socialista en el parlamento francés*, seguido del omnipresente Marx. Sin embargo, en 1887, pocos meses después de la fundación del periódico, la sección desaparece y con ella cualquier clase de imágenes, que estarán ausentes de sus páginas hasta los años Noventa. Será en este decenio cuando la iconografía socialista inicie un gran desarrollo, impulsada por la decisión del Congreso Socialista, reunido en París en 1889, de hacer del primer día del mes de mayo una jornada reivindicativa para el movimiento obrero internacional. A partir de 1890, dicho evento social será seguido por miles de obreros congregados en multitudinarias manifestaciones, alrededor de las cuales surgirá un ritual conmemorativo propio, que con el paso del tiempo se llegará a convertir en una auténtica tradición. La prensa socialista coadyuvará en gran medida a la institucionalización de la naciente liturgia obrera mediante la publicación de números extras en los que las imágenes ganan en protagonismo. Al cabo de unos años, el fuerte arraigo de esta práctica se impondrá a cualquier otro acontecimiento en el imaginario socialista, debido, según Hobsbawm, al hecho

24. Según Javier González Durana el semanario socialista bilbaino “La Lucha de Clases” tan sólo publica 17 imágenes en los 545 ejemplares que vieron la luz entre 1894 y 1905. Véase: *Utilidad y valor de la imagen gráfica en el semanario socialista bilbaino La Lucha de Clases en torno a 1900*, en M. Tuñón de Lara (dir.), *La prensa de los siglos XIX y XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986, pp. 615-630.

25. A partir de 1897 “La Ilustración del Pueblo” incorpora en primera página estos retratos.

26. “La Guerra Social”, 16 noviembre 1891.

de que el Primero de Mayo empezó a celebrarse en un momento de crecimiento y expansión extraordinarios en los movimientos obreros y socialistas de numerosos países, y es muy probable que no hubiera arraigado en un clima político menos esperanzado²⁷.

En efecto, “El Socialista” transformó la celebración en una costumbre duradera, mantenida a lo largo de las décadas siguientes de una forma prácticamente constante.

De 1893 a 1920, el periódico socialista español publicó veintisiete grabados específicos con motivo del primero de mayo de cada año²⁸. De ellos, trece eran alegorías; seis, cuadros realistas; cuatro, dibujos satíricos; tres, escenas de lucha, y en un caso se trata de la fotografía de una escultura. Los temas simbólicos aparecen ininterrumpidamente de 1893 a 1898 e intercalados con otras imágenes desde 1906 hasta 1920. La primera y la última alegoría coinciden en utilizar el eslogan internacionalista «proletarios de todos los países, unios» como referencia de lucha. En la de 1893, tres figuras masculinas se estrechan la mano derecha, y en la izquierda sostienen objetos que les identifican: hoz, martillo y papel, es decir, obrero agrícola, industrial e intelectual. En la imagen de 1920, una figura masculina de gran tamaño siembra el campo mientras a su espalda un grupo de obreros discurre en manifestación. La escena está encerrada en una orla, que, además de los elementos vegetales habituales, se cierra con la hoz y el martillo. De la observación de los dos grabados se desprende que a pesar del tiempo transcurrido el imaginario socialista mantiene en vigor los principales elementos referenciales de la lucha obrera, desde el lema hasta los símbolos. En la creación de esta tradición obrerista se recurre, como veremos, a préstamos de otros movimientos o bien a la fabricación de emblemas propios, con los que proporcionar identidad al colectivo.

La actividad humana del trabajo será objeto de atención preferente en las ilustraciones que, a lo largo de varias décadas, contemplarán los lectores de “El Socialista” todos los primeros de mayo. Para los socialistas el trabajo podía llegar a ser el brazo liberador de la humanidad, representado, como en la alegoría de 1908, por un *Sigfrido moderno*, que se afanaba en moldear su espada. El texto, firmado por J.A. Meliá²⁹, aclaraba el significado de la simbólica figuración: «Sigfrido escruta con sereno gesto el obscuro bosquejo;

27. E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 295 (ed. or.: *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

28. 1894 fue el único año que el “El Socialista” no publicó imágenes en su número del 1 de mayo.

29. Véase F. de Luis Martín, L. Arias González, *El cuento en la cultura socialista de principios del siglo XX: una aproximación a la obra de JA. Meliá*, en “Sistemas”, 1989, n. 93, pp. 115-131.

su planta firme hace temblar la tierra; al acero invencible hará que, libre, la Walkiria en sus brazos caiga amante... Ella es la Humanidad; él el Trabajo». Ahora bien, será finalmente el socialismo el encargado de dirigir tan trascendental combate, auxiliado, eso sí, por valiosos compañeros de viaje. Las encarnaciones que este movimiento adoptará durante años en los grabados de “El Socialista” serán sumamente variadas. En 1895 tomaba forma humana viajando en el barco del proletariado, orientado por la ciencia, lo cual no significaba que renunciase a métodos de lucha contundentes: «Pacíficamente o por la fuerza, el socialismo emancipará al género humano». En otras ocasiones el socialismo estará representado en un sol (1896), en una bandera (1897 y 1910) y en el hacha con la que el proletariado cortaba el árbol carcomido de la burguesía (1900). En algunos casos no era algo tan material, sino un sueño intangible, pero firmemente perseguido por los pueblos a través de los tiempos. La composición de 1906 reflejaba este anhelo mediante un grupo de hombres que cabalgaban con resolución sobre unos veloces caballos en su búsqueda:

Y los héroes libertados, que rompieron sus cadenas con esfuerzo de titanes y de fe las almas llenas, atraviesan las tinieblas del terrorífico capuz, y excitando los corceles con el látigo y el grito vuelan raudos por el éter, a través del infinito, hacia el reino de la vida, del amor y de la luz³⁰.

También era muy frecuente emparentar el socialismo con la idea de desarrollo social. En el dibujo del 1 de mayo de 1910 una figura masculina, el progreso, seguido por dos femeninas, la humanidad y la libertad, guiaba a las masas, enarbolando la bandera del socialismo. En su camino iba derribando las fronteras y los privilegios, ayudado por el martillo que sostenía en la otra mano (cfr. Figura 3).

En general, podemos afirmar que la forma masculina dominaba en las alegorías de “El Socialista”, si bien, hasta los primeros años del siglo XX, sería la femenina la principal protagonista, aunque no la única. Era sin duda una representación más tradicional, que en el caso que nos ocupa solía dar vida a los conceptos clave del movimiento obrero empezando por la revolución social y siguiendo con la solidaridad, la libertad, la humanidad, la justicia o la emancipación. La primera matrona de la que el periódico obrero se sirvió fue la ciencia que, como hemos visto, viajaba junto al socialismo en el barco del proletariado³¹. En el grabado de 1896 la justicia se dirigía a un grupo de trabajadores, que estaban observando el nacimiento del socialismo (sol). Al año siguiente, la revolución social se mostraba victoriosa frente a un capitalismo vencido, representado por un hombre yacente.

30. Este texto también pertenece al escritor socialista Juan Almela Meliá.

31. “El Socialista”, 1 mayo 1895.



3. Alegoría del Socialismo, “El Socialista”, 1 de Mayo de 1910.

También aquí el socialismo estaba presente a través de una gran bandera en la que se había inscrito su nombre. En el último dibujo de esta primera entrega, 1898, la matrona se apoyaba en un pedestal que sostenía el busto de Marx. Por consiguiente, vemos cómo en todos los casos la matrona socialista era la protagonista de escenas en las que siempre, de una forma u otra, intervenía el socialismo, adoptando diversas apariencias o mediante referencias más o menos explícitas al mismo, como ocurría con el padre fundador del movimiento. Hobsbawm apunta la idea de que la izquierda, incluido el socialismo, se sirvió de la figura femenina al considerarla la «imagen de la utopía; la diosa de la libertad, el símbolo de la victoria, la figura que señalaba el camino hacia la sociedad perfecta del futuro»³². Ahora bien, ya en los grabados del siglo XX la matrona perderá su porte escultórico, tan del gusto de esos años, mostrándose más real y combativa. Este era el sentido del dibujo del primero de mayo de 1909 en el que un grupo de desposeídos se disponía a abandonar la cueva en la que se encontraban reclusos, dirigidos por una mujer que les indicaba el camino de la emancipación social. El texto anunciaba la llegada del Mesías liberador:

32. E. Hobsbawm, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 126.

Y otra vez vino un nuevo Mesías que les dijo: seguidme; en el mundo hay muchas bellezas, de las cuales no gozaréis nunca sin salir a la superficie. Yo he visto que la Tierra es muy grande y que sobre ella pueden ser felices todos los humanos.

Las evidentes resonancias cristianas de esta parábola impregnaban igualmente los dibujos de 1915 y 1916. Aquí, la fiesta del trabajo quedaba simbolizada en una familia de campesinos compuesta por padre, madre e hijo, acompañados por un buey y una yegua, profusamente adornados con guirnaldas de flores, que también decoraban los aperos de labranza. Una estampa prácticamente idéntica se repetía el primero de mayo de 1918: la madre amamantaba al niño y el padre contemplaba el nacimiento del nuevo día. En todos estos grabados la mujer no era la obrera trabajadora, ni la socialista luchadora, sino la madre perfecta, que tras unirse a un hombre estaba llamada a desempeñar en la nueva sociedad este papel. Si no fuese por la fábrica presente en el fondo de la composición, esta imagen sería intercambiable con la sagrada familia de la tradición cristiana. No estamos ante hechos insólitos ni nuevos, puesto que el movimiento obrero, desde sus orígenes, buscó en la tradición cristiana referencias éticas y simbólicas, que convenientemente adaptadas, quedaron incorporadas a su cosmovisión. Así, a lo largo del siglo XIX proliferaron credos, catecismos, evangelios laicos y revolucionarios, en los que los grandes principios del cristianismo fueron sustituidos por los derivados de la Revolución Social. Este proceso, que algunos han llamado “nueva religiosidad”, se solía separar claramente de la adulteración sufrida históricamente por la Iglesia. No era raro, por tanto, encontrar un considerable número de imágenes de Cristo identificado con un proletario casi vencido por la pesada cruz, o con un pueblo crucificado por sus enemigos capitalistas. Tales semejanzas no impidieron, sin embargo, que el socialismo considerase a la Iglesia uno de los grandes enemigos del pueblo, y a sus ministros seres hipócritas, más apegados a los placeres terrenales, que a la salvación de las almas.

A medida que el siglo XX avanzaba se imponía la masculinización de la lucha obrera. Para Hobsbawm, el retroceso experimentado por la figura femenina en la iconografía del movimiento obrero era explicable, en cierto modo, por el agotamiento de los «movimientos plebeyos y democráticos» y el posterior fortalecimiento de los «proletario-socialistas». En España, esta tendencia se confirmó en las imágenes socialistas, que pasaron a representar al proletariado en lucha mediante un torso masculino desnudo. Esta costumbre fue más habitual en las esculturas, pero también llegó a los grabados de prensa³³,

33. En 1913, “El Socialista” dedicó la primera página del 1 de mayo a una estatua de Meunier: *El sembrador*, que forma parte de esta sensibilidad del obrerismo hacia el arte militante.

en especial a los alegóricos, pues el desnudo, con su intrínseco simbolismo, se prestaba más a la idealización característica del movimiento socialista que a la cruda representación de la realidad. En este sentido, resulta elocuente el hecho de que de los quince dibujos que “El Socialista” publicó de 1906 a 1920, con motivo de la celebración de la emblemática fiesta obrera del 1 de mayo, nueve estuviesen protagonizados por una figura masculina con el torso desnudo, algo de lo que no hay ningún precedente. Efectivamente, en los grabados socialistas del XIX no se descubría ni el pecho femenino, cuyo desnudo tan sólo se incorporó a las composiciones alegóricas ya en el siglo XX, casi siempre como elemento maternal de las frecuentes escenas familiares socialistas. Hobsbawm reproduce textos del furierista Eugène Pottier en los que podemos reconocer punto por punto alguna de las escenas que estamos comentando, por ejemplo los grupos familiares de 1915 y 1916: «Las generaciones en ciernes/Verán florecer sus bebés sonrosados/Como escaramujos en primavera/Será la estación de las rosas/Ese es el futuro del pueblo»³⁴. Según este autor, en la iconografía socialista, al menos hasta 1917, hay un claro predominio de la naturaleza sobre la tecnología, aunque no será rara la utilización de fábricas, que aparentemente podían parecer la nota discordante de bucólicos escenarios. En todas estas alegorías de “El Socialista” se luchaba por construir un futuro mejor para la humanidad; con frecuencia, el sujeto revolucionario de tal combate se representaba en forma de manifestación de obreros, aunque la mayoría de las veces desempeñando un papel complementario. Esta circunstancia quedaba reflejada en el lugar que ocupaba en la composición, generalmente al fondo de la misma. En todo caso, el auténtico protagonista de la acción era más simbólico que realista, lo cual explicaba que en el primer plano se situase una gran figura masculina o una familia proletaria, que eran las encarnaciones más comunes del ideal socialista. No obstante, esta regla la rompieron los grabados de los años 1917 y 1919, en los que un grupo de proletarios, pertrechados con banderas e instrumentos de trabajo, asumían el protagonismo de la acción, alentados, sin duda, por el contexto revolucionario que vivía entonces el mundo.

Todo el universo visual del socialismo estaba repleto de objetos simbólicos de la utopía obrera. Los más repetidos eran los que hacían referencia a la justicia (balanza); a la lucha del proletariado (espada, rifle); a la educación (libros); al arte (paleta del pintor, pinceles, cuadros, esculturas); al trabajo artesanal (yunque); al progreso industrial (engranaje de maquinaria, fábrica); a las luces frente a las sombras (sol naciente, antorcha); al progreso técnico (cámara fotográfica); a la emancipación obrera (cadenas rotas); al internacionalismo (globo terráqueo) y a la paz (rama de olivo).

34. E. Hobsbawm, *Gente poco corriente ...*, cit. p. 126.

Eran muy habituales los instrumentos propios de la arquitectura y, por tanto, de la masonería (escuadra, regla, cartabón, compás, planada), que, unidos a otros relacionados con la astronomía (telescopios), daban una visión racionalista del mundo, en la que la ciencia tenía un papel fundamental. Asimismo, en muchas de las obras alegóricas de “El Socialista” figuraba un niño pequeño desnudo, que su madre solía elevar sobre la multitud y que vendría a cumplir la misma función que el sol naciente, es decir, el futuro, pero no cualquier tipo de porvenir, sino uno sano y prometedor, despojado de anquilosadas herencias y tradiciones. No era raro encontrar en las publicaciones socialistas de esos años, al lado de los citados objetos referenciales, el busto de Karl Marx, evocando con ello la procedencia ideológica del movimiento. La indumentaria de las figuras representadas en este repertorio iconográfico es un elemento a tener en cuenta, puesto que a través de ella se puede observar la evolución del discurso simbólico. El estatismo de las primeras alegorías se acentuaba con la utilización de túnicas clásicas, que conferían a las distintas escenas un singular aire escultórico, cuyo apogeo se situó en el último tercio del siglo XIX, llegando al menos hasta 1914. Ahora bien, en no pocas ocasiones, este clasicismo solía combinarse con símbolos revolucionarios, en especial el gorro frigio; así, por ejemplo, en la alegoría del 1 de mayo de 1895, el socialismo se vestía al estilo de los patricios romanos, añadiendo en la cabeza el citado gorro.

Tras las alegorías, los cuadros constituyen la expresión artística más repetida en los números extraordinarios de “El Socialista”. El autor de la mayoría de ellos fue Vicente Cutanda, pintor de cierto renombre en la época, gracias a sus pinturas de tema social³⁵. Hasta 1905, todas las primeras páginas del primero de mayo serán ocupadas por pinturas realistas, firmadas por él, salvo la de 1902 que pertenece a Bocero. Su trabajo se desmarcó del recurrente lenguaje simbólico, puesto que reflejaba especialmente los pequeños instantes cotidianos de la vida obrera, elevándolos a categoría social. La pintura de 1899, titulada *La Virgen del Trabajo*, está protagonizada por una trabajadora con su pequeño hijo en brazos, convertida en modelo de madre proletaria. El cuadro de 1901 repetía idéntico esquema icónico, sólo que ahora era un trabajador en paro quien caminaba con su hijo en brazos “en busca de trabajo”. El realismo dominaba tanto el estilo como los contenidos, centrados en las penurias económicas padecidas por el proletariado, casi siempre derivadas del paro. En todo caso, la víctima de esta auténtica lacra social no era sólo el trabajador de forma individual, sino toda la familia obrera.

La iconografía socialista del primero de mayo se completa con un tercer tipo de dibujos, los satíricos, que, al estar conectados con la estética del republicanismo decimonónico, se pueden considerar los menos originales de todos. En el de 1907, un hombre, que una inscripción identificaba como

35. La más conocida es *La huelga de obreros en Vizcaya*, con la que fue premiado en 1892.

«el pueblo», se mostraba abatido por tener que soportar la pesada carga del fisco, del ejército y del clero. El texto indicaba el camino que el pueblo debería seguir para acabar con semejante abuso: «Cuando el Pueblo se libre de la carga que le abrumba, cesará su explotación». La reivindicación de las ocho horas dominaba la composición de 1911. El mítico número 8 aparecía inscrito en una enorme bombilla, cuya luz ahuyentaba a todos los enemigos del pueblo, representados por unos insectos con cabeza de burgués, clérigo o militar: «¡La mejor lámpara! ¡Duración! ¡Economía! ¡Luz interna!». El resto de los dibujos se distanciaban de esta línea satírica abrazando un estilo más militante, digamos más épico. Atrás quedaron las alegorías de los primeros años para dejar paso a la lucha del proletariado como denominador común. En las imágenes de 1914, 1917 y 1919, el pueblo se representa tomando la calle. En 1914, el de Varsovia se enfrentaba a los cosacos. Sin embargo, a pesar de la lejanía geográfica de estos obreros, su ejemplo se juzgaba universal: «La violencia de los de arriba es de todos los tiempos y de todos los lugares». Para los socialistas, la solución a la constante represión padecida por los trabajadores se hallaba en la organización de los mismos. La idea de que la fuerza del proletariado se incrementaría con su unión se desprendía del grabado de 1917, en el que una multitud se mostraba resuelta a conseguir “justicia”, y del de 1919, que presentaba a la clase obrera internacional en marcha, con sus armas al hombro, consciente «de su fuerza y de su poder, llevan en la actitud la decisión de los que van al triunfo». No puede extrañar que éstos sean los dibujos más combativos elaborados hasta el momento por “El Socialista”, puesto que desde el triunfo bolchevique de octubre de 1917, en el movimiento obrero europeo y español se respiraba un clima proclive a emular similares hazañas revolucionarias.

Los grandes temas del imaginario anarquista

El primero de mayo no fue una fecha exclusiva del socialismo. También los anarquistas la asumieron en cierta medida como propia, pero desmarcándose de la estrategia socialista. Desde el principio rechazaron participar en un movimiento centrado en conseguir la jornada laboral de ocho horas mediante la celebración de manifestaciones reivindicativas. Ellos pretendían ir más lejos mediante la huelga general:

¿Queréis, compañeros, el triunfo? Pues no necesitamos más que cruzarnos de brazos el día *Primero de Mayo: Declaramos en huelga voluntaria*, no ir al taller ni a la fábrica ese día, y *no querer trabajar más* si no es con la condición de trabajar SÓLO OCHO HORAS³⁶.

36. “Los Desheredados”, 1890, n. 1. Citado en J. Álvarez Junco, *op. cit.*, p. 552.

Los anarquistas temían que, de no ser así, la jornada de lucha quedase despojada de su legítima ambición, reducida a una simple fiesta popular más³⁷. Frente a la fuerte implantación que la nueva festividad alcanzó en la cultura socialista, la libertaria acogió el ritual con muchas prevenciones, lo cual explica el escaso tratamiento iconográfico que su prensa le dispensó y la forma en que lo hizo. En julio de 1890, el periódico catalán “La Tramontana” analizaba la celebración de la primera gran jornada reivindicativa mediante un dibujo alegórico en el cual el socialismo, representado por una locomotora, se había puesto en marcha seguido de una manifestación multitudinaria. El conjunto estaba escoltado por una matrona, que enarbolaba la bandera de las ocho horas. Varios periódicos, trasmutados en objetos simbólicos entre los que se podía reconocer “La Campana de Gracia”, “La Esquella” y “El Obrero”, zarandeaban la máquina hasta casi hacerla descarrilar. La composición se completaba con un grupo de burgueses huyendo despavoridos ante el vendaval revolucionario que se les avecinaba³⁸. Siguiendo con la popular costumbre de comentar los dibujos, éste, titulado *La huelga de maig*, incluía el siguiente texto: «Aixó passava a Barcelona fa dos mesos, per reclamar los obrers una miqueta de lo molt que’ls perteneix». En opinión de Hobsbawm,

los anarquistas preferían ver el Primero de Mayo como una conmemoración de los mártires: los mártires de 1886 en Chicago, “un día de dolor más que un día de celebración”, y allí donde eran influyentes, como en España, América del Sur e Italia, el aspecto del Primero de Mayo como martirologio se convirtió en parte de la conmemoración. Los pasteles y la cerveza no tenían cabida en la estrategia revolucionaria³⁹.

La prensa anarquista española renunció a toda frivolidad a la hora de tratar el tema en las escasas imágenes que le dedicó. Por ejemplo, el periódico madrileño “La Anarquía” utilizó la emblemática fecha para describir la escena de los asesinatos de Fourmies de 1891, o formando parte de los sueños, más bien pesadillas, de un burgués⁴⁰. A partir de los años Noventa, a medida que iba madurando el movimiento obrero internacional, las figuras alusivas a la revolución social adquirieron mayor energía impulsadas por el robustecimiento de la mitología obrerista. El crimen de Fourmies, considerado la primera gran gesta del proletariado en lucha, estaba profusamente representado en estos grabados.

37. Cfr. L. Rivas Lara, *Ritualización socialista del 1 de mayo. ¿Fiesta, huelga, manifestación?*, en “Historia Contemporánea”, 1990, n. 3, pp. 45-58.

38. Sobre el primero de mayo en Barcelona véase: D. Ballester, M. Vicente, *El Primer de Maig a Barcelona. Vuit hores de treball, d’instrucció i de descans*, en “L’Avenç”, mayo 1990, pp. 12-17.

39. E. Hobsbawm, *Gente poco corriente ...*, cit., p. 139.

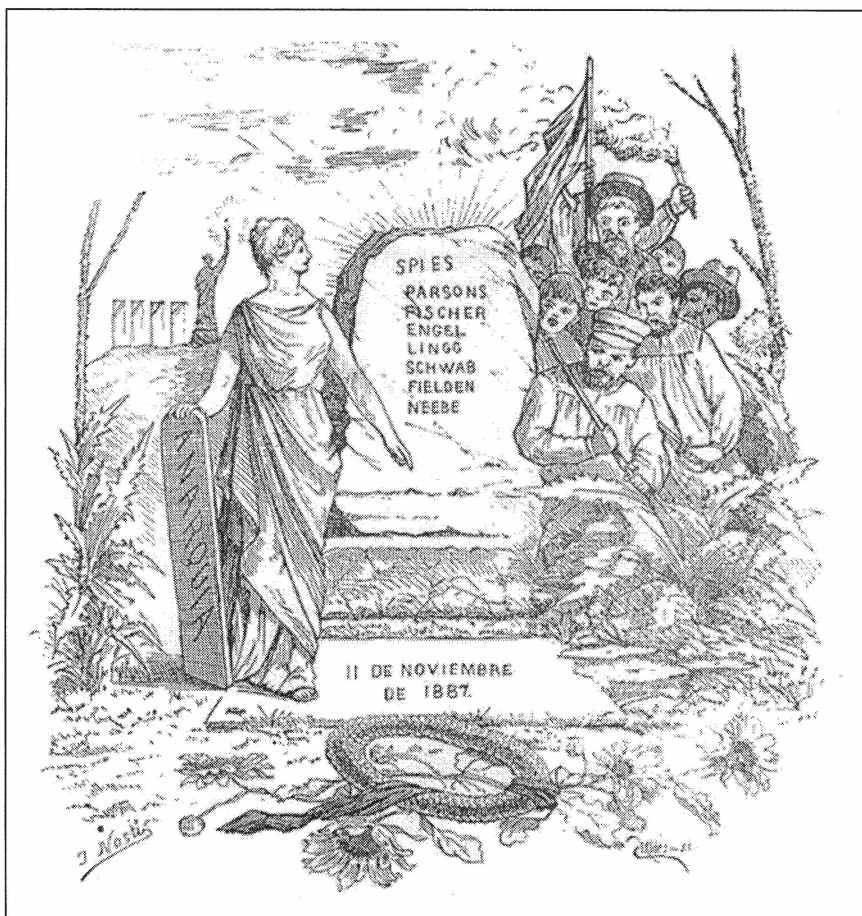
40. “La Anarquía”, 24 y 31 de julio de 1891.

Además, con el tiempo se iría constituyendo una auténtica “galería de celebridades ácratas” integrada por insignes anarquistas, entre los que sobresalían figuras de la talla de Juan Mondragón y Teresa Mañé (Soledad Gustavo), elogiosamente retratados y biografiados, convertidos en modelos a seguir por todos los anarquistas. Mención especial merecen los mártires de Chicago, a los que “La Anarquía”, por ejemplo, dedicó la primera página del día 7 de noviembre de 1890 y la del 11 del mismo mes del año siguiente (cfr. Figura 4). La efigie de los cinco héroes anarquistas fue el motivo difundido en el primer caso, mientras que el segundo lo protagonizaba una matrona, que un cartel identificaba como “Anarquía”, acompañada por una manifestación de obreros, vestidos con sus típicos blusones y viseras. En medio de la escena, una lápida recordaba los nombres de los mártires y la fecha de su ejecución: «11 de noviembre de 1887».

En las primeras décadas del siglo XX el primero de mayo prácticamente desapareció de la iconografía libertaria. En aquel momento dominaban los asuntos relacionados con la denuncia de las injusticias sociales y con el sueño libertario. Por otra parte, los anarquistas estimaron necesario elaborar un arte nuevo, alejado del mercantilismo propio del burgués, libre, por tanto, de la contaminación capitalista. Varios periódicos se entregaron en cuerpo y alma a tan importante tarea. Así, a partir de 1901 “La Huelga General” salió a la palestra con el propósito de denunciar la existencia de un panorama artístico desalentador en el que triunfaba el dibujo «del reclamo y el pornográfico, el patriótico, el frívolo, el inútil y aun el perjudicial». Según sus redactores, la fuerza que esta manifestación artística tenía a principios de siglo debería de ser canalizada hacia «el arte que acusa, que inspira, que redime, que da al rico el remordimiento de la usurpación, al hombre de nobles sentimientos la idea del sacrificio y al sumido en el abismo de la explotación la fe y el consuelo de un porvenir feliz»⁴¹. Por este motivo, solicitaron de los dibujantes libertarios anónimos su participación en la creación de un arte verdadero, que sirviese de alternativa al que monopolizaba la burguesía. A pesar de que “La Huelga General” desapareció en 1903 sin haber cumplido su misión, según consta en el número de despedida, publicó varias alegorías de la revolución social guiando al proletariado en su lucha, marcadas por el profundo utopismo del pensamiento libertario y por un gran simbolismo formal. Además de la revolución social triunfante frente a las fuerzas del mal, la anarquía fue la principal encarnación del sueño redentor del movimiento libertario, seguida de la emancipación social y la solidaridad obrera.

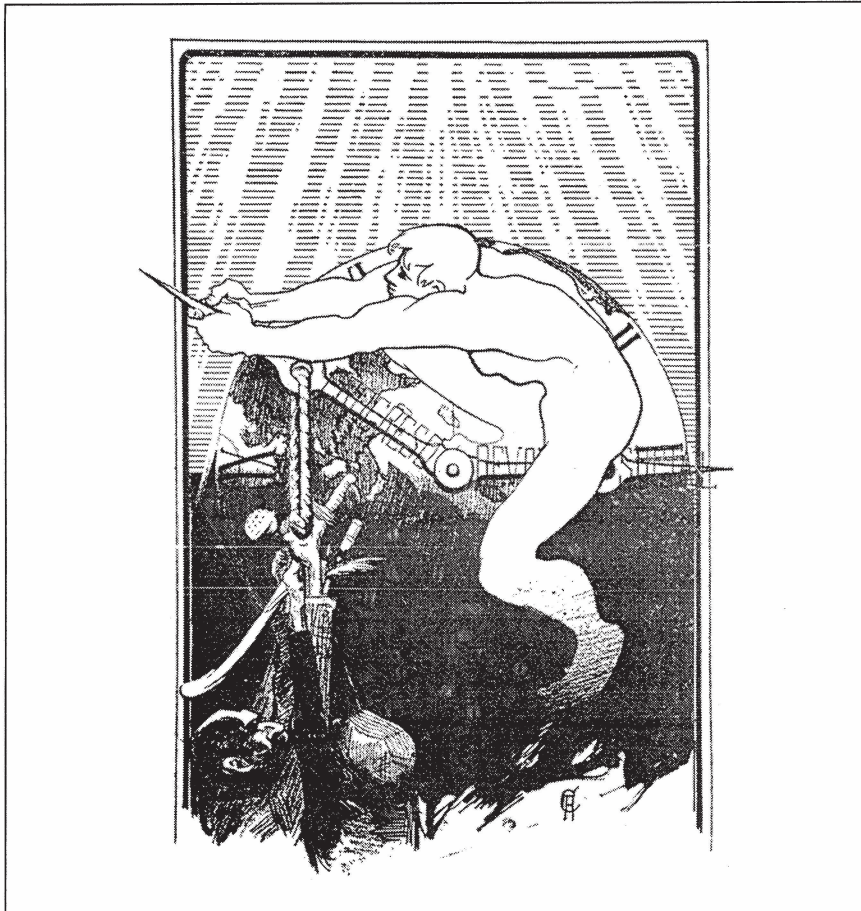
El proceso de masculinización de los mitos iniciado a finales del Ochocientos también se aprecia en la iconografía libertaria de las prime-

41. “La Huelga General”, 25 diciembre 1901.



4. A los mártires de Chicago, “La Anarquía”, 11 de Noviembre de 1891.

ras décadas del siglo XX, si bien la utilización de la figura femenina, clara protagonista de la lucha decimonónica, se mantuvo con más fuerza en el universo anarquista que en el socialista, mucho menos proclive que aquél a la utopía social. En todo caso, no es difícil encontrar ejemplos de esa emergente masculinización de las representaciones gráficas en las principales publicaciones anarquistas de estos años. Así, en un grabado de “La Revista Blanca” de 1902 una figura masculina empujaba la palanca del progreso y la revolución social, librando un encarnizado combate contra las fuerzas oscuras que se resistían a ceder (cfr. Figura 5). La potencia masculina, cualidad indispensable en esta escena, unida a la desnudez de la figura central y al universalismo que proporcionaba el globo terráqueo que servía de escenario, se combinaban con el fin de cargar de simbolismo a



5. *Lucha*, “La Revista Blanca”, 1902.

esa colosal batalla. En los años siguientes los desnudos masculinos serían un elemento esencial del mundo icónico anarquista, igual que ocurriría, como hemos visto, en el socialista. La portada del almanaque de “Tierra y Libertad” de 1912 y la primera página de “Vida Socialista” de 1911, son buena prueba de ello, pues mostraban desnudos masculinos completos, aunque poco realistas, encarnando al ideal libertario en el primer caso y al socialismo en el segundo.

De lo expuesto en las páginas anteriores se desprende que todo el movimiento obrero español fue consciente de la fuerza propagandística de las imágenes, hasta el punto de incorporarlas a su estrategia revolucionaria. Los anarquistas serían los primeros en plantear visualmente los principales temas sociales. “El Condenado”, periódico madrileño fundado en 1872 por Tomás

González Morago, publicó semanalmente un dibujo satírico impregnado de sensibilidad social obrerista. Su autor, José Luis Pellicer, enfrentó por comparación dos realidades sociales antagónicas, la burguesa y la proletaria. A partir de ese momento la iconografía anarquista se iría enriqueciendo con aportaciones singulares como las que hizo el “catalanismo ácrata” de “La Tramontana” o la denuncia social de las publicaciones madrileñas “La Anarquía” y “La Idea Libre” en los años Noventa. Aunque los socialistas pronto intentaron seguir este “camino iconográfico”, adoptando a partir de 1893 la costumbre de celebrar con imágenes la fiesta obrera del 1 de mayo, especialmente en la portada de “El Socialista”, lo cierto es que en su cultura arraigó con más fuerza el discurso literario que el visual⁴². A comienzos del siglo XX el pragmatismo revolucionario socialista derivará hacia procedimientos icónicos eminentemente realistas, evidenciando con ello las profundas discrepancias ideológicas que le separaban del anarquismo. Un claro ejemplo de ello fue el proceso de masculinización de los mitos que el socialismo había iniciado a finales del siglo XIX y que el anarquismo recoge en las primeras décadas del XX, pero en un grado bastante menor. En suma, la iconografía libertaria dio más protagonismo a la figura femenina, evidenciando con ello dosis mayores de utopía social.

42. L. Arias González, *Iconografía obrera: Imágenes y símbolos visuales del 1 de Mayo en El Socialista (1898-1936)*, en F. de Luis Martín, *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1994, pp. 35-84.

RIVISTA STORICA DELL'ANARCHISMO

Anno XI, numero 2 (22), 2004

Saggi

Roberto Giulianelli, *Enzo Santarelli*

Giampiero Landi (a cura di), *Memorie autobiografiche dell'anarchico
Guglielmo Boattini (trascritte dal nipote Stefano Bagnoli)*

Marco Rossi, *Livorno in sciopero per la libertà di Malatesta*

Fiorenza Tarozzi, *Donne e confino. Memorie e esperienze*

Giorgio Sacchetti, *Gli anarchici italiani e la questione delle alleanze*
Alessio Pierotti, *Paolo Orano tra sindacalismo rivoluzionario e nazio-
nalismo. "La Lupa", rivista di frontiera*

Arturo Taracena Arriola, *La presenza anarchica in Guatemala tra il
1920 e il 1932*

Ettore Cinnella, *Azione e pensiero di Andrej Sacharov*

Marco Rossi, *San Leo, da galera dell'Inquisizione a carcere militare*

Alberto Ciampi, *Ancora artisti anarchici nella raccolta di Carlo Pepi*

Recensioni e schede bibliografiche

A cura di Antonio Bazzini, Alberto Ciampi, Ettore Cinnella, Diego
Giachetti, Roberto Giulianelli, Gianpiero Landi, Alessandro Luparini,
Antonio Mameli, Itolino Rossi, XY

Direzione, segreteria e amministrazione: Biblioteca Franco Serantini,
c.p. 247 – 56100 Pisa Tel. 05 05 70 995 Fax 05 03 13 72 01 e-mail:
bfspisa@tin.it

Abbonamento annuale (due numeri): Italia 27€; Estero 36€; un numero
17€; arretrati 19€;

I versamenti vanno indirizzati a: Biblioteca Franco Serantini soc. coop.
a r.l. ccp 11268562 Largo C. Marchesi, 56124 Pisa