



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)

Autor:

Ansolabehere, Pablo

Tutor:

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

tesis
5-8-5



TESIS DOCTORAL

LITERATURA Y ANARQUISMO EN ARGENTINA (1879-1919)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Pablo Ansolabehere

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1.-

En la Buenos Aires de fines de 1909, en vísperas de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, un grupo de chicos porteños se reúne frente al almacén de su barrio, propiedad de un inmigrante español. Allí, uno de esos chicos, en medio de la gritería de sus compañeros, y luego de incendiar una bandera española hecha de papel barrilete, rompe de una pedrada el vidrio del escaparate del almacén. El motivo del ataque es vengar el reciente fusilamiento del educador anarquista Francisco Ferrer y Guardia, acusado por el gobierno español de participar en un atentado ocurrido en Barcelona en perjuicio de la procesión de Corpus Christi. El líder del juvenil ataque vengativo realizado en un barrio periférico de ciudad capital de la república Argentina es un chico de nueve años llamado Roberto Arlt.¹

La anécdota -además de un ejemplo temprano del conocido espíritu peleador de su protagonista- es una muestra del lugar que el anarquismo ocupa en la sociedad argentina de principios de siglo XX. En el relato de este episodio de su infancia, Arlt cuenta que se enteró de lo sucedido con Ferrer por comentarios de sus padres, dos inmigrantes de condición muy humilde (él, alemán; ella, italiana), que estaban al tanto de un hecho ocurrido en España (una nación que, por su origen, les era ajena) al que seguramente -a juzgar por la actitud vindicativa de su hijo- condenaban

La reacción del joven Arlt es sin dudas un acontecimiento singular -aunque propio de Arlt, podría agregarse- pero lo que no resulta extraño es que una familia común como la suya estuviera al tanto de un hecho como el fusilamiento de un educador anarquista ocurrido en Barcelona, y que ese hecho se comentara de manera crítica. Podría conjeturarse que el interés de los padres de Arlt por el caso de Ferrer y la reacción de su hijo tienen que ver con una eventual militancia o simpatía anarquista del padre de Arlt, algo perfectamente posible en un inmigrante de condición humilde como él. Sin embargo, no hay datos de que el padre del autor de *El juguete rabioso* tuviera ninguna participación dentro del movimiento libertario, y menos aún simpatías por los métodos educativos que hicieron conocido a Ferrer (una de sus propuestas innovadoras era erradicar los castigos de las escuelas, y si hay algo por lo que se recuerda al padre de Arlt es justamente por la metódica brutalidad con la que castigaba a su hijo).

¹ El episodio (titulado "Yo y Ferrer") es narrado por Arlt en *Don Goyo (semanario humorístico argentino)*, Año 1, No 1, octubre de 1925, citado en Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Estudio y notas de María Fernanda Maquieira, Buenos Aires, Santillana, 1996.

La explicación del comentario de los padres de Arlt que enciende la mecha vengativa de su hijo puede empezar a encontrarse en un repaso por la prensa argentina del período, tanto en la gran cantidad de periódicos y revistas anarquistas que circulan en la ciudad de Buenos Aires de comienzos de siglo (y que pueden llegar a lectores no necesariamente anarquistas), como en la repercusión que el proceso y el fusilamiento de Ferrer –activada por los actos de protesta organizados por los anarquistas en Argentina y otros países del mundo- tiene en la prensa en general, como lo demuestra, por ejemplo, la lectura del popular semanario porteño *Caras y Caretas*. Es decir, en la anécdota de Arlt puede percibirse –incluso en su ademán justiciero que a esa altura del siglo es una marca registrada del movimiento libertario- la evidente presencia del anarquismo, o como prefiero llamarlo, del *fenómeno anarquista*, que es uno de los objetos de análisis centrales de esta tesis.

Aunque actualmente se lo asocie con posturas políticas arcaicas y hasta románticas, o con algunos fenómenos socioculturales tan diversos como el *hippismo* o el *punk*, lo cierto es que el anarquismo fue un movimiento político, cultural y social de considerable presencia e impacto en la sociedad argentina de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siguiente. Hoy seguramente puede llamar la atención que un movimiento político que descrea de la organización partidaria y de cualquier forma de verticalismo jerárquico, que lucha por la desaparición de la burguesía, del estado, de toda forma conocida de gobierno, que sostiene que el único modo de modificar la sociedad actual es a través de una revolución social, violenta y profunda, haya incidido de manera decisiva en la organización del naciente movimiento obrero organizado y dejado una marca reconocible de su presencia en la vida social y cultural argentina.

2.-

La historia del anarquismo en Argentina no puede ser separada del espectacular flujo inmigratorio del que formó parte y que modificó para siempre la estructura social del país entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo siguiente. El anarquismo en Argentina es, en un principio –y como señalan reiteradamente sus detractores- una *planta foránea*. Y es este carácter exótico, reforzado por el internacionalismo propio de su ideario, uno de los rasgos definitorios del fenómeno anarquista en Argentina.

Por otro lado también se puede advertir que no deja de haber en este punto cierta conexión con la historia cultural de este país, muy marcada por el intercambio con el

saber y las experiencias originados en Europa, intercambio activado por algunas figuras que funcionan como importadores culturales de esos saberes y experiencias. Ahí está, por ejemplo, Esteban Echeverría quien, a partir de 1830, y luego de haber permanecido cinco años en Europa (la mayoría de ellos en París), se convierte casi literalmente en el introductor del romanticismo en el Río de la Plata. El anarquismo, en cierta medida, también llega de Europa entre las pertenencias –generalmente escasas– de un conjunto de visitantes de diferentes países, que aportan su experiencia europea y sus lecturas en la conformación de lo que con el correr del tiempo y las luchas se irá convirtiendo en el movimiento anarquista argentino.

En su novela *Respiración artificial* (1980) Ricardo Piglia propone, a través de uno de sus personajes, la existencia de una serie conformada por intelectuales europeos que se instalan en la Argentina quienes, aprovechando el impulso europeizante que domina la cultura nacional desde prácticamente la Independencia hasta, por lo menos, mediados del siglo XX, se convierten en una suerte de encarnación del saber universal. Esa serie, a su vez, se complementa con otra: la de ciertos argentinos cuya figura se recorta superpuesta a la de estos visitantes europeos con los que forman “pareja”. Así, por ejemplo, frente a Echeverría, en la novela de Piglia se propone la figura, al mismo tiempo especular y antagónica de Pedro de Angelis, el intelectual italiano que llegó a la Argentina convocado por Rivadavia y terminó convirtiéndose en una especie de intelectual orgánico del rosismo, y en el gran polemista con el que Echeverría y su generación se enfrentó.

Si bien su nombre no se menciona en *Respiración artificial*, en esa serie histórica de europeos que han dejado su marca en la cultura argentina podría incluirse a otros italianos, definitivamente menos orgánicos al poder que De Angelis, pero decisivos para la consolidación del anarquismo en el Río de la Plata. Uno de ellos es Errico Malatesta, figura relevante del anarquismo europeo, que llega a Buenos Aires en 1885, huyendo, junto con otros compañeros, de la policía de su país. No es Malatesta el primer militante anarquista que llega a la Argentina, pero sí, sin dudas, el más importante y quien logra darle un gran impulso al ala organizadora del anarquismo local, que algunos años después, entre 1898 y 1902, otro italiano anarquista, el abogado, criminólogo y dramaturgo Pietro Gori, va a ayudar a consolidar de manera decisiva. Y a ellos debe sumarse el nombre de muchos otros, italianos, españoles, franceses, rusos, tal vez menos ilustres, pero fundamentales para el nacimiento y desarrollo del anarquismo local que, progresivamente, se irá nutriendo del aporte de anarquistas americanos.

Esta referencia al “ala organizadora”, a su vez, remite a otro rasgo básico del anarquismo: la proliferación de numerosos grupos y tendencias enfrentadas. La división en grupos y la existencia de peleas internas dentro de un mismo partido o agrupación es un fenómeno común de la política, no sólo de la anarquista. Sin embargo, en el anarquismo esa tendencia a la dispersión es particularmente notoria debido, en primer lugar, a la inexistencia de una estructura partidaria convencional y, segundo y especialmente, al rechazo generalizado de toda estructura verticalista y de diferencias jerárquicas. Se trata de un componente programático básico y definitorio del anarquismo que, como se verá a lo largo de esta tesis, va a propiciar, entre otras cosas, el cruce con posturas y programas estéticos. Pero que también, dependiendo de cómo se lo interprete, va a generar, dentro del campo más específico de la política, la proliferación de las diferentes tendencias en que se dividirá el movimiento libertario.

Así, en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX se va a dar una disputa entre los anarquistas “organizadores” (también llamados “anarco-socialistas”) y los “anti-organizadores” quienes, a diferencia de los primeros, descreen de la conveniencia de participar en organizaciones tales como las sociedades de resistencia o los gremios, porque ya ven allí el fantasma aborrecible de las diferencias jerárquicas y de la autoridad.

A esta disputa, a su vez, se le suman otras derivadas de las tendencias disímiles que conforman el movimiento libertario: los “individualistas” y los “colectivistas”, los pro-terroristas y los “tolstoianos” pacifistas. Todos estos y otros componentes (el individualismo extremo junto con el ideal de vida comunitaria; el rechazo de la organización partidaria y la participación en la política parlamentaria junto con la insistencia en organizar el movimiento obrero para llevar adelante la lucha contra el orden burgués; el rechazo de la huelga como método de lucha, junto con la declaración y apoyo de huelgas parciales y generales para enfrentar al poder burgués y ejercitar la “gimnasia revolucionaria”; la recomendación de la “propaganda por el hecho” como el medio más eficaz para llevar adelante la lucha revolucionaria y la difusión del ideario anarquista, junto con la insistencia en el valor de la solidaridad y la aspiración a una vida futura donde la guerra y la violencia hayan sido erradicadas de la faz de la tierra) van a ir conformando el conjunto de rasgos, contradictorios y, al mismo tiempo, sostenidos con tenacidad y convencimiento, que va a caracterizar al anarquismo en la Argentina de entre-siglos y que lo va a convertir en la fuerza política más singular del período y, tal vez, de la historia nacional.

Durante el siglo XX la tendencia organizadora va a terminar imponiéndose, y eso le va a permitir al anarquismo convertirse en la fuerza política dominante dentro del movimiento obrero organizado de principios de siglo, con una contundente capacidad de movilización y de presencia pública. Esto no quiere decir, sin embargo, que la actuación del anarquismo se circunscriba sólo al ámbito gremial: aún oponiéndose a la organización partidaria convencional, al juego electoral y a la política parlamentaria –de la que sí participa el socialismo– el anarquismo también gravita con sus intervenciones en la vida pública y en la política argentina. Las leyes de Residencia (1902) y Defensa Social (1910) son un ejemplo de esa gravitación, aunque más no sea que como un factor políticamente amenazante al que se quiere conjurar.

Pero más allá de sus postulados ideológicos, de su capacidad de movilización y de su fuerte presencia en el movimiento obrero argentino, lo que va a caracterizar al anarquismo será especialmente el espacio privilegiado que va a reservarle a la actividad cultural. Su sorprendente dinamismo editorial, por ejemplo, le va a permitir contar con una prensa diversa en tendencias, formatos y títulos, algunos (muchos) efímeros, otros, de una duración y alcances asombrosos, como por ejemplo el periódico *El Perseguido*, el vocero más persistente del comunismo anárquico anti-organizador, o *La Protesta*, sin dudas la publicación más importante de la historia del anarquismo latinoamericano. Periódicos, diarios, revistas, folletos, libros fueron conformando la abigarrada trama textual del anarquismo argentino a partir de la que puede ir reconstruyéndose toda una literatura.

Pero además de la prensa, el anarquismo propició la existencia y organización de centros culturales, grupos filodramáticos, escuelas, bibliotecas, veladas culturales, toda una serie de instituciones y actividades que formaron una parte esencial de la política del movimiento libertario y que, entonces, obligan a pensar al anarquismo como un movimiento no sólo político, sino también social y cultural, un movimiento que por sus propias convicciones buscaba integrar la actividad cultural a la política y convertir a esa actividad en un factor emancipador de primer orden.

3.-

Comenzar esta tesis con Arlt, uno de los escritores más importantes de Argentina, también tiene el propósito de señalar que, en lo esencial, éste es un trabajo sobre literatura. Por supuesto que el conocimiento del contexto histórico, social y político del periodo que abarca la tesis resulta fundamental para las hipótesis sobre las

que gira el análisis, pero no es ésta una investigación sobre la historia del anarquismo en Argentina, ni sobre su incidencia en el movimiento obrero, ni tampoco un análisis de la cultura anarquista en la Argentina de entre-siglos, aunque tenga mucho que ver con estas problemáticas. Es –intenta ser, más bien- un trabajo que procura rastrear y analizar algunos de los modos en que el anarquismo atraviesa la literatura que circula y se produce en la Argentina de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Es por eso que el análisis no se circunscribe a lo que provisoriamente podemos denominar “literatura anarquista”, es decir, la literatura que se produce y circula desde y dentro del movimiento anarquista argentino. Claro que esta literatura ocupa un lugar destacado en la tesis, pero no exclusivo. Esto tiene que ver, en principio, con dos cosas. Por un lado, el “internacionalismo” que define en gran medida el ideario anarquista determina –como veremos sobre todo en el primer capítulo- que muchos de los rasgos de la literatura libertaria se repitan casi sin variantes en los diversos países donde el anarquismo tuvo un peso considerable. La lectura de *Musa libertaria* (1981), el voluminoso estudio que Lily Litvak dedica a la literatura del anarquismo español, y su cotejo con el grueso de la literatura libertaria que circula en la Argentina del mismo período, muestra que muchos de los rasgos que definen, según Litvak, la literatura anarquista española, en líneas generales coinciden con los que también definen la de Argentina, con lo cual se corre el riesgo cierto de que el análisis se convierta en una constatación de coincidencias entre el caso español y el argentino, con algunas, leves, variaciones.

Pero en realidad la razón principal para no limitar los alcances de esta investigación al corpus de la literatura anarquista responde a la idea de que el fenómeno anarquista deja una marca en la literatura argentina, incluso en aquella que parece más alejada del movimiento libertario, ya sea por la posición política y social de sus autores, ya por la visión del mundo que proponen los textos, o por determinada concepción del arte y la práctica de la escritura. Una parte importante de esta tesis está dedicada a rastrear y analizar las diferentes inflexiones de esa marca dejada por el fenómeno anarquista en la literatura argentina.

Al mismo tiempo, la inclusión de la literatura anarquista en el espectro más amplio de la literatura nacional es un modo de afirmar que aquélla también debe ser considerada, a pesar de su posición marginal en el canon, como una expresión, tan genuina como otras mucho más reconocidas, de esa entidad siempre cambiante y problemática en su definición llamada *literatura argentina*. En todo caso, lo que se

podrá observar también en esta tesis es que los límites entre la literatura anarquista y la literatura argentina (en el sentido corriente del concepto) son difíciles de establecer, y que el cruce de esos límites es mucho más fluido y habitual de lo que en un principio podría pensarse, al mismo tiempo que trabaja y pone en cuestión el uso de lo “nacional” para delimitar una literatura.

Por último, esta investigación sobre la relación entre literatura y anarquismo en Argentina puede ser pensada como un intento de ejercer una mirada distinta sobre un período de la historia y la cultura nacional (el que va, aproximadamente, de 1880 hasta el primer gobierno de Yrigoyen) que ha sido estudiado de manera intensa y minuciosa por varios trabajos que se encuentran entre lo mejor que se ha escrito sobre la historia, la cultura y la literatura de este país. De algún modo el anarquismo podría funcionar como un lugar descentrado desde el cual observar este período y, gracias a ese mismo descentramiento, poder lograr un punto de vista novedoso sobre la literatura y la cultura argentina de entre-siglos.

4.-

La tesis se divide en cinco capítulos; en cada uno de ellos se busca dar cuenta de un modo específico a través del cual la literatura que circula en la Argentina de entre-siglos trabaja, incorpora, publicita, combate, representa el fenómeno anarquista. El primer capítulo se ocupa de la literatura anarquista de Argentina y se detiene en algunos rasgos y casos específicos que definen esa literatura. El segundo –que en cierta forma es un desprendimiento del primero- se concentra en el aspecto más singular -frente a experiencias similares de otros países- de la literatura anarquista de Argentina: aquél que nace del cruce de la tradición libertaria con la tradición nacional. En el tercer capítulo el espectro se abre a algunas cuestiones constitutivas del incipiente campo literario argentino, y al diálogo que se entabla entre el anarquismo y nuevas formas de entender el arte y la literatura. En el cuarto capítulo, en cambio, el análisis se centra en una serie de textos que tienen en común la presencia protagónica del personaje del anarquista delincuente. El capítulo quinto y final se ocupa de dos formas diferentes, antagónicas y, al mismo tiempo, complementarias de representar la ciudad, en las que el anarquismo incide de manera fundamental.

En todos los capítulos la investigación se atiene, casi siempre, al período que abarca las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siguiente, aunque con una atención preferencial por el 900 y el Centenario. Esta limitación temporal

responde a la decisión de circunscribir el análisis de la relación entre literatura y anarquismo en Argentina a lo que podría denominarse el periodo histórico del “anarquismo clásico”, es decir, a esa franja temporal durante la cual el anarquismo argentino empieza a constituirse, a crecer, a consolidarse y, luego del momento culminante del Centenario, a iniciar una lenta pero inexorable declinación. A su vez, las fechas elegidas para señalar esta periodización, presentes en el título de la tesis (1879-1919), apuntan, con esos números poco “redondos”, a dos acontecimientos que, en su diversidad, tienen que ver con el tipo de relación entre la esfera literario-cultural y la histórico-política alrededor de la cual se articula esta investigación.

“1879”, primero, porque es el año de publicación de *La vuelta de Martín Fierro*, texto que clausura un género, o por lo menos una forma de entender la gauchesca, a partir de la cual se abren otras posibilidades: ese mismo año también se publica *Juan Moreira*, el folletín de Eduardo Gutiérrez, inicio de una larga serie de textos y prácticas culturales, y ejemplo de la continuidad de la tradición gauchesca por otros medios. Ya se verá, a lo largo de esta tesis, la importancia de los textos de Hernández y de Gutiérrez, y de toda una tradición de la que son parte fundamental, con la que el anarquismo no deja de entrelazarse.

En el otro extremo, “1919” como cierre, porque es el año de la Semana Trágica de enero, el acontecimiento histórico que, como se explica en el capítulo final, marca el momento más alto de la *anarquización* de la ciudad, y, al mismo tiempo, se convierte en una especie de canto del cisne del anarquismo argentino, en tanto movimiento político capaz de ponerse al frente de la protesta social y sacudir, con su capacidad de lucha y movilización, a la capital de la república.

Allí se detiene esta investigación, pero no necesariamente la historia del fenómeno anarquista que, a pesar de la irreversible declinación del movimiento libertario, seguirá presente por varios años en el imaginario social de los argentinos. La literatura de Arlt es uno de los ejemplos más elocuentes de esa presencia.

CAPÍTULO 1
LITERATURA ANARQUISTA

CAPÍTULO 1

LITERATURA ANARQUISTA

Y en aquel escenario feo, remendado de tablas fueron saliendo por orden los recitadores y cancionistas. Unos con voz escasa, otros sonoros y tronantes, dijeron la desventura de los caídos, las negruras ásperas del hambre, la prostitución, el militarismo corrompido, el peso abrumador del capital, y la esperanza en un día de terribles represalias, la venganza del oprimido.

Rubén Darío, "Mais quelqu'un troubla la fête", 1900.¹

En el único número existente de *La Voz de Ravachol*, periódico "comunista-anárquico" aparecido en Buenos Aires en 1895, se puede leer el siguiente "Soneto", titulado "Adelante con eso":

Puñales, bombas, trabucos y cuchillos,
piedras, facas, pistolas y cañones,
mausers, retacor, flechas, remingtones;
palos, revolvers, piedras y martillos.

Navajas, bayonetas, sables y ladrillos;
florete, lanzas, picos y formones;
espadas y hachas, machetes y punzones;
morteros, lesnas, figeros y escardillos...

Todo eso y más tenemos que usar,
para destruir la infame burguesía,
destruir, quemar, romper y envenenar!

Y después de entablada esta porfía,
habrá triunfado el bienestar;
habrá triunfado la Anarquía!

Anónimo, ocupando un pequeño espacio en la cuarta y última página de la publicación, este soneto –único texto de formato literario de todos los que integran el periódico- puede ser tomado como un caso paradigmático de literatura anarquista, empezando por el hecho de que parece responder de manera ejemplar a lo que cualquier lector esperaría –desde el más sano prejuicio- debiera ser una pieza de tal clase de literatura. En sus catorce versos el poema sintetiza el programa básico del comunismo anárquico: destrucción violenta de la sociedad burguesa, construcción de la nueva sociedad en anarquía. Predica lo mismo que el resto de las páginas del periódico, y

¹Rubén Darío, "Mais quelqu'un troubla la fête", en *Peregrinaciones. Obras completas*, t. XII, Madrid, Mundo Latino, 1919, pp. 122, 123.

además lo hace respetando un tono: el tono violento de la voz de Francois-Claudius Ravachol, uno de los más célebres “ajusticiadores” libertarios.³

Nueve años más tarde, en septiembre de 1904, aparece en el diario *La Protesta* - sin dudas la publicación más importante del anarquismo argentino- otro soneto, titulado “A Emile Zola”. Lo llamativo de este poema no debe buscarse en su título-dedicatoria, sino en otros detalles: que está escrito en francés y que su autor es Carlos de Soussens.⁴ Soussens era un inmigrante suizo que llegó a la Argentina a comienzos de 1890 y los poemas que escribió y se le conocen están escritos en la lengua que mejor dominaba: el francés. Este “caballero de Friburgo”, como lo llamó Rubén Darío, hijo de un diplomático, no llegó al país persiguiendo un destino mejor que le permitiera escapar de una vida miserable, sino a una actriz cuyo amor inconstante lo condenó a la definitiva escala en estas tierras. Con el correr del tiempo, del ajenjo y otros artificios se fue convirtiendo en el paradigma del bohemio porteño y lejos estuvo de representar al inmigrante promedio o al estereotipo del intelectual anarquista. Sin embargo no será el soneto dedicado a Zola el único texto que publique en la prensa libertaria de la época.

Aunque no lo parezca, sobre todo si lo comparamos con el soneto anterior, el poema de Soussens también merece ser considerado literatura anarquista y sirve para ir

³ Francois-Claudius Ravachol fue ejecutado en Francia el 11 de julio de 1892. En 1991 había hecho detonar explosivos en los edificios donde vivían dos jueces que habían encarcelado a un grupo de obreros que participaron en los actos por el 1 de mayo de ese año. Las bombas causaron daños materiales pero no víctimas fatales, por lo cual Ravachol escapó de ser condenado a muerte. Sin embargo, durante la investigación se descubrió que había sido el autor de una serie de crímenes anteriores al atentado (asesinato y robo de un ermitaño, el saqueo de la tumba de una condesa, entre otros delitos) que si fueron suficientes para condenarlo a muerte, veredicto que recibió exclamando “Viva la anarquía”. Fue después de su ejecución que Ravachol se convirtió en un mártir del anarquismo, “en cuyo honor -como informa James Joll- se escribieron baladas y cuyo nombre dio origen al verbo *ravacholiser*: hacer explotar” (Joll, *The anarchists*, Boston, Atlantic Monthly Press, 1964, p. 134)

⁴ El poema completo dice así:

Les roses d'un fier deuil et les vers d'un poète
Se sont unis, un soir, en diadème, á ton front.
Avant qu'un Souvenir, les fleurs disparaîtront:
Il nous en restera l'essence, et plus complète.

Car, très sages, les ans, très prochains, filtreront
Dans l'obscur des penseurs la lumière, et la “Bête
Humaine”, grâce á toi, relèvera sa tête
Que le puissants du jour bientôt couronneront.

Zola, dur combattant qui vécus la misère,
Tu ne fus pas ingrat avec la Sainte Faim,
Vierge qui t'enseigne le droit d'être sincère.

La parole du Christ: “Multipliez le pain”
Dans la bouche de Goethe est désir de “Lumière”
Et Zola prophétise un futur lendemain! ...

señalando, en contrapunto con "Adelante con eso", algunas de las cuestiones que van a aparecer en este capítulo al intentar determinar los rasgos de esta literatura: la oscilación –muchas veces tensa– entre lo popular y lo culto, entre escritura y oralidad, entre cosmopolitismo y regionalismo, entre un concepto tan amplio de lo que es literatura que la equipara al más general de "discurso" (que excluye la posibilidad de entenderla sólo como una rama de la actividad artística) y un concepto que sí contempla lo literario como rasgo artísticamente distintivo frente a otro tipo de discursos.

El propósito central de este capítulo es analizar –teniendo en cuenta esas oscilaciones– cuál es el lugar que la literatura ocupa en el dispositivo discursivo del anarquismo argentino. De esta premisa, a su vez, se desprende una serie de cuestiones que irán apareciendo a lo largo de este capítulo (y también, en parte, en los que le siguen): el papel que se le asigna a la literatura dentro de un movimiento político como el anarquismo, los límites de lo literario y el espacio reservado a la literatura en tanto "arte", los canales por los cuales circula esa literatura y su entramado con otros discursos que el anarquismo pone en circulación.

Política y literatura

La idea de llegar a una definición precisa de qué se entiende por "literatura anarquista" choca con una serie de dificultades. ¿Qué es lo que determina el anarquismo de un texto? ¿El contenido? Gran parte de los textos "literarios" aparecidos en publicaciones libertarias no hacen referencia explícita a la doctrina anarquista y bien podrían haberse publicado en la prensa socialista o en la de otro signo político, como lo ejemplifica el caso de la abundante serie de relatos y poemas "sociales" que desfilan por la prensa libertaria.

¿Debe buscarse en la adscripción ideológica del autor el "anarquismo" de esta literatura? Muchos textos publicados en la prensa libertaria son anónimos o pertenecen a autores indudablemente no anarquistas.

¿Existen determinados procedimientos formales a los que puede identificarse como propios del anarquismo? Esta perspectiva más audaz ha sido sugerida en algunas lecturas "anarquizantes" de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. En ellas se establece una relación entre los procedimientos y actitudes de las vanguardias estéticas con el programa básico del anarquismo. Así, por ejemplo, el postulado ácrata de rechazo a toda autoridad se correspondería con el gesto vanguardista de rechazo de toda imposición formal a la hora de la creación artística. Sin duda se trata de una

hipótesis atendible que será considerada y discutida en esta tesis, pero que, así formulada, nos llevaría a sostener que prácticamente todo el arte de vanguardia es arte anarquista; hecho que no deja de ser llamativo si consideramos que las vanguardias tuvieron poco o nulo espacio en la prensa libertaria y que en general se las condenó por ser un ejemplo más de decadentismo o arte burgués.⁴

Lo primero que habría que tener en cuenta para determinar los alcances de la literatura anarquista es que se trata de una *literatura política*, más precisamente, de una literatura inserta dentro de un movimiento político del cual es una de sus manifestaciones, más allá del contenido explícito de los textos, de las formas o autores. Literatura anarquista es aquella que se produce, circula y se representa dentro del marco del movimiento libertario, y que cuenta con un dispositivo discursivo cuyo núcleo es la prensa.

Se trata, una vez más, de la conocida y compleja relación entre literatura y política que implica, en este caso, diferentes grados de dependencia o subordinación que afectan las prácticas y determinadas concepciones del arte y la política, y que oscila entre la fidelidad a los postulados doctrinarios del movimiento libertario y las urgencias de la militancia (que no siempre logran coincidir).

El cruce entre literatura y política no es una novedad que aporta el anarquismo a la literatura argentina, como bien puede ilustrarlo un repaso por la literatura local del siglo XIX, pero sí es particular, en principio, la forma en que el anarquismo piensa y encara la política. En primer lugar porque el anarquismo es un movimiento político que reniega de la actividad política, entendida ésta en el sentido tradicional al que, con diferentes matices, se adapta el resto de las corrientes políticas, aún las socialistas o marxistas: el anarquismo se opone a la idea de organización en partido y, por lo tanto, se abstiene de participar en la maquinaria electoral o parlamentaria ya que, fiel a su rechazo rotundo del estado y sus instituciones, no aspira a acceder a ningún cargo, ni siquiera legislativo.

Esta consideración no quiere dar a entender que no hubo, desde el movimiento libertario de nuestro país, un manifiesto deseo de actuar sobre la realidad política argentina de su tiempo. En ese sentido su actividad política fue intensa y puede medirse

⁴ Ejemplo de lecturas que indagan sobre la relación entre anarquismo y vanguardias son los trabajos de Richard Sonn (*Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989), y David Weir (*Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997).

tanto en el predicamento alcanzado dentro de las organizaciones de trabajadores de entre-siglos (marcó el rumbo, por varios años, de la organización de trabajadores más importante del país) como por la creciente alarma que tuvo la virtud de generar en la clase dirigente local.⁵

Otro aspecto que aparece como característico de la política del anarquismo es su fuerte vinculación con lo cultural, tal vez debido, en parte, a esa prescindencia de lo partidario. Al no haber partido y al no ser tampoco el sindicato su lugar de identificación (los anarquistas participaron en los sindicatos obreros, pero éstos fueron un espacio que debieron compartir con otras tendencias políticas), el anarquismo argentino se nucleó y encontró ciertas formas mínimas de organización en el “círculo” o “centro”, donde la actividad cultural fue el modo principal de darle una entidad y sentido a su existencia.⁶ Tanto es el acento puesto en la actividad cultural que sería más exacto decir que el anarquismo, por lo menos tal como se desarrolló en Argentina (aunque el cotejo con las experiencias de otros países muestra lo mismo), fue un movimiento político-cultural. Un movimiento para el cual la actividad cultural era la manera más eficaz de llevar adelante una política esencialmente revolucionaria.⁷

Juan Suriano ha sugerido que el anarquismo –junto con el socialismo– funda una tradición: la de la cultura de izquierda en Argentina, tradición caracterizada justamente por ese énfasis en lo cultural, manifiesto sobre todo en la voluntad pedagógica a través de la palabra –en especial la palabra impresa.⁸ De allí la importancia asignada a la imprenta, a la edición de periódicos, revistas, folletos, libros, a la creación de escuelas

⁵ Creada conjuntamente en 1901 por anarquistas y socialistas, la FOA (Federación Obrera Argentina) fue desde sus inicios dominada por los anarquistas, dominio que se consolida cuando los socialistas se alejan de la federación y crean la menos influyente UGT (Union Gremial de Trabajadores). Luego la FOA se transforma en FORA (Federación Obrera Regional Argentina), organización que, en su quinto congreso, celebrado en 1905, establece en una de sus resoluciones la necesidad de propagar “los principios económicos y filosóficos del comunismo anárquico” (Jašcov Oved, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México, Siglo XXI, 1978, 421)

⁶ Juan Suriano define al círculo como un “ámbito libertario de procesamiento de la cultura trabajadora a partir del intercambio de las experiencias individuales que se transformaban en colectivas y perfilaban una identidad común.” (Suriano, *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 41). A propósito de sus actividades Eva Golluscio de Montoya informa que estos círculos “produjeron, imprimieron y difundieron folletos, libros, obras de teatro, cancioneros, e impulsaron la fundación de escuelas libertarias, centros de enseñanza independiente, talleres libertarios, ateneos, bibliotecas, comunas libres, círculos de estudios, universidades populares, centros culturales, cursos para adultos e inmigrantes, etc.” (Golluscio de Montoya, “Círculos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina de 1900”, en *Caravelle*, Toulouse, 46, 1986, p. 57).

⁷ Entiendo aquí “actividad cultural” como aquella encargada de promover el arte, la literatura y la difusión de ciertas disciplinas consideradas científicas, tales como la sociología, la historia, la geografía o la anatomía.

⁸ Juan Suriano, ob. cit., p. 26.

propias y espacios de discusión, de lectura, a la creación de bibliotecas, a la formación de grupos teatrales y musicales. A su vez desde cierta crítica literaria se ha reconocido que el inicio de la "literatura de izquierda" en Argentina debe buscarse en la obra de escritores anarquistas como Alberto Ghirardo, Federico Gutiérrez o José de Maturana, precursores, a su vez, de la que tal vez haya sido la manifestación más famosa dentro de la historia de la literatura argentina de esa tendencia: el llamado grupo de Boedo⁹

Desde otra perspectiva puede decirse que el anarquismo funda esa tradición cultural y literaria porque es el primero en instalar de manera insistente una pregunta que, de algún modo, le da sentido: la pregunta sobre las relaciones entre política y literatura (o, más ampliamente, entre política y arte). A pesar de que la literatura estuvo ligada a la política desde los inicios de la nación, el cuestionamiento sobre el tipo de relación que establecían sólo se comienza a formular de manera explícita, por primera vez, con el anarquismo. Quizá porque ya la literatura no es vista como una rama natural de la política, tal como lo marca la tradición cultural argentina del siglo XIX. En este sentido preguntarse sobre cuál debe ser el lugar de la literatura frente (o junto) a la política es un modo de reconocer –aunque después se proponga lo contrario– que la literatura ya no es parte necesaria de la política. Por eso mismo la figura del escritor (más ligada hacia fin de siglo a la del artista que a la del político u hombre público), al decidir intervenir con su arte en la política, establece –como sugiere Pierre Bourdieu– un compromiso mucho más visible que en tiempos de ese otro tipo de intelectual propio de gran parte del siglo XIX argentino conocido como "letrado".¹⁰

La literatura anarquista se define, entonces, en relación con la política, y más específicamente con esa política del anarquismo, caracterizada por el papel relevante que cumple lo cultural, y donde la literatura ocupa un lugar de privilegio. Este "marco" político sin dudas deja su huella en la literatura anarquista, así como lo hace el medio predominante a través del cual se difunde: la prensa.

⁹ "Alrededor de 1900 comienza en la Argentina lo que podríamos llamar *literatura de izquierda* (...) Esa literatura es fundamentalmente de tendencia anárquica, y puede considerarse como el antecedente más inmediato de la literatura social de Boedo". (Carlos Giordano, "Boedo y el tema social", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 961).

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992. Para la figura del "letrado" en Hispanoamérica tengo en cuenta dos trabajos clásicos: *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, y *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, de Julio Ramos. Para el proceso de constitución de un campo literario en Argentina y la figura del intelectual, otro clásico: "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983).

El movimiento y la prensa son dos espacios donde fluye la literatura anarquista y donde también se entrecruza con géneros propios de la política y de la prensa, no sólo la prensa política. Es precisamente en ese cruce fluido, en esa suerte de zona intermedia, donde hay que buscar los rasgos que, paradójicamente, definen a esta literatura: allí en su contigüidad con la arenga, con el panfleto, con la denuncia, con el manifiesto; y también con la crónica periodística, con el editorial, con el *interview*, y otras formas y tipos textuales de los que se diferencia buscando cierta especificidad, pero también de los que se nutre y con los que procura confundirse.

Arte, postulados y militancia

La incidencia de la política en la literatura anarquista depende, en principio, de dos factores relacionados: por un lado, los lineamientos doctrinales básicos del anarquismo (y, en particular, los postulados libertarios sobre arte y literatura); y por otro, las necesidades de la militancia. Con respecto a los primeros hay que insistir en el dato de que, a diferencia de otras corrientes políticas de izquierda que tienen en la obra de Carlos Marx el parámetro teórico fundamental, en el anarquismo hay varios pensadores que proveen la base doctrinaria del movimiento, y en el predominio de uno u otro puede hallarse la explicación de las diferencias entre las diversas corrientes que conforman ese conglomerado discursivo al que se ha dado en llamar anarquismo.

Mijail Bakunin, Pierre-Joseph Proudhon, Piotr Kropotkin son algunos de los principales pensadores libertarios, a quienes podrían agregarse Max Stirner (inspirador de los "individualistas"), el "precursor" William Godwin, Enrico Malatesta, Jean Grave, entre otros. Todos ellos han contribuido, en diverso grado, a la formulación, desarrollo y difusión de algunos postulados básicos que definen al anarquismo frente a otras agrupaciones de izquierda: rechazo de toda autoridad o imposición jerárquica, negación del Estado y de toda organización partidaria, supremacía del individuo y de su libertad (con diferentes énfasis según la corriente anarquista de que se trate). Estos postulados básicos ya podrían guiar, por sí solos, algunas consideraciones sobre arte. Sin embargo hay que tener en cuenta también lo que estos mismos pensadores han escrito sobre el arte y la literatura, tanto presentes como futuros, y sobre la incidencia real que han tenido en la literatura libertaria.

En *La estética anarquista*, el crítico André Reszler hace un repaso bastante detallado de las posturas de las principales figuras del anarquismo sobre el arte y la literatura. Lo que más llama la atención luego de ese repaso son dos cosas: la

predominante actitud conservadora hacia el arte sostenida por la mayor parte de esas figuras - que parece ir contra de los lineamientos "libertarios" del anarquismo- y la coincidencia general sobre algunos puntos básicos que apuntalan esa actitud.

Un relevamiento de la bibliografía anarquista que circuló en Argentina, tanto en periódicos como folletos y libros, demuestra que, dentro de los pensadores clásicos del anarquismo internacional, fue Kropotkin el más difundido de todos, muy por encima de Bakunin o Proudhon. Kropotkin, inspirado a su vez en las ideas de William Morris y John Ruskin, sostiene que el arte debe necesariamente cumplir una función social que consiste, específicamente, en contribuir a la lucha contra la opresión. Es por eso que el artista tiene una *misión*: poner su arte al servicio de la revolución o, dicho de otro modo, de la "Idea". De ahí que considere que el realismo -como el que practica Zola- es un tipo de arte incompleto, porque se limita al análisis de la sociedad, y carece de un fondo más elevado. "Las descripciones realistas -dice Kropotkin- deben ponerse al servicio de un fin idealista."¹¹

En cuanto al arte ideal, el modelo para Kropotkin debe ser buscado en el arte de la Edad Media, donde puede percibirse claramente que hay un espíritu comunitario que anima la creación de toda la población. Éste es, para Kropotkin, el mejor ejemplo de arte popular, porque en su elaboración interviene todo el pueblo, inspirador, creador y destinatario final de la obra. Es por eso que, en cuanto al arte moderno, y sobre todo al arte futuro, en su repaso de la historia de la literatura de su país, Kropotkin dice: "El arte puro y grande que, no obstante su profundidad y vuelo sublime, penetra en la cabaña del campesino y puede inspirar a cualquiera concepciones superiores de pensamiento y de la vida, semejante arte es verdaderamente necesario. Y yo creo que también es posible"¹²

Tal vez (Kropotkin no lo aclara específicamente) la desintegración de la vida comunal que trajo aparejado el advenimiento de la sociedad burguesa ha hecho que - hasta tanto la revolución social no cree las condiciones necesarias para una vida integrada en la anarquía- el pueblo sea incapaz por sí solo de este tipo de creaciones y le quepa al artista, entonces, la tarea de iluminarlo. Teniendo en cuenta esta lectura, puede decirse que, aunque la situación ideal es la de un arte *de, por y para el pueblo*, las

¹¹ Pedro Kropotkin, *Los ideales y la realidad en la literatura rusa*, Buenos Aires, Gleizer, 1926, p. 84.

¹² Kropotkin, op. cit., p. 274. Las ideas de Kropotkin sobre arte y literatura están dispersas en varios de sus textos, como en *La ayuda mutua* (1885) o *Palabras de un rebelde* (1902), pero es en una serie de conferencias sobre literatura rusa que dicta en Boston en el año 1901, y que luego reúne y publica como libro en 1905, donde más claramente las sintetiza.

condiciones que impone la sociedad burguesa hacen que sólo pueda aspirarse a un arte *para* el pueblo, en que el artista cumple un rol fundamental. Naturalmente, esta concepción del arte explica las críticas de Kropotkin -y de la inmensa mayoría de los anarquistas- a los representantes del “arte por el arte”, a quienes considera, siguiendo el lugar común de la época, “artistas decadentes”.

Otro autor tenido en cuenta por los anarquistas en Argentina fue el gran novelista ruso León Tolstoy. Tolstoy –el Tolstoy final, ya convertido en una suerte de cristiano libertario y pacifista- sintetiza sus ideas sobre arte en un texto titulado, precisamente, *¿Qué es el arte?* (1898). Considera allí que el arte sólo se justifica si es puesto al servicio de la causa del pueblo y expresa su rechazo hacia un arte “falso”, dirigido sólo a una minoría selecta, en contraposición con el verdadero arte, que es aquél que resulta accesible para todos. Teniendo en cuenta estos postulados resulta previsible que Tolstoy hable de un arte “simple”, “sincero” y que se enfrente no sólo con el arte elitista sino también con toda relación del arte con el mercado.¹³ La coincidencia con Kropotkin es evidente; de hecho, en su ya citado libro sobre la literatura rusa, Kropotkin comenta el texto de Tolstoy, lo defiende de algunos ataques, y expresa que está de acuerdo con su idea de la necesidad de un arte nuevo que sea comprendido por todos.

Jean Grave, anarquista francés cuyos escritos también fueron bastante difundidos en Argentina, propone, en el caso específico de la dramaturgia, un enfrentamiento con el teatro comercial, y es suya la propuesta de un teatro libre, donde cualquiera pueda ser actor, autor, escenógrafo, etcétera. Pensando en la sociedad futura propone, como Kropotkin y también León Tolstoy, un arte de, por y para el pueblo. Pero también coincide con Kropotkin, Carlos Malato, y otros pensadores anarquistas, en que, en tanto esa sociedad futura no exista, el arte debe estar subordinado a las necesidades del movimiento. Lo cual determina que, a pesar de haber brindado espacio

¹³ León Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, El Ateneo, 1949. Algo similar explica Lily Litvak a partir del caso del anarquismo español: “La premisa que más obviamente expresaba la decadencia de la sociedad capitalista era la del ‘arte por el arte’ (...) Abundan las críticas a preocupaciones exclusivamente formales manifestadas, según ellos (los anarquistas), en la preponderancia en materia de creación, de la técnica y de la forma, y en la falta de contenido.(...) El arte nacido del ideal social de una clase robusta y energética, es naturalmente progresista y sano; dice algo, lleva algún mensaje. El arte de una clase declinante es, por consecuencia, replegado en sí mismo, servidor de la belleza pura, vacío de contenido, decadente”. (Litvak, *Musa libertaria*. Barcelona, Antoni Bosch, 1981, p. 301).

en sus publicaciones a algunos escritores simbolistas, los condene por formar parte de un arte enfermizo que es el fiel reflejo de la decadencia burguesa.¹⁴

Hay en esta postura general una mirada práctica sobre el arte en función de la lucha revolucionaria. Un “utilitarismo” que en los hechos se acentúa por las necesidades de la militancia. Esto puede verificarse no sólo en los ejemplos concretos de literatura anarquista que nos ofrece la prensa libertaria argentina, sino también en algunos artículos teóricos y críticos relacionados con esta cuestión.

En el número 573 de *La Protesta* (13 de julio de 1905) apareció un artículo titulado “El anarquismo y el arte” en el que se sostiene que el arte es un “eficaz colaborador de la obra de la idea que es de sociología o anarquismo”, y que el artista tiene por misión “hacer sentir a muchos semejantemente”. El autor de este texto sigue muy de cerca las ideas del crítico francés J. M. Guyau, muy leído y difundido por los anarquistas argentinos, y que ejerciera gran influencia en el propio Kropotkin. Para Guyau el arte ocupa un lugar central en la vida de los hombres, porque permite la armonización de lo discordante en beneficio de la solidaridad social. En este sentido la figura del poeta resulta fundamental, porque gracias a su genio podrá cumplirse la elevación del hombre; en un mundo sin religión corresponde al poeta la misión de guiar a las masas.

A pesar del entusiasmo de algunos historiadores de la cultura anarquista, que suscriben a la idea anarquista de que el suyo fue un arte “de, por y para pueblo” (Andrée Reszler, Lily Litvak), lo cierto es que, en la práctica, resulta evidente el predominio de la última preposición. “El arte para el pueblo” se titula, precisamente, un texto publicado, en 1904, en la revista *Martín Fierro*.¹⁵ En él se puede notar la coincidencia con algunos de los postulados anarquistas sobre arte más arriba resumidos, tributarios, a su vez, del romanticismo social y de las ideas de Saint Simon sobre arte. Allí implícitamente se reconoce la existencia de seres dotados para el arte (los artistas) cuya obra solo cobra sentido si se la dirige hacia el pueblo.

Ahora bien, ¿qué implica esa dirección? En principio tiene que ver con la *misión* redentora del artista, que debe consistir, básicamente, en ofrecerle al pueblo un arte que lo eduque y, haciéndolo, lo divierta. También se nota aquí la pervivencia de la idea saintsimoniana del arte como *elevador* de la raza humana. Y, de paso, la disputa por un

¹⁴ Sobre Grave y su relación con los simbolistas puede consultarse el citado trabajo de Sonn (1989).

¹⁵ *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte*. Buenos Aires, No 7, 14 de abril de 1904. Aunque no aparece firmado, el texto pertenece a Alberto Ghiraldo, director de la revista y una de las figuras, como veremos, más importantes del anarquismo argentino.

público que es atraído por la oferta burguesa de diversión que sólo procura embrutecerlo para mejor dominarlo. Pero el texto también contempla el problema de cómo llegar a ese pueblo que, según la queja implícita de muchos artistas, parece ser refractario a la misma idea de arte. Aquí aparece el segundo sentido de esa dirección: hay que acercarse al pueblo para *estudiarlo y comprenderlo*, única garantía para producir un arte. El pueblo debe ser la fuente de inspiración del arte para el pueblo, que además se diferencia del otro modelo de arte vigente por ser “verdadero, sano, despojado de los refinamientos enfermizos de los decadentistas”.

El artista, con un arte que no debe sacrificar la belleza, pero que debe ser sencillo para que todos lo comprendan y se conmuevan con él, ayuda a emancipar al pueblo, misión que, a su vez, lo emancipa a él. Más allá de esta forma particular de entender la reciprocidad, lo cierto es que se parte del supuesto de que el pueblo necesita instrucción, que el arte puede brindársela y que le cabe al artista cumplir esa función pedagógica fundamental.

La visión anarquista sobre la literatura y el arte anarquistas oscila, entonces, entre, por un lado, la propuesta de un arte *del pueblo*, que parte del convencimiento de que cualquiera, aún el más humilde, está en condiciones de producir arte y, por lo tanto, rechaza la idea de que existen personas privilegiadas -los artistas- dotadas de un especial genio creador que las distingue del resto de los mortales. Un arte así entendido va a estar necesariamente ligado con las aspiraciones, creencias y requerimientos del mismo pueblo del cual emana.

Pero, por otro lado, esta visión -más acorde con un pasado ciertamente idealizado (la edad media, para algunos) o con un futuro utópico (la sociedad anarquista)- coexiste con el reconocimiento de que, hasta tanto no se produzca la revolución y se instaure la nueva sociedad libertaria, no estarán dadas las condiciones para que ese arte popular y verdadero se produzca; por lo tanto el arte en la sociedad actual será, esencialmente, un arte *para* el pueblo, que puede ser producido por cualquiera pero, sobre todo, por aquellos que, por formación o habilidad natural, están mejor preparados para cumplir la misión primordial de “elevant” al pueblo para ayudarlo a convertirse en sujeto revolucionario y, al mismo tiempo, prepararlo para estar a la altura de los nuevos tiempos post-revolucionarios.

De la tensión entre estas dos visiones del arte derivan algunos de los rasgos y actores que definen la literatura anarquista en Argentina. En primer lugar, el *pueblo*, sobre todo en su múltiple papel de inspirador y destinatario, es decir, de protagonista

exclusivo y, al mismo tiempo, de público virtual de toda la literatura anarquista. Y en segundo lugar, el *escritor*, también llamado productor intelectual. Y entre ellos una literatura que en gran medida refleja los rasgos definitorios de esa relación, empezando por el objetivo político-cultural de hacer del pueblo un sujeto revolucionario

El lugar de la literatura

El principal objetivo político del anarquismo es la revolución social que permitirá barrer con la sociedad burguesa y establecer la vida en anarquía. Para que tal hecho se produzca se considera fundamental la propagación de la *Idea*, es decir de la serie de postulados que dan forma al ideario anarquista. La despreocupación por establecer alguna táctica revolucionaria precisa que permita prever el desarrollo eficaz de la lucha insurreccional y su éxito se relaciona con la confianza que los anarquistas tienen en el triunfo espontáneo de la revolución, una vez que ésta se inicie, y con la importancia que se le asigna a la difusión de la *Idea* como la llama capaz de encender la mecha del proceso revolucionario. Es esta visión de las cosas lo que explica el impulso que se le dio a la propaganda con el fin de hacer llegar al mayor número posible de personas los postulados libertarios. Debido a la confianza de los anarquistas en la letra y su poder, es lógico que se pensara en la literatura como uno de los medios principales de esa propagación. Y resulta indudable que es este modo de concebir lo literario (y el arte) lo que explica la incidencia de la urgencia propagandística en las características de la literatura anarquista.

A su vez, la propaganda aparece necesariamente ligada con lo pedagógico, tanto que en gran parte de los casos pueden funcionar como términos intercambiables. De nada sirve la propagación si no se entiende lo que se está propagando. De allí que se insista en una literatura pedagógica que haga comprensible el mensaje que se quiere transmitir. La discusión, entonces, pasa por establecer cuál es, para el anarquismo, el modo más eficaz de hacer llegar en forma completa la *Idea* a la mayor cantidad de gente posible.

Enseñar e instruir son los dos principios básicos que guían la pedagogía literaria del anarquismo. Enseñar, tanto en el sentido de *educar* a los destinatarios de la propaganda, como en el de *mostrar*, como recurso predilecto para lograrlo. En la literatura anarquista esto se traduce en la proliferación de textos que procuran exhibir los males de la sociedad capitalista (y de ahí la predilección, pese a los reparos de autores como Kropotkin, por la literatura de Zola y otros escritores, como Máximo

Gorki, Eugenio Sue o Victor Hugo, que, más allá de sus diferencias estéticas, se destacan, para los anarquistas, por su voluntad y capacidad de representar los “bajos fondos”, y la vida de los “miserables”. Pero, al mismo tiempo, la voluntad de educar, de darle un sentido preciso a las lecturas que se ofrecen al “pueblo lector”, hace que en la mayor parte de estos textos la complejidad o incluso el efecto de realidad queden relegados tras el propósito principal de que se entienda claramente el mensaje que se desea transmitir.

Instruir es el otro concepto que complementa esta caracterización de la forma en que el anarquismo entiende la literatura y el arte. Por un lado se busca *instruir* al lector poniendo a su alcance, y de manera insistente, los saberes básicos del anarquismo; y por otro se pretende *dar instrucciones*, es decir, lograr, a través del arte de la palabra, conmover al pueblo, sacudirlo e indicarle, mediante ejemplos concretos, en qué consiste el accionar anarquista.

Ese lugar destacado que se le asigna a la literatura en el dispositivo pedagógico anarquista es determinante, a su vez, del espacio que la literatura ocupa en la política cultural libertaria: es indudable que el carácter diferencial de “la literatura”, entendida como la manifestación escrita del arte, no dejó de ser tenido en cuenta y muy considerado dentro de la cultura anarquista y de ese dispositivo pedagógico que, como ha sido señalado, contó con un aparato difusor de la palabra escrita que se canalizó a través de edición y circulación de folletos, libros y -sobre todo- de la prensa periódica.

Un repaso por la lista de esos libros, folletos y periódicos nos revela que el grueso de la literatura -en su sentido artístico- apareció en la prensa. La inmensa mayoría de los libros y folletos son traducciones de los principales pensadores del anarquismo internacional o local, quienes respetan, en general, para difundir sus ideas, los géneros habituales del discurso expositivo: tratado, ensayo, disertación, conferencia. Sólo los “diálogos”, como los de Malatesta, (muy difundidos en el medio local) parecen aprovechar algunas estrategias discursivas propias de la literatura de ficción, aunque de un modo muy elemental. En la década de 1890 la escritura poética, tan abundante en la prensa libertaria, únicamente aparece representada por la edición un *Cancionero anarquista*, y será sólo en la década siguiente que comenzarán a publicarse -pero siempre de manera muy acotada en relación con otro tipo de formatos- algunos libros de poemas de jóvenes escritores anarquistas, como Alberto Ghirardo, Alejandro Sux o Federico Gutiérrez. Otro tanto sucede con el teatro. En la década de 1890 únicamente aparecen dos obras de Pietro Gori, *Sin Patria* y *Primero de Mayo*, cuya publicación

parece obedecer tanto a la importancia que tiene en Argentina la figura de su autor, como a la cercanía de este teatro con formas habituales de la discursividad política, y al auge que la actividad teatral iba ganando en la difusión de las ideas libertarias dentro del movimiento anarquista.¹⁶

También será en la primera década del siglo XX que comenzarán a aparecer algunas obras de teatro de autores anarquistas locales y, excepcionalmente, algún libro de relatos. Este criterio editorial contrasta en parte con la relativa abundancia con la que aparecen en la prensa libertaria poemas, obras de teatro, cuentos y todo tipo de relatos, incluida la novela por entregas.¹⁷

La historia de la prensa anarquista en Argentina coincide con la del desarrollo del anarquismo mismo. La importancia asignada a la prensa, por parte de anarquistas, determina que ya los primeros grupos libertarios, detectados por algunos historiadores del movimiento a fines de los años de 1870, pero afianzados sobre todo desde finales de la década siguiente, cuenten con sus publicaciones. La peculiar organización del anarquismo, que rechaza al partido y toda institución jerárquica o centralizada, propicia la conformación de pequeños grupos de acción que, en su mayor parte, van a contar con periódicos y revistas que los representen, de allí tanto la abundancia de publicaciones como -salvo excepciones notables- su existencia efímera.¹⁸

A pesar de la dispersión propia del movimiento anarquista, todas sus tendencias estuvieron representadas por diferentes publicaciones. Individualistas y anarco-comunistas, organizadores y anti-organizadores, contaron con sus medios de prensa, algunos de ellos de importante tirada y duración.

¹⁶ Pietro Gori fue un intelectual y militante anarquista italiano que llegó a Buenos Aires en 1898 huyendo de la persecución policial de su país. Brillante e incansable orador, fue una figura clave en el desarrollo del movimiento anarquista en la Argentina, así como de la organización gremial de los trabajadores. La atracción de su figura trascendió el ámbito del anarquismo, sobre todo debido a su interés por el derecho (Gori era abogado) y la criminología. En 1902 retornó a Italia, donde murió, en 1911. Para una semblanza de Gori puede consultarse la entrada que se le dedica en el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*, dirigido por Horacio Tarcus (Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 286-288).

¹⁷ Para un seguimiento de las publicaciones anarquistas argentinas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX puede consultarse el relevamiento que hacen Oved (ob. cit., pp. 434-435) y Gonzalo Zaragoza (*Anarquismo argentino (1876-1902)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, pp. 514-519).

¹⁸ Una de las primeras publicaciones anarquistas que pudo aparecer durante varios años fue *El Perseguido* (1890-1896), de tendencia anarco-comunista. Sin embargo, la publicación más importante del anarquismo argentino fue, sin dudas, *La Protesta*, que comenzó siendo *La Protesta Humana*, desde su aparición en 1897 hasta 1903, cuando deja de llamarse "Humana". En 1904 *La Protesta* deja de ser semanario y se convierte en periódico, y va a seguir apareciendo durante las décadas siguientes. Sobre la prensa anarquista en Argentina puede consultarse a Diego Abad de Santillán (*El movimiento anarquista en la Argentina*, Buenos Aires, Argonauta, 1930), Oved (ob. cit.), Zaragoza (ob. cit.) y Suriano (ob. cit.). Sobre el caso específico de *La Protesta*, Fernando Quesada ("La Protesta, una longeva voz libertaria", en *Todo es Historia*, Buenos Aires, No 82, marzo de 1974 y No 83, abril de 1974).

El lugar de la literatura en estas publicaciones era variable pero, puede decirse, sostenido. Es frecuente encontrar, aún en aquellas publicaciones aparentemente más alejadas de toda intención artística, algún poema, aunque más no sea, como en el caso de "Adelante con eso", expresando en verso lo que en otras secciones se afirma en estricta prosa panfletaria o doctrinal. Poemas, cuentos, fábulas, y otras formas literarias podían aparecer en cualquier página del periódico, aunque algunos podían tener alguna sección más o menos fija reservada a la literatura. En *La Protesta*, por ejemplo, existió durante un tiempo (entre 1904 y 1906) una sección fija, ubicada en la primera página del diario, cuyo título variaba de acuerdo con el género -establecido según los criterios discutibles del editor- al que pertenecía el texto elegido: "Cuento del día", "Fábula del día" o "Poema del día". Otra sección más o menos fija fue, en algunas publicaciones, el folletín, aunque, como ya veremos, no siempre resultara el del folletín un espacio asignado preferentemente a relatos ficcionales.

El lugar que ocupó la literatura (y el arte en general) en la prensa anarquista argentina puede ser apreciado teniendo en cuenta también la cantidad de publicaciones "especializadas" en materia cultural que circularon sobre todo desde la primera década del siglo XX. Esta especialización podía estar señalada a veces en el título mismo (como en el caso de la ya citada revista *Martín Fierro*), pero sobre todo en el subtítulo o lema que seguía al título de cada publicación: *Los Nuevos Caminos. Arte, crítica y estudios* (1906); *Los Tiempos Nuevos. Revista quincenal de ciencia y literatura social* (1900); *La nueva era. Revista de sociología y letras* (1901); *Ciencia Social. Revista mensual de sociología, arte y letras* (1897-1898); *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte* (1909-1916). Estos son algunos ejemplos de cierto tipo de publicaciones que se concentran en cuestiones más teóricas o artísticas, lo cual determina que el espacio reservado a la literatura sea generalmente mayor en estas publicaciones que en otras no "especializadas".

Sin embargo, esto no implica que los periódicos o revistas culturales dejen de publicar en sus páginas artículos de denuncia sobre la situación de los trabajadores, de los presos y oprimidos en general, o crónicas sobre las huelgas en el país, u otros asuntos que, aparentemente, debieran ser ajenos a sus intereses específicos. En todo caso la diferencia con otras publicaciones anarquistas pasa por un énfasis mayor puesto en lo cultural; énfasis que en algunos casos se manifiesta en un predominio de textos

teórico-políticos (como en *Ciencia Social*), y en otros, en una importante presencia de lo literario-artístico (como en *Ideas y Figuras*).¹⁹

A su vez esta especialización periodística volcada hacia lo cultural refleja, por un lado, la relación entre la prensa anarquista y la llamada "prensa burguesa", cuya distancia no es tanta como para dejar de comprobar hasta qué punto ciertas líneas y formatos desarrollados por esta última inciden en la prensa libertaria.²⁰ Más allá de su filiación libertaria, muchas de estas publicaciones culturales anarquistas merecen ser incluidas en el grupo más general de publicaciones culturales que, sobre todo desde la primera década del siglo XX, comienzan a aparecer en Argentina, con las que tienen mucho en común, empezando por algunas de sus firmas.²¹

Si uno de los objetivos de la prensa anarquista es no restringirse al sector obrero e ir más allá del público adepto, puede verse a esta prensa cultural libertaria como un intento de seducir a un público nuevo, conformado por una masa heterogénea de lectores para quienes lo cultural es importante. Esto explicaría también, en parte, la inclusión de textos de escritores no anarquistas en varias de estas publicaciones, cuyo prestigio en la disciplina en la que se destacan los habilita para aparecer allí y, de ese modo, ampliar la oferta de esta prensa a lectores no necesariamente anarquistas.

Esto no quiere decir que las revistas culturales anarquistas se olviden de los "desposeídos". A ellos apuntan con sus textos y su literatura, con el propósito manifiesto que cumplir la misión clave de "elevar al pueblo" y de ese modo, ayudarlo a ser más libre y apto para comprender y abrazar la causa anarquista.

Público y pueblo

Si la literatura anarquista es literatura para el pueblo, y hacia él se pretende llegar con los periódicos, revistas, libros y folletos que contienen esa literatura, habría que preguntarse entonces, qué entiende el anarquismo por "pueblo", en qué se relaciona este pueblo anarquista con el público al que se dirige la literatura anarquista, y si la

¹⁹ En *Ideas y Figuras*, por ejemplo, los números dedicados a temas literarios o artísticos (como el No 22, del 22 de diciembre de 1909, dedicado al poeta Max Jara, o el No 24, del 26 de enero de 1910, dedicado al dibujante Mateo Alonso) pueden alternar con otros directamente vinculados con la lucha política del anarquismo (como es el caso de número 23, del 11 de enero de 1910, dedicado a "El estado de sitio en la Argentina").

²⁰ Esta relación simultánea de rechazo y apego –verificable también en la prensa anarquista europea, a la que, a su vez, la prensa local tiene muy en cuenta– es una de las manifestaciones de la situación diferencial pero también permeable que caracteriza a la cultura anarquista.

²¹ Algunos ejemplos tomados de *Martín Fierro*: José Ingenieros, Macedonio Fernández, Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, Rubén Darío, Roberto Payró.

imagen del *pueblo-público* de la prensa libertaria se ajusta o no al público real que la consume.

En líneas generales desde el anarquismo se suele identificar al pueblo con las víctimas de la sociedad burguesa. El proletariado forma parte esencial de la masa de los "perseguidos", pero, a diferencia de lo que ocurre en el marxismo, para los anarquistas también es imprescindible tener en cuenta a los desclazados: prostitutas, vagabundos, bohemios, ladrones. El *lumenproletariado*, polemiza Bakunin con Marx, puede convertirse en sujeto revolucionario y encabezar la destrucción del régimen burgués.²²

Según Jesús Martín-Barbero, los anarquistas, como los marxistas, politizan la idea de "pueblo", al denunciar el origen estructural de la opresión que lo conforma como tal, pero, a diferencia de los marxistas, conservan la idea de "pueblo" concebida por los románticos, justamente porque no concuerdan con el sentido restringido de "proletariado" propio del marxismo. Esto es lo que explica, según Martín-Barbero, la persistencia de algunos rasgos románticos en la concepción anarquista del pueblo: su natural inclinación por la justicia y la revolución, la idealización de las virtudes justicieras del pueblo, la idea de que está conformado por todos los "sujetos de opresión" (niños, mujeres, delincuentes, prostitutas, etcétera), capaces de resistir al poder, de impugnarlo y hasta de voltearlo.²³

Esa es la imagen de *pueblo* que se maneja, con algunas variantes, en la prensa anarquista argentina. Es a la masa de los "desposeídos" a la que mayoritariamente se dirigen las publicaciones anarquistas. Lo que no resulta tan claro, en todo caso, es en qué medida esa imagen coincide con la del *público* que lee tales publicaciones.

Suriano sostiene que, aunque la prensa anarquista no era de carácter obrero, "sí lo era su público". Pero también admite que "faltan evidencias para establecer un claro perfil de los lectores". Y como para corroborar esa falta de certeza cita dos artículos publicados en *La Protesta* donde, en uno de ellos, los redactores del diario expresan su desilusión al comprobar que los obreros argentinos consumen mayoritariamente la

²² Es lo que sostiene Bakunin al explicar por qué piensa que la revolución social en ninguna parte es tan inminente como en Italia. Allí, según Bakunin, "predomina el proletariado extremadamente pobre, ese *Lumpenproletariat* del que los señores Marx y Engels y en consecuencia toda la escuela socialdemócrata de Alemania, hablan con un desprecio profundo; pero muy injustamente, porque en él, y en él solamente, y ciertamente no en el estrato burgués de la masa obrera (...), es donde está cristalizada toda la inteligencia y la fuerza de la futura revolución social" (*Estatismo y anarquía*, Barcelona, Ediciones Jucar, 1976, p. 62).

²³ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987, pp. 21-25.)

prensa burguesa, mientras que en el otro sugieren que la mayor parte de los lectores de *La Protesta* se compone de "la clase media, la burguesía y los profesionales"²⁴

Otro indicio sobre la condición de ese público lector lo ofrecen las listas de suscriptores de la prensa libertaria. Una de las formas de venta de los periódicos y revistas anarquistas fue la suscripción. En varias publicaciones la lista de suscriptores solía aparecer en las páginas finales, donde se consignaba el nombre y la suma aportada por cada uno. Como es de esperarse, pocos firmaban con nombre y apellido, y sí, en cambio, con seudónimos de diversa procedencia. Algunos elegían darse a conocer a través de su supuesta profesión: "Un zapatero", "Una costurera", "Un marmolero", "Una planchadora", lo cual puede dar una pista sobre la extracción social de los lectores. Sin embargo se trata de una fuente dudosa, ya que muchos de estos suscriptores o colaboradores optaban por seudónimos poco vinculados con una profesión determinada u otra indicación clara de pertenencia social. Preferían, en cambio, nombres a veces vinculados con el imaginario anarquista ("Un explotado", "Satanás", "Expropiación", "Fuego y exterminio"), o con ningún imaginario en especial, como lo demuestran los ejemplos que siguen: "Un imbécil", "Mono loco", "Cualquier nombre", "Pescado asado".²⁵

En todo caso lo que aquí más interesa rastrear es la imagen de lector que diseñan estas publicaciones, las que, si bien parecen dirigirse principalmente a un público obrero, fieles a su postura no clasista y a la mencionada concepción anarquista de lo popular, no se restringen a un lector obrero, ni en su interpelación ni en la forma de representarlo.

En el segundo número de la revista *Martín Fierro* (10 de abril de 1904) apareció un texto titulado "La canción de la aguja". Se trata, en realidad, de la carta de una lectora, llamada Mariana Riviere, autodefinida como una "humilde obrera", de profesión costurera, viuda, madre de cuatro hijos, y que así describe la escena del encuentro providencial con la *literatura anarquista*:

Yendo esta mañana a la tienda a entregar mis costuras, alguien puso en mis manos un papel que tomé distraída. Iba a arrojarlo a la calle creyendo que se trataba de un aviso para mí sin importancia, cuando un nombre me llamó la atención, Martín Fierro. Revista popular, leí más abajo. ¡Cómo!, pensé, esto

²⁴ Suriano, ob. cit., pp. 198, 200, 201.

²⁵ Los ejemplos están tomados de *La Voz de la Mujer. Periódico comunista-anárquico*, año 2, No 9, 1 de enero de 1897. Apareció en Buenos Aires entre 1896 y 1897. En 1997 la Universidad Nacional de Quilmes publicó una edición facsimilar con los nueve números existentes del periódico.

quiere decir, revista para el pueblo. Entonces ¿hay quién se acuerde del pueblo, quién escriba para él?

La escena ilustra, en primer lugar, sobre el modo en que la literatura anarquista intenta llegar a su destinatario dilecto, el pueblo, a través de un sistema de difusión que privilegia, además del aviso en otros medios de la prensa libertaria, la distribución callejera en puntos claves -aquellos por los que circula el pueblo- y el recurso inicial del "prospecto", es decir, el anuncio de las características básicas del periódico o revista que está a punto de aparecer y que es la hoja a la que parece referirse Mariana Riviere. Como queda claro en su relato, ese modo de promoción inserta inicialmente a la revista dentro de un circuito de promoción comercial tan convencionalizado que hace que el prospecto corra el riesgo de ser arrojado a la calle como si se tratara de un aviso más. Que eso no ocurra depende de la eficacia del título de la publicación. En esta escena de lectura callejera, "Popular" es leído por la "humilde obrera" (cabal representante del pueblo) como "para el pueblo", que es indudablemente como quieren que sea leído ese término los redactores de la revista. Pero además, al dejar en claro la orfandad literaria en la que se encuentra el pueblo, la escena justifica no sólo la existencia de esta literatura "popular", legitimando de ese modo la función del escritor anarquista, sino que además establece nitidamente su lugar como educador y "redentor" de aquellos que necesitan de su palabra.

Por otro lado, a través de ese abandono, la escena parece enfatizar el hecho de que el pueblo es un lector olvidado al que las publicaciones tradicionales no tienen en cuenta, o al que sólo le destinan un tipo de literatura que contribuye a embrutecerlo. La literatura anarquista vendría a reparar un olvido deliberado y a cumplir ese papel principalmente educador que el mismo pueblo -en este caso a través de la costurera-reclama, a la vez que agradece en la persona del director de la revista a quien está dirigida la carta:

Pienso que escribir para el pueblo es algo muy noble, muy bello. (...) ¡Qué noble, qué hermoso, es llevar una esperanza al pueblo que "sufre, ama y produce"! Reciba usted el agradecimiento y el afecto de una mujer que pertenece a ese pueblo.

Anarquistas y socialistas coinciden con los impulsores del proceso modernización en América Latina en que la instrucción y la lectura, llave del

conocimiento, es clave para que tal proceso pueda desarrollarse con éxito. Para los pensadores del romanticismo argentino como Esteban Echeverría, por ejemplo (sobre todo después de la experiencia del rosismo y de constatar las preferencias políticas de los sectores populares) la “instrucción” del pueblo, empezando por su alfabetización, resultaba fundamental para que pudiera llevarse a cabo en la práctica el ideal de una sociedad democrática donde todos gozaran de los mismos derechos civiles y políticos. Hasta tanto no se concretara esa instrucción –sostenía Echeverría– el sector ilustrado de la sociedad debía ejercer un tutelaje sobre el pueblo ignorante, que incluía la limitación de algunos derechos políticos básicos como el voto.²⁶

En la primera década del siglo XX los frutos de las campañas de alfabetización impulsadas por el estado argentino, sobre todo desde la presidencia de Sarmiento en adelante, pueden mostrar sus espectaculares resultados.²⁷ Pero el proceso de modernización que incluye los programas estatales de alfabetización también viene acompañado de una creciente alarma por los acelerados cambios en las condiciones de vida de la población, sobre todo en una ciudad como Buenos Aires, cuyo crecimiento, demográfico y urbano, parece imparable. Las críticas a los cambios operados durante este proceso apuntan, entre otras cosas, a los efectos negativos de la alfabetización del pueblo, el que, en lugar de aprovechar correctamente sus nuevas habilidades, se vuelca de manera masiva a un tipo de lectura inconveniente: ya sea porque se trata de literatura barata que, lejos de elevar al pueblo, lo embrutece aún más, o ya sea porque le permite acceder a un tipo de literatura peligrosa, que lo pone en contra de los ideales políticos, religiosos y culturales que debería seguir.

Adolfo Prieto ha expuesto muy bien el caso de la llamada “literatura criollista”, un claro ejemplo de literatura popular cuya masiva producción y circulación es posible, en principio, gracias a la ampliación fenomenal del público lector en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siguiente, y que para muchos

²⁶ Escribe Echeverría: “Para emancipar las masas ignorantes y abrirles el camino de la soberanía es preciso educarlas. Las masas no tienen sino instintos (...). La instrucción elemental las pondrá en estado de adquirir mayores luces y de llegar un día a penetrarse de los derechos y deberes que le impone la ciudadanía.” Mientras tanto, para Echeverría esas “masas ignorantes” deben permanecer “en tutela y minoridad”, “privadas temporariamente del ejercicio de los derechos de la soberanía o de la libertad política...” (“Palabras simbólicas”, *Dogma socialista*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1958, pp. 174-175).

²⁷ “Desde 1886 hasta 1915, el índice de analfabetización en el país había pasado del 78% (1869) al 35% (1914); pero si se consideraban los sectores urbanos, y en especial las ciudades capitales de las provincias del litoral argentino, esta proporción descendía al 27%.” (Fernando Degiovanni, *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 12).

intelectuales argentinos se constituye en la muestra más evidente de los peligros de la alfabetización incontrolada del pueblo.²⁸

Una variante de esta visión crítica de la instrucción popular, vinculada más específicamente con el acceso a otro tipo de lecturas peligrosas, lo brinda Paul Groussac en su crónica de viaje a París, a comienzos de la década de 1880:

Los hijos del pueblo han desertado los campos por las ciudades; han aprendido a leer bien, y han leído mal, alimentándose espiritualmente con algunas verdades y no pocos sofismas: utopías y prédicas igualitarias, cuyas reivindicaciones, más o menos justas, hallaban expuestas en libros y diarios bastante mal escritos para que todos pudieran comprenderlos.

Esto lo dice Groussac en 1881 a propósito de un proceso judicial seguido en París contra Louise Michel y otros anarquistas, tratando de explicar así la existencia de ese fenómeno inusitado que es para él el anarquismo.²⁹

A pesar de la distancia que los separa de Groussac y otros críticos de los excesos de la instrucción popular, los anarquistas en general coinciden, aunque por motivos diferentes, en condenar los efectos perniciosos de determinados materiales de la "literatura popular", en especial la novela sentimental e incluso, como se verá en el siguiente capítulo, varios exponentes de la literatura "criollista". En el caso del anarquismo esa literatura era vista como un producto típico de la sociedad burguesa cuyo único fin era distraer y embrutecer al pueblo. Sin embargo, en su carta, Mariana Riviere advierte sobre otro problema que afecta a los trabajadores que gustan de la lectura: la imposibilidad de ejercerla, debido al excesivo trabajo al que, como tantos otros trabajadores, se ve sometida para poder sobrevivir. Lo que embrutece, en su caso - y en el de muchos otros denunciados también en la prensa libertaria- es el trabajo desmedido que no deja tiempo para la lectura, ni siquiera la de novelas sentimentales.

La capacidad de la literatura anarquista, entonces, consiste en llegar al pueblo, colarse en los intersticios del embrutecimiento laboral y proveer al pueblo de una lectura que lo entretenga y, sobre todo, que lo haga pensar ("Hace tanto tiempo que vivo convertida en máquina de costura... ¡Y ahora pienso!", dice la lectora). En este sentido

²⁸ *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Allí Prieto analiza las tensiones entre el circuito tradicional de la alta cultura y el más novedoso de la cultura popular masiva ligada a la prensa periódica, en el que la llamada literatura criollista jugó un papel fundamental.

²⁹ Paul Groussac, "Louise Michel - Anarquistas y obreros", en *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, Buenos Aires, Jesús Menéndez editor, 1920, p. 101.

los anarquistas también coinciden con otros sectores "de ideas avanzadas" en que la lectura adecuada no sólo eleva a quienes pueden acceder a ella, sino que además tiene la capacidad de moldear conductas. De allí que, sobre todo en el caso de las revistas y periódicos culturales, pueda verse en la prensa libertaria un funcionamiento análogo al del tradicional *libro de lecturas* pensado para alumnos del colegio primario, no sólo por su afán pedagógico, sino por la idea del recorte y la selección de textos como su fundamento estructural e ideológico esencial. La diferencia, en todo caso, debe buscarse en los criterios de selección y en los objetivos políticos finales, pero no en el propósito pedagógico que define su estructura.

Pero hay un detalle más en la carta de esta lectora que no debe ser pasado por alto, y es precisamente que se trata de *una lectora*. Suriano aclara muy bien que el público al que apunta la prensa libertaria no es exclusivamente el sector obrero masculino y que, tal como ocurre con otras iniciativas culturales libertarias, se pretende ampliar la llegada a sectores generalmente excluidos, como por ejemplo las mujeres, y no sólo las que trabajan. La mujer es una parte importantísima del nuevo público, y es a ella que están dedicadas ciertas secciones nuevas de los periódicos modernos.³⁰ La prensa anarquista lo sabe, y su interés por ese nuevo lector no se debe, como en la prensa comercial, al propósito de ampliar el mercado, sino al de captar a un sector social clave en la estructura familiar y en la educación de los niños. En este sentido la literatura anarquista compite no sólo con la novela sentimental u otras secciones de la prensa comercial dirigidas a la mujer, sino también con la literatura católica. El *libro de lecturas* anarquista, entonces, procurará hacer una selección que atraiga al nuevo público, con una serie de textos que lo entretengan, que lo hagan pensar y lo alejen de la nefasta influencia de la literatura religiosa.

En definitiva, la literatura anarquista parece continuar con la idea ya presente en la prensa romántica argentina de que "enseñar a leer será transformar conductas", es decir, "hacer del pueblo un público".³¹ El relato de Mariana Riviere muestra la voluntad, por parte de la prensa cultural anarquista, de captar adeptos dentro del nuevo público lector. Hacer del pueblo un público, en este caso, es hacerlo lector de la literatura anarquista, lo cual implica, necesariamente, también el paso inverso: *hacer del público*

³⁰ Una mención aparte con respecto al interés por el público femenino merece *La Voz de la Mujer*. *Periódico Comunista-Anárquico*, aparecido en Buenos Aires entre 1896 y 1897, redactado por mujeres y dirigido fundamentalmente a ellas.

³¹ Claudia Román, "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1789-1885)", en Julio Schwartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 2, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 443.

un pueblo, es decir garantizar que el destinatario de esa literatura sea capaz de cumplir el papel que le toca en el proceso revolucionario que sólo en tanto *pueblo* puede llevar a cabo con éxito. Hacer del público un pueblo es dotarlo de las competencias básicas como para comprender su rol esencial e insustituible y, a la vez, capacitarlo, llegado el momento, para abandonar la pasividad característica del mero público y actuar sobre la realidad como sujeto revolucionario.

Anarquistas - escritores - productores

Además de conformar una imagen del público lector, la carta de Mariana Riviere es bastante ilustrativa sobre un tipo de relación que se establece entre el público y los escritores de la literatura anarquista. Como vimos, la lectora, al reclamar y agradecer la escritura de literatura para el pueblo, legitima la *función del escritor*, señalando con claridad cuál es su misión y por qué resulta tan importante. El pueblo, representado por esta lectora, escribe para agradecer la literatura para el pueblo y, de paso, al exponer sus dificultades expresivas, justifica la necesidad de especialistas en la escritura de tal literatura.

Sin embargo, esta versión sobre el lugar de los escritores de literatura anarquista no es unánime y, en realidad, sólo ejemplifica una de las posturas frente a la cuestión de quiénes pertenecen al bando de los "productores" (como solía decirse en la prensa libertaria) y quienes no, cuestión que forma parte de la polémica más general que agitó las aguas del anarquismo argentino entre "obreros manuales" y "obreros intelectuales".³² Ya vimos que existe una tensión no resuelta entre el arte ideal que florecerá junto con la futura sociedad en anarquía, y el arte real que el sistema de vida burgués y la lucha para abolirlo exigen. La visión ideal de un arte producido por el pueblo impone la necesidad de abolir las diferencias entre público y artistas y, en especial, de disolver la imagen del artista como un ser superior, en virtud de su talento, de resto de los hombres. Esto se tradujo, dentro del anarquismo, en el intento de convertir en productores de literatura a todos aquellos que tuvieran la voluntad de hacerlo. En gran parte de la prensa libertaria argentina pueden encontrarse frecuentes invitaciones a la participación de sus lectores en la redacción de las notas de periódicos y revistas, sin otro requisito que los textos no vayan en contra de los postulados básicos del anarquismo; de hecho, algunas de estas publicaciones parecen haber sido creadas,

³² "En el anarquismo local se produjo una larga polémica entre "manuales" e "intelectuales" en donde afloró claramente el enfrentamiento entre obreristas e intelectuales" (Suriano, op. cit., p. 91).

dirigidas y redactadas por simpatizantes libertarios sin una formación escolar o cultural importante.

Una vez más los sonetos con que se abre este capítulo pueden servir de ejemplo, en este caso, sobre estas dos visiones acerca del escritor de literatura anarquista. Por un lado el anónimo autor de "Adelante con eso" que, con el escamoteo del nombre, puede estar expresando, al mismo tiempo, que para esta literatura lo que menos importa es saber quién escribe, y que su autor es un escritor no especializado que ocasionalmente encuentra en la escritura de ese soneto una de las tantas formas posibles de contribuir a la propaganda y, con ello, a la causa del anarquismo. "Adelante con eso", entonces, como ejemplo de la escritura anarquista que emana del pueblo al que el mismo poema de manera tan imperiosa se dirige.

Sin embargo no fue el anonimato, o la firma de un colaborador ocasional, la única forma ni la más usual en que se presentó la figura del escritor de literatura anarquista. Por el contrario, siguiendo las firmas de la gran cantidad de poemas y relatos publicados en las páginas de la prensa libertaria, se comprueba la persistencia de algunos nombres que permiten pensar en la constitución de una figura de escritor que se destaca, justamente, por su especialización en la escritura y la construcción de una obra conformada por la serie de textos de su autoría, aparecidos principalmente en las páginas de esa prensa.

Esquemáticamente se puede hablar de dos tipos de escritores de literatura anarquista: los *anarquistas escritores* y los *escritores anarquistas*. Los primeros serían aquellos militantes del movimiento libertario que encuentran en la práctica de la escritura el modo mejor –aunque no el único– de ejercer su militancia: escriben continuamente y su nombre es una firma reconocida exclusivamente dentro del circuito de la literatura anarquista. Una de las características de estos escritores es su versatilidad genérica: pueden escribir tanto un folletín como una pieza de teatro, un artículo de opinión, un cuento o un libelo polémico. Un ejemplo de este tipo de escritor sería Elam Ravel, nombre con el que se dio a conocer un escritor que durante varios años publicó en diversos medios anarquistas como *La Protesta* (diario del que fue director por un breve lapso), *El Rebelde*, *El Escalpelo*, *Martín Fierro*, entre otros, incursionando en géneros tan diversos como el artículo doctrinario, el cuento, el folletín o el poema.

Prefiero, en cambio, el nombre de *escritores anarquistas* para aquéllos que contribuyen con sus textos a la literatura libertaria desde su lugar diferenciado de artistas. Se trata de escritores que tienen un proyecto literario que puede confluir con el

proyecto político del anarquismo, pero que también va más allá de éste.³³ Esta forma de posicionarse explica, en la mayor parte de los casos, su relación inconstante o "heterodoxa" (como dice Suriano) con el movimiento anarquista y el hecho de que muchos de sus trabajos se publicaran fuera del circuito de la cultura libertaria. Con esto, sin embargo, no se quiere dar a entender que estos escritores tuvieran necesariamente un compromiso menor con la causa revolucionaria. La trayectoria de Alberto Ghirardo, tal vez el gran prototipo del "escritor anarquista", demuestra que el compromiso podía ser intenso y constante, así como que muchas veces los límites entre estas dos categorías de escritor no eran nítidos ni simples. Si bien en los *escritores anarquistas* hay una mayor preferencia por los géneros tradicionales de la literatura (poesía, relato, teatro), y una mayor sensibilidad hacia las modernas corrientes literarias (como puede ser el caso de la estética modernista), también en ellos está presente la tendencia a ejercer la escritura en diversos géneros (y no solo los literarios), y a privilegiar la claridad del mensaje y a convertir su literatura en un modo eficaz de propaganda y pedagogía.³⁴

Carlos de Soussens, por su parte, ejemplifica bien el otro extremo de la figura del escritor anarquista, tanto que llamarlo "anarquista" puede ser visto, con razón, como una exageración debida al esquematismo de la clasificación. Sin embargo Soussens escribe, como se dijo, varios textos para *La Protesta* y *Martín Fierro*, algunos de ellos, a pesar del francés de sus poemas, conectados con las preocupaciones del anarquismo o incluso con las formas usuales de los textos más nítidamente políticos, como "Onze novembre", soneto dedicado a los "mártires de Chicago" (*La Protesta*, No 447, 11 de noviembre de 1904) o, por ejemplo, una serie de notas que publica en 1904, también en *La Protesta*, tituladas "El robo organizado" (Números 412 y 413, del 1 y 2 de octubre de 1904) en las que denuncia una estafa millonaria en las cajas de previsión, textos en los que la figura de Soussens contrasta notoriamente con los ademanes bohemios más

³³ La lista podría estar integrada por escritores como Alberto Ghirardo, Rodolfo González Pacheco, Alejandro Sux, José de Maturana, entre otros.

³⁴ Suriano propone el siguiente esquema para entender el lugar de los intelectuales en el movimiento anarquista: en primer lugar distingue entre "militantes de base" y "difusores" ("grupo significativamente más reducido que conformaba, no tanto una elite dirigente en el sentido de una dirigencia partidaria, cuanto un núcleo desde el cual se organizaban, difundían y motorizaban las ideas libertarias a través esencialmente de la prensa y las conferencias, pero también a través de la enseñanza o las veladas culturales").(ob. cit., 130) Dentro de este sector Suriano, a su vez, distingue a los "doctrinarios puros" ("activistas del movimiento anarquista, especialmente intelectuales y publicistas, que defendían la doctrina desde una perspectiva ortodoxa y se comportaban casi como intelectuales orgánicos; esto es, pretendían establecer cuáles eran los lineamientos correctos y cuáles los incorrectos") de los "intelectuales heterodoxos" (quienes "eran mucho más abiertos doctrinariamente y provenían generalmente de otros ámbitos de la militancia política. Generalmente llegaban desde las letras (...) y eran sospechados por ciertas actitudes consideradas censurables por los puros"). (p. 76).

estereotípicos que lo hicieron famoso. Y con los que además cumple con los requisitos del escritor anarquista: compromiso con la Idea y versatilidad genérica sin menoscabo de la eficacia literaria.

Conviene aquí, entonces, volver a su poema dedicado a Emile Zola. Porque es Zola, tal vez, el intelectual que mejor sintetiza una serie de rasgos que caracterizan la relación entre la figura del escritor y el movimiento anarquista. En primer lugar habría que destacar el hecho de que Zola no era anarquista e incluso que, en una novela como *Germinal* (1885), uno de los personajes, Souvarine, el prototipo del anarquista saboteador, es pintado de manera muy crítica (como veremos en el capítulo cuatro de esta tesis). Sin embargo *Germinal* es uno de los nombres predilectos de los anarquistas de todo el mundo para sus periódicos, revistas o grupos filodramáticos, y la figura de su autor y su literatura, un modelo a seguir.³⁵ A pesar de la crítica que personalidades como Kropotkin hicieron de la escuela naturalista, por considerar que su forma de concebir el mundo trasuntaba un pesimismo que excluía toda posibilidad de mejoramiento en la vida de los hombres, lo cierto es que la capacidad demostrada por Zola en la descripción de los aspectos más crudos de la sociedad moderna y el toque científicista presente en su proyecto artístico lo convirtieron en un modelo a seguir para quienes pensaban que la literatura debía enseñar del modo más eficaz y científico los males producidos por el sistema capitalista.³⁶

Pero además en esta consideración de la literatura de Zola también incide el valor asignado al modelo de intelectual que supo construir sobre todo a partir de su famosa intervención en el caso Dreyffus: un escritor que, sin abandonar el rigor artístico de su prosa, es capaz de comprometerse en la lucha por una causa justa y -a pesar de tener al estado, la opinión pública y parte de la gran prensa en su contra- de convertir su pluma en un arma terrible de combate para enfrentar a esos poderes e imponer la verdad.

³⁵ "Uno de los clásicos del anarquismo fue *Germinal*. Esa novela fue como un grito de guerra y fue leída por varias generaciones de libertarios hasta nuestros días" (Lily Litvak, ob. cit., p. 111)

³⁶ Informa Gonzalo Zaragoza que "Cuando muere Zola en 1902, socialistas y anarquistas intentan apropiarse de su memoria. Para el periódico socialista *La Vanguardia* 'no ha existido escritor que tan majestuosamente como Zola haya pintado con subidos colores la ineficacia, el error y las barbarie del método anarquistas'. *La Protesta Humana* opina que: '... su lema era 'el hombre libre en el estado libre'. Zola fue, pues, de los nuestros' " (Zaragoza, ob. cit., p. 409). Las citas originales pertenecen a *La Vanguardia* (1 oct. 1902) y *La Protesta Humana* (No 194, 4 oct. 1902).

El oficio poético

Estas cuestiones marcadas a propósito de las figuras de escritor y su relación con el público determinan en gran medida también los rasgos de la literatura anarquista, sus elecciones temáticas y formales. De entre los géneros literarios que circularon en la prensa libertaria tal vez sea la poesía el que mejor muestra el lugar de la literatura en el discurso anarquista, y el tipo de relación que se plantea entre el poeta y los destinatarios de su escritura. Consagrado como el género literario por excelencia, la poesía funciona como una muestra concentrada de la tensión entre arte y militancia, entre el efecto diferenciador de lo literario y la tendencia a ir en contra de toda distinción genérica.

Un recorrido por las páginas de la prensa libertaria -no sólo la prensa "cultural"- revela tanto la abundante presencia de poemas como su coincidencia temática y lexical con el resto de los textos de esa prensa. "Adelante por eso" es un buen ejemplo del tipo de poesía que predomina en las páginas de la prensa libertaria, una poesía "militante" en la que el mensaje y su transparencia son notoriamente lo que más importa, por encima de toda experimentación con las formas o el lenguaje. Esto explica también el predominio de formas tradicionales dentro de la historia de la literatura como el soneto, el romance o la décima, elegidas, podría conjeturarse, para no distraer al lector de lo que realmente importa. En este sentido, la mayoría de los poemas militantes que proliferan en las páginas de la prensa anarquista pueden ser leídos como la versión en verso de los textos doctrinarios más puros con los que, muchas veces, comparten la página.³⁷

Sin embargo, este efecto homogeneizante, que parece descartar la importancia de los géneros y sobre todo de lo literario, paradójicamente resalta su valor, ya que, evidentemente, esa insistencia en expresar un mensaje político a través de la poesía señala implícitamente la importancia que se le otorga al poder de la palabra artística. En la elección de la poesía para transmitir la Idea anarquista subyace la concepción de que la literatura -y en especial el poema- tiene un atractivo y una capacidad de llegada superior a otras formas discursivas, tal vez más apropiadas para la exposición teórica, pero ineficaces en su poder propagandístico. A este razonamiento puede sumársele este otro: que el discurso anarquista se distingue, en general, por apelar a lo emotivo. Como ya dijimos, se busca no sólo convencer sino también conmover, movilizar, de ahí,

³⁷ En "La Miseria", otro texto del mismo número de *La Voz de Ravachol* donde apareció "Adelante con eso", puede leerse: "... hay que destruir a todos los ya indicados, y los que no lo están, y para destruir tanta explotación y tanta farsa nos hemos de declarar en rebeldía contra todo lo existente. Lancémonos pues a la lucha (...) nosotros tenemos a nuestra disposición la química (...) destruirlo todo hasta que quede raso como la palma de la mano, para implantar más tarde la nueva sociedad...".

seguramente, la predilección por el lenguaje poético -en especial en sus tonos más altos y dramáticos- y, sobre todo, por la adopción de procedimientos propios de un lirismo tremendista en géneros discursivos donde lo habitual es el predominio de lo expositivo-argumentativo.

De entre los numerosos ejemplos del *uso* de la poesía con fines propagandísticos y pedagógicos, sin duda "Amor anatómico", poema aparecido en el periódico *Germinal* (Buenos Aires, N° 23, diciembre de 1898), es uno de los más elocuentes (tanto que, de no mediar una presentación tan seria del asunto podría sospecharse equivocadamente que se trata de un delicioso ejercicio de humor libertario). El propósito de su autor es aprovechar un género tan exitoso como el poema de amor para transmitir conocimientos de anatomía humana. Transcribo dos estrofas a modo de ejemplo:

'Mi ventrículo izquierdo por ti late
y aunque el cuerpo caloso o mesolobo
mi cerebro separe con dos mitades
en ti pienso tan solo" (...)

"Y tu blanca esclerática y tus cejas
que del sucio sudor guardan los ojos
me dislocan, me encantan, me embelesan
En fin ... me vuelven loco".

No hay, aunque parezca lo contrario, intención burlesca sino, como lo aclara la nota que sigue al poema, un serio objetivo pedagógico que, al mismo tiempo, ratifica la importancia que los anarquistas le daban al saber científico: "Éstas materias -dice la nota- llevadas a la poesía, a más de explicar la ciencia, tienen el doble poder de romper con las absurdas fantasías, y llevar al niño hacia el estudio analítico, hacia el positivismo".

Pero esta declaración también es un ejemplo, extremo si se quiere, de la idea utilitaria del arte en general y de la poesía en particular: aprovechar el interés que despiertan los poemas de amor y usarlos como vehículo de la enseñanza "positivista" que, además de instruir al niño en los principios de la anatomía, lo apartan de "absurdas fantasías", frase que parece apuntar no solo contra la ignorancia en el conocimiento del cuerpo humano (ignorancia principalmente debida al tipo de enseñanza supersticiosa y falsa transmitida por la iglesia) sino también contra la poesía misma, sobre todo la de

amor, también culpable de esas fantasías absurdas, según la mirada utilitaria que trasunta la nota.³⁸

Pero, además, si bien el destinatario explícito de este poema es el niño-alumno, el lugar que se le asigna coincide notoriamente con el que en general ocupa el público al que se dirige la literatura anarquista (analogía que la propia Mariana Riviere avala cuando dice que por ser "una humilde obrera", está "en el caso de un niño que no pudiendo decir sus emociones, sabe sólo llorar o reír para demostrar sus penas o alegrías"), un público-pueblo al que es necesario instruir.

Un ejemplo de la puesta en práctica de esta concepción pedagógica de lo poético aplicada a la instrucción política del público de la prensa libertaria es una serie de poemas titulada "Romancero anarquista", publicados en el año 1905 durante algunos números de *La Protesta*. Transcribo una estrofa:

"La ley de oferta y demanda
productora del salario
es la ley que más agranda
el sufrir del proletario."

En esta y otras estrofas de igual tono de este largo poema se condensa lo básico del pensamiento libertario con un léxico similar al usado en las conferencias o artículos doctrinarios. Pero se lo hace, además, respetando de un modo paradigmático las estrategias y zonas temáticas presentes en el discurso anarquista, que incluye no sólo la exposición teórica de los beneficios de la vida en anarquía, en contraposición a los perjuicios derivados de la organización burguesa de la sociedad, sino también -y sobre todo- el ataque y la crítica de los representantes prototípicos de esa sociedad (sacerdotes, militares, políticos, matronas burguesas, capitalistas) y del objeto que mejor la simboliza (el dinero), y la exaltación tanto de una serie de valores considerados básicos (libertad, saber, amor, verdad) como de los mecanismos revolucionarios que acabarán con la sociedad burguesa (la huelga general, la insurrección popular). La gran mayoría de los poemas anarquistas va a abundar en este esquema, y las diferencias van a surgir, en todo caso, en el énfasis puesto en alguna de esas etapas (énfasis que puede llegar a estar determinado por la tendencia, dentro del anarquismo, que el poema

³⁸ Algo similar registra Litvak en el anarquismo español y cita el caso de "una serie de poemas científicos de los cuales, *La Naturaleza*, es el más importante. Es una especie de epopeya escrita por José López Montenegro, donde el poeta recoge sus datos científicos para la interpretación del Universo, los anima e inflama con sus ideales e imaginación" (Litvak, ob. cit., p.14)

pretenda representar: es natural que en *La Voz de Ravachol* el acento en lo destructivo sea mayor que en una publicación más moderada como *La Protesta*) o, directamente, en la elección de uno de esos aspectos: la mayoría de los poemas se desentiende de cantarle a la sociedad futura y, tal vez debido a la premura de la militancia, prefiere concentrarse en la crítica de los explotadores o en la descripción de las miserias que afligen al pueblo.

Aunque el tono abrumadoramente mayoritario dentro de la poesía anarquista prefiere la seriedad e incluso lo solemne, hay algunos poemas que eligen el humor como principal recurso crítico. Se trata de un humor crítico, que apunta hacia los enemigos del pueblo, y que no casualmente suele resolverse en la parodia. Un ejemplo es "La monja", soneto aparecido en 1897 en el *Almanaque Ilustrado de La Questione Sociale*. Allí la monja, uno de los blancos predilectos de la literatura anarquista, es atacada apelando al eficaz expediente de la parodia de sus "latines": "ni *amabilis* ni *virgo predicanda*... / tampoco es *consolatrix afflictorum*, / ni mucho menos *virgo veneranda*".³⁹

También el blanco puede ser no un tipo social, sino alguna figura pública que lo encarne, como por ejemplo Miguel Cané quien, desde su participación decisiva en la redacción y sanción de la ley de Residencia (1902), se convirtió para los anarquistas en la personificación de lo peor del estado argentino. En el número 620 del 6 de septiembre de 1905 apareció en *La Protesta* un "Epitafio" dedicado a su figura:

Dejó ayer de estar en pie
sobre esta libre ciudad
la alta personalidad
llamada Miguel Cané.

Fue un benemérito. Fue
un proyectista de pro:
él fue quien nos formuló
con magna clarividencia
la gran Ley de Residencia.
¡Tableau!

Curiosamente, el epitafio fue una de las formas elegidas por los jóvenes martinfierristas de la década de 1920 para ridiculizar a sus antagonistas literarios. Pero,

³⁹ *Almanaque ilustrado de "La Questione Sociale"*, Buenos Aires, 1897. Citado por Jean Andreu, Maurice Frayse y Eva Golluscio de Montoya en *Anarkos: literaturas libertarias de América del Sur, 1900 (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay)*, Buenos Aires, Galerna, 1990, p. 61.

a diferencia de los martinfierristas, el epitafio aquí no es simbólico sino real, ya que fue escrito a propósito de la reciente muerte de Cané, producida el día anterior.

En la descripción de las miserias del pueblo, en cambio, todo vestigio de humor desaparece, y predomina un tono donde el lamento por la situación de los "parias" solo cede cuando emerge la ira vengativa. Pero el pueblo aparece no sólo para mostrar -y mostrarse- sus desdichas y padecimientos sino también como destinatario de un reclamo que le dirige la voz anarquista que emana de muchos de estos poemas. En estos casos el tono alto que frecuentemente llega al grito parece ser un recurso a través del cual se intenta sacudir a un pueblo sumiso que, inexplicablemente –sobre todo luego de la serie de padecimientos que estos poemas y otros textos se encargan de exhibir- no reacciona contra sus verdugos. Se apela a la poesía para aprovechar su capacidad de conmover y, de este modo, no sólo apostrofar al pueblo, sino sacudirlo e intentar ponerlo de pie.

Como ya se viene mostrando en este capítulo, el pueblo es uno de los objetos de desvelo de la literatura anarquista, por eso no es casual su presencia constante y, a veces, hostil. Pero lo interesante en esta relación con el pueblo es saber a quién pertenece la voz que lo nombra. Porque si bien en muchos poemas se trata de una voz no identificada, de un yo anónimo que, desde el lugar del sujeto revolucionario -pero sin darse a conocer- se dirige e invoca al pueblo, en muchos otros es el *poeta* quien asume ese lugar y, en su nombre, se atreve a dirigirse al pueblo y convocarlo a la acción:

¡Al despertar ¡oh Pueblo! en tu desmayo
quiero ser tu Poeta, y como un rayo
desatando mi canto redentor!

Esto dice en un soneto titulado "En la palestra" el poeta uruguayo Ángel Falco, quien publicó en varios periódicos libertarios de ambas orillas del Río de la Plata. No es casual el uso de las mayúsculas para el dúo "Pueblo" - "Poeta", entre quienes se establece un tipo de relación en la que, como ya ha sido señalado, el poeta se ubica en el papel de "redentor", es decir, de aquél que, con su canto, viene, primero, a despertar al pueblo, y luego a salvarlo. Un lugar análogo se reserva el poeta de "Clarín", de Alberto Ghirardo, quien, prolijamente, primero convoca a su lado, llamando a uno por uno, a todos los "eternos despojados" (hambrientos, tristes, madres, niños pálidos, prostitutas, ladrones, leprosos, etcétera), para convertirlos en "rebeldes" y enfrentar a los "verdugos". Y luego explica: "Yo soy el trovador de la miseria, / ¡pueblo! y esta voz.../

es tu voz...". El destinatario sigue siendo el *pueblo*, y las interjecciones que lo acompañan marcan un énfasis que parece ser, también, un modo de hacerlo reaccionar. Pero además el poeta -que por eso se define como "trovador"- al señalar que su voz es la voz del pueblo elige un lugar de enunciación que de algún modo legitima su canto.⁴⁰ "Pueblo, bésame la frente... yo soy tu cantor..." puede leerse en otro poema aparecido en *La Protesta*, que ratifica este doble deseo del cantor del pueblo: ser una voz diferenciada y singular que lo guíe, pero, al mismo tiempo, ser *su* voz, la voz del pueblo, aquello que le otorga un sentido trascendente a su tarea.⁴¹

Sin embargo, si por un lado el poeta se muestra como el más capaz, en virtud del arte que domina, de representar al pueblo, de movilizarlo y de interpretarlo, por otro es también quien suele mostrarse más sensible por la apatía de ese pueblo, ya que, a la indiferencia por su suerte miserable y por la marcha de la revolución, se le suma la percepción de una intolerable sordera hacia el hecho artístico. Es por eso que en varios textos en los que el pueblo es el protagonista, puede aparecer como una figura hostil, como lo ejemplifica "El gran sembrador", poema de Alejandro Sux aparecido en número 51 del periódico *Libre examen* (Buenos Aires, 1 de mayo de 1912):

De la torpe y hambrienta turbamulta
que nunca comprender lo grande alcanza
surgió un hombre titán y en lontananza
sangrienta apareció la aurora oculta.

Es el Gran Sembrador, el que en la inculta
tierra arroja puñados de esperanza;
el que a pesar de todo siempre avanza
el que sirve de escarnio y se le insulta.

Este poema dramatiza lo que podría ser llamado el tópico de *Un enemigo del pueblo* (en referencia a la obra de H. Ibsen, bien conocida entre los anarquistas). El pueblo -no casualmente metamorfoseado en "torpe turbamulta"- es incapaz de oír a aquél que viene a favorecerlo, y se vuelve en su contra. Indudablemente el poeta asume el lugar del que, pese al "escarnio", cumple, como Cristo, su labor redentora, pero lo hace sin dejar de lamentarse por una hostilidad que es síntoma de incompreensión política y, sobre todo, de sordera artística.

⁴⁰ "En la palestra", de Ángel Falco, apareció originalmente en *El Combate*, de Montevideo (No 1, 1 de octubre de 1905). El poema de Ghirardo fue publicado en *La Agitación*, Bahía Blanca, No 9, 1 de diciembre de 1901 (Ambos poemas citados por Andreu, Frayse, Golluscio, *Anarkos*, ob. cit., p. 27).

⁴¹ El poema se llama "Hosanna", su autor es Francisco A. Riu, y apareció en el número 252 de *La Protesta*, del 5 de marzo de 1905.

Por otro lado, la marca de esa presencia del pueblo en la poética anarquista se refleja en la elección de ciertas formas propias de la literatura popular, y a través de uno de sus rasgos característicos: la inflexión oral, verificable en la publicación de romances, coplas, y también tangos y milongas anarquistas. Además, como vimos, el poeta busca la voz del pueblo asumiendo la postura del "cantor" o del "trovador". Pero este cruce de la escritura anarquista con la oralidad no sólo tiene que ver con su aproximación a ciertos rasgos de la literatura popular, sino también con el intento de aprovechar otras formas de difusión que, sin dejar de estar ligadas a la escritura, no dependan exclusivamente de lo impreso. Un ejemplo lo constituyen los numerosos himnos y canciones que, además de ser publicados en los periódicos, podían ser entonados en los actos y reuniones que los anarquistas frecuentemente organizaban.

Otro ejemplo notable lo ofrecen algunos poemas "declamatorios" que se mueven entre el espacio de lo impreso y el ámbito oral y actuado de la "Velada". En el número 8 de *La Voz de la Mujer* (Buenos Aires, 14 de noviembre de 1896) apareció un poema titulado "El grito de la plebe", antecedido por la siguiente aclaración: "Esta composición será recitada en la velada que se celebrará el 15 del corriente en la "Unión Obrera Española", Chacabuco 661". Se trata de un extenso poema que cumple prolijamente con el programa del *comunismo anárquico* seguido por el periódico y expresado en la mayoría de sus textos, pero que además también tematiza la relación del pueblo con la voz que enuncia. En este caso el yo poético es el yo plural de "la plebe maldecida", de "la innúmera falange de proscriptos", que se dirige –en el tono alto que ya el título sugiere y las frecuentes interjecciones acentúan– a la "raza envilecida" de los burgueses. Se trata de una amenaza, del anuncio de la inminente venganza por los agravios recibidos, cuya extensa serie se repasa con detenimiento para mejor explicar el porqué de la violencia que se avecina. Así desfilan –en una serie muy similar a la de "Clarín", el citado poema de Ghirardo– reos, ladrones, suicidas, rameras, hijos "pálidos, débiles / minados por la lepra cancerosa (...) adquirida en presidios o cuarteles", es decir, el conjunto de los parias victimizados por la burguesía. Pero, hacia el final, cuando la explicación ha sido dada y sólo resta cumplir la venganza, el destinatario cambia, y una vez más, la voz se dirige al pueblo revolucionario: "¡Vaya! ¡Camaradas! Se hace tarde {...} / Cerrad las puertas y aplicad la llama {...} / ¡Dos teas apliquemos! ¡todo arda! / ¡Y al que tenga piedad! ¡ése va al fuego!"

Ese cambio de destinatario ratifica una de los rasgos más señalados de la literatura anarquista: su fuerte tono interpelativo, el intento de mover a la acción con el

uso de la palabra. Pero, pensando en la declamación del poema, ese giro es una forma de tener en cuenta a los espectadores de la velada, interpelados cara a cara por la autora o quién fuera la persona encargada de la declamación. Del mismo modo pueden pensarse las marcas de intensidad, como los abundantes signos de exclamación que, si en el registro escrito aportan una emotividad casi visual, por cierto muy común en esta poética, en su traspaso a la declamación se convierten en acotaciones sobre el tono alto - el grito de la plebe- que debe adoptar quien recita.

Si el objetivo, en definitiva, es el paso de la palabra a la acción (revolucionaria), la declamación cumple una primera etapa de ese movimiento que en el caso de "El grito de la plebe" se completaría si se cumpliera en la práctica y con la intervención de los espectadores la venganza colectiva que el mismo poema propone. Más que nunca el objetivo vuelve a ser convertir al público en pueblo: sacarlo del lugar de espectador y transformarlo en actor del proceso revolucionario.

Hechos y palabras

Esta relación entre escritura, oralidad y acción puede vincularse, a su vez, con la ya mencionada voluntad de *enseñar* que caracteriza a la literatura anarquista. Tal voluntad, generalmente instrumentada a través del ejercicio de la palabra, encuentra su complemento extremo o contracara en una de los aspectos más difundidos del anarquismo: la "acción directa", también conocida como "propaganda por el hecho" que, como su nombre lo sugiere, prefiere la eficacia de la acción por encima de toda palabra. Por lo tanto puede decirse que en la propaganda anarquista se combinan, no sin tensión, la confianza en el poder aleccionador de la palabra con la certidumbre de que una acción ejemplificadora puede ser más elocuente que miles de discursos; y que esa tensión entre acción y palabra es otra de las consecuencias de la urgencia revolucionaria que guía la militancia en el movimiento libertario.⁴²

⁴² Sobre el tema de la "propaganda por el hecho", sus casos más resonantes y las diferentes posiciones dentro del anarquismo internacional puede consultarse a James Joll, *The Anarchists* (ob., cit.), especialmente el capítulo titulado "Terrorism and Propaganda by the Deed". Con respecto al caso argentino, Oved explica que durante la década de 1890 varios medios de prensa aprobaron el uso del terror personal como medio de lucha. En ejemplo es el periódico *El Perseguido*, que publicó varios artículos "desde los que se llamaban a la táctica revolucionaria, cuyos principios eran la actividad de un grupo pequeño de personas, que no descartan ningún medio para lograr su meta y se muestran dispuestos a emplear bombas, terror personal y dinamita, hasta los artículos que pedían poner coto a las arengas teóricas y emprender *hechos concretos* (subrayado en el original) de inmediato, sean actos de terror individual o luchas revolucionarias callejeras." Agrega Oved que, sin embargo, "no todos los anarquistas aprobaron la línea de *El Perseguido*". Las polémicas sobre el uso del terror siguieron en las décadas

Si bien puede verificarse que en otros movimientos históricos donde la urgencia presiona sobre la política se da la misma tensión, en el anarquismo la situación se extrema porque la "acción directa", es decir, el atentado político de gran resonancia, es entendido como una forma legítima de *enseñar*, de mostrar el camino hacia la revolución.

Claro que la oposición metodológica entre el uso de la palabra y de la acción extrema en realidad no fue tan excluyente, ya que en la práctica solían complementarse. Por un lado, quienes llevaban adelante esos atentados en definitiva dependían de la palabra para el éxito final de su acción, porque su objetivo no era sólo eliminar a algún representante del poder o de sus aliados, sino sobre todo garantizar la difusión del hecho, fundamentalmente a través de la prensa, (aun cuando quien difundiera la noticia fuera la prensa burguesa que, obviamente, condenaba lo ocurrido y aprovechaba la acción para cargar contra el movimiento libertario). Además, el proceso judicial que – cuando los atacantes eran apresados- seguía a los atentados, ponía en marcha todo un sistema discursivo que también colaboraba con la difusión y permitía el alegato del acusado a través del cual procuraba dejar en claro los fundamentos políticos y morales de su acción. Sin olvidar el aprovechamiento eficaz de las posibilidades dramáticas que ofrecía la ejecución, sentencia habitual que recibían estos acusados quienes, al convertirse en mártires de la causa, completaban así la secuencia propagandística iniciada con el atentado.

Pero, por otro lado, la literatura anarquista misma convierte a la *propaganda por el hecho* en un tema que sus textos transforman en tópico. Esta modalidad, polémica pero al mismo tiempo fundamental para el anarquismo y su propaganda fue, como suele ocurrir en la prensa libertaria, tratada y discutida a través de una gran variedad de géneros: artículos de opinión, panfletos, poemas, cuentos, diálogos, con diferentes variantes y perspectivas. En estos casos la palabra, aliada de la acción, enseña sus virtudes y la resalta.⁴³

"Idea que mata", cuento de Eduardo Gilimón aparecido en *La Nueva Era* (No 3, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1901), ejemplifica el tratamiento que la literatura anarquista le dio al atentado individual, y también las contradicciones frente a un tema

siguientes, actualizadas por algunos hechos internacionales o locales, como el atentado de Simón Radowitsky contra el Coronel Falcón, en 1909.

⁴³ Además de los numerosos artículos de opinión sobre la legitimidad en el uso de la violencia y la conveniencia o inconveniencia de los atentados terroristas, la cuestión fue tratada por la ficción narrativa, el teatro y hasta la poesía. Un ejemplo de esta última variante genérica es "El atentado", extenso poema de Federico Gutiérrez aparecido en *La Protesta* (Números 644-646, 2, 3 y 4 de diciembre de 1905).

controvertido aún dentro del anarquismo.⁴⁴ La historia cuenta el exitoso intento de homicidio en contra del "Jefe de Estado" de una nación no identificada llevado a cabo por un individuo que sale de entre la multitud que había acudido al desfile oficial y cuyos disparos hieren mortalmente a la víctima. El propósito propagandístico de la acción y sus contradictorios efectos se resumen en este párrafo:

El atentado contra el Jefe de Estado fue conocido inmediatamente en todo el mundo, siendo el tema obligado de todas las conversaciones y de todos los publicistas. Y de todos los comentarios no se sacaba en limpio más que esta frase dicha con el tono axiomático de las verdades matemáticas: *El heridor del gran hombre es anarquista, luego la idea anarquista no consiste más que en matar grandes hombres.*

Ante esta difusión amplia pero equivocada, el "heridor" aprovecha el momento del alegato final previo a su ejecución para poner en claro el sentido de su acto y, de paso, tratar de resolver la contradicción entre, por un lado, la prédica antibelicista y el ideal de una sociedad futura regida por el amor y la paz entre los hombres y, por otro, la prédica en favor de los beneficios de la acción individual y otras medidas violentas. "La idea anárquica no es la que armó mi brazo porque no es idea matadora. Quien la armó es la idea burguesa que aún no pude desechar de mí", dice el anarquista, para continuar explicando que, en definitiva, el atentado es "un acto burgués", porque sigue la lógica burguesa de la violencia, que "apronta buques y tropas para someter a quien no obedece", pero que, al mismo tiempo, se presenta como el único acto posible en una sociedad dominada por esta lógica.

Otro escritor anarquista que se ocupó del tema fue Rafael Barret. En un texto suyo titulado "Buenos Aires", describe el contraste entre el lujo y la miseria visible en las calles de la gran ciudad de América hispana. Luego de detenerse en la figura de un viejo mendigo que encuentra en la basura un pedazo de carne hedionda con la que matar su hambre, Barret concluye su crónica con la siguiente reflexión:

¡También América! Sentí la infamia de la especie en mis entrañas. Sentí la ira implacable subir a mis sienes, morder mis brazos. Sentí que la única manera de ser bueno es ser feroz, que el incendio y la matanza son la verdad, que hay que

⁴⁴ Eduardo Gilimón fue uno de los intelectuales más importantes del anarquismo argentino, desde que se incorpora a sus filas en 1895, luego de un breve paso por el socialismo. Escribió en muchos medios de prensa libertarios, en especial en *La Protesta*, de la que fue director. Dio conferencias, publicó libros y folletos y numerosos artículos. En 1910 fue expulsado del país (era de nacionalidad española) y, desde entonces, vivió alternativamente en España, Uruguay y Argentina. Para una semblanza más completa de Gilimón puede consultarse la que figura en el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, op. cit., pp. 260, 261.

mudar la sangre de los odres podridos. Comprendí, en aquel instante, la grandeza del gesto anarquista, y admiré el júbilo magnífico con que la dinamita atruena y raja el vil hormiguero humano.⁴⁵

Y en otro texto suyo, titulado "El terror", reflexiona sobre el tema a partir de una serie de muertes violentas que han tomado estado público y que involucran de manera directa a los anarquistas: el fusilamiento de Francisco Ferrer, las matanzas del 1º de mayo de 1909 en Buenos Aires, el asesinato del coronel Ramón Falcón, principal responsable de esas matanzas. Dice Barret, mostrando con sus interrogantes la complejidad que plantea el uso del terror incluso para los anarquistas:

Yo sé que a veces el esfuerzo se vuelve convulsivo y hay que herir y hendir pronto, buscar el futuro y arrancarlo de las entrañas de su madre muerta. ¿Y si fuera mentira? ¿Si al llevar el ideal en los labios lleváramos en las manos la venganza? ¿Si en lugar de ser cirujanos fuéramos asesinos? ¿Había luz en las conciencias de los que condenaron a Francisco Ferrer? ¿Había luz en la del anarquista que condenó a Falcón? (...) Las persecuciones de hoy traerán las bombas de mañana, que traerán otras persecuciones, y la sangre renueva el terror que hace verter más sangre.⁴⁶

El caso de la propaganda por el hecho es seguramente el ejemplo extremo de la tensión entre acción y palabra, entre puesta en escena y escritura; y, además, puede relacionarse con otros tipos de actividades desarrolladas dentro del marco del movimiento libertario. Una de ellas fue la "Velada" cultural que, de un modo un poco menos violento y extremo, trató de aprovechar los beneficios de la relación entre puesta en escena y palabra. "Velada" fue el término más usado por los anarquistas argentinos para nombrar un tipo de reunión, generalmente llevada a cabo en algún local propio o alquilado para la ocasión, en la que el público iba a disfrutar de una serie de espectáculos que solían incluir, en la misma jornada, desde una conferencia hasta una obra de teatro. La velada era, como la página del periódico, fundamentalmente un

⁴⁵ Rafael Barret, "Buenos Aires", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Tupac/América, 1954, p. 67. Barret fue uno de los mejores escritores del anarquismo sudamericano. Hijo de una familia noble española, llega al Río de la Plata en 1903. Tras un tiempo en Buenos Aires, viaja a Paraguay, donde permanece varios años. Allí escribe un texto fundamental como *Lo que son los yerbales*, donde denuncia el sistema de esclavitud al que se somete a los *mensú*. En 1908 viaja a Montevideo, y por unos meses retorna clandestinamente a Paraguay, de donde había sido expulsado por sus escritos y su actuación política. En 1910 vuelve a Europa para tratar su tuberculosis, pero muere poco después en París. Su obra fue importante no sólo para el anarquismo sudamericano, sino también para la literatura, en especial la de Paraguay, como lo ha reconocido el propio Augusto Roa Bastos. Sobre Barret y su obra cf. Francisco Corral, *El pensamiento cautivo de Rafael Barret. Crisis de fin de siglo, juventud del 98 y anarquismo*, Madrid, Siglo XIX, 1994.

⁴⁶ Rafael Barret, "El terror", en *Escritos de Barret. El terror Argentino, Lo que son los yerbales y otros*, Buenos Aires, Ed. Proyección, 1975, pp. 121-123.

espacio de cruce y mezcla entre política y arte, y entre diversos géneros discursivos (también de la política y del arte) siempre ligados a la representación.⁴⁷

Ya vimos, a propósito de "El grito de la plebe", el poema de Pepita Gherra aparecido en *La Voz de la Mujer*, la relación fluida entre escritura y oralidad, y entre letra impresa y puesta en escena; a esa fluidez habría que agregarle otra: la de ese poema declamado con las otras *performances* de la velada con las que comparte escenario. En el mismo número de *La Voz de la Mujer* en que aparece "El grito de la plebe" se anuncia el programa de la "velada que celebrará la Sociedad Libre de Declamación" en donde el poema será recitado:

PRIMERA PARTE – 1 **Visione**, monólogo de F. V. – 2 **Le steppe della Siberia**, poesía de Maradi

SEGUNDA PARTE – 3 **Maggio**, boceto de P. Gori

TERCERA PARTE – 4 **L'Emigrante e la Patria**, poesía de L. Tavani – 5 **El Grito de la Plebe**, monólogo de Pepita Guerra.

CUARTA PARTE – 6 **Moralismo**, diálogo de F. V. – 7 **Il canto della fame**, poesía de F. Vezzani. 8 **L'Inno dei lavoratori**

QUINTA PARTE – **Conferenza**

Entrada con asiento 50 centavos.

Este programa permite apreciar -además del bilingüismo, característico también de muchas publicaciones libertarias de la época- la variedad de géneros que conformaban la velada: monólogo, boceto, diálogo, poesía, himno, conferencia; diferentes formas de la propaganda oral y del espectáculo, desde la más "sociológica" (la conferencia), la más teatral (el boceto), la más literaria (la poesía), la más musical (el himno), hasta otras formas intermedias, como el diálogo o el monólogo. Llama la atención aquí, además, la clasificación genérica de "El grito de la Plebe" que, si en la breve presentación previa a su reproducción escrita en las páginas del periódico es definida como una "composición" (es decir, si nos atenemos a su forma, un *poema*), en el espacio virtual de la velada se transforma en un "monólogo", lo que refuerza con claridad, en el paso de la escritura a la oralidad y la representación escénica, su carácter esencialmente dramático.

⁴⁷ "La velada siempre estaba pautada de antemano y casi invariablemente comenzaba con al entonación por parte de la concurrencia de himnos de carácter revolucionario (...) No era meramente un factor decorativo sino una parte constitutiva de la puesta en escena del acto ritual político cultural que era la velada libertaria (...) Generalmente los cuadros musicales eran numerosos y ocupaban el comienzo y el final de cada velada, así como los intermedios entre la conferencia y la representación teatral, o entre estas y los números de declamación. (Suriano, op. cit., pp.156-159)

Otro de los géneros anunciados en el programa de la velada es el "diálogo". Más emparentado con el monólogo de lo que el nombre sugiere, el diálogo es también un género que puede pasar con fluidez, en la literatura anarquista, de la escritura a la representación. Julio Schwartzman ha señalado, a propósito de los diálogos gauchescos de Hilario Ascasubi, su paradójica y "afligente forma fonológica": "En ellos, siempre hay (...) uno que sabe y otro que ignora, siempre uno que opina y otro que asiente, *partenaire* disciplinado que habilita el discurso del otro con una demanda ávida y que celebra sus sentencias, como un lector interno, manso y domesticado."⁴⁸ Un repaso por los diálogos anarquistas, tan importantes en su literatura, confirma de manera más marcada aún que en Ascasubi esta hipótesis.

Uno de los ejemplos emblemáticos del género, dentro de la literatura anarquista que circuló en la Argentina es *En el café (Al Café, 1897)*, de Errico Malatesta, que fue editado varias veces como libro o folleto, y que apareció, incluso, en fragmentos, en algunas publicaciones periódicas locales. Allí el personaje que detenta el saber es Jorge, el anarquista, quien dialoga, a veces de manera polémica, a veces más como un maestro que le enseña a su discípulo, con una serie de personajes que frecuentan el café que se alude en el título.

El éxito de este tipo de diálogo seguramente tiene que ver con su evidente intención pedagógica. Desde Platón en adelante pueden citarse ejemplos de diálogos didácticos, que no sólo instruyen al lector sino que, precisamente, ponen en escena a dos o más personajes que discuten, y en donde uno cumple el papel del ingenuo contradictor que le permite al interlocutor esclarecido exponer sus ideas demoliendo, de paso, cada una de las posibles objeciones que puedan formularsele. La escena concluye con la exposición completa de la idea, y con su triunfo: el esclarecido vence en la discusión e incluso suele terminar convenciendo al ocasional contradictor. Llevados a un escenario, estos diálogos refuerzan esta voluntad de enseñar, sirviendo, de paso, como una forma de instruir a futuros instructores, al mostrarles a los militantes cómo propagar la Idea y ganar nuevos adeptos de la causa anarquista.

Anarquismo sobre tablas

El diálogo de la velada cuyo programa se reproduce más arriba, como también los monólogos que allí aparecen, son géneros teatrales, dos de las tantas variantes de lo

⁴⁸ Julio Schwartzman, "Paulino Lucero y el sitio 'La refalosa'", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, 1996, p. 89.

dramático que integraron una de las manifestaciones culturales más importantes del movimiento libertario: el teatro anarquista.

Varias notas aparecidas en la prensa libertaria dan cuenta de papel fundamental asignado al teatro en la propagación de la "Idea". Es que el teatro evidentemente permite la fusión de la palabra y la acción, por más que ésta sea sólo el componente de una representación. En la velada la obra teatral adquiere una densidad política marcada no sólo por su contenido crítico o programático, sino también por la relación que entabla con los otros géneros con los que comparte un mismo espacio. Seguramente, para el espectador de la velada donde se declama la composición de Pepita Gherra, resultaba difícil y hasta impertinente establecer un corte genérico claro entre esa composición y, por ejemplo, la obra -el "boceto", como dice el programa- *Maggio (Primero de Mayo)*, de Pietro Gori, el Himno de los trabajadores o alguna arenga política.⁴⁹

Conviene aquí consignar brevemente algunas características del teatro anarquista en Argentina. Debido el papel fundamental que, para los anarquistas, el teatro podía cumplir en la propaganda, dentro del movimiento libertario se le dio un gran impulso a la conformación de un circuito teatral que incluyó la creación de grupos filodramáticos que se encargaban de llevar a escena un repertorio seleccionado en función de su utilidad difusora y pedagógica, y que se representaba en todo tipo de reunión que convocara al público-pueblo. La proliferación de veladas, cuya principal atracción muchas veces era la obra teatral, hacía que existiera una considerable demanda de obras, es decir, de autores, actores, escenógrafos, etcétera que -salvo en el caso de los autores- se nutría básicamente de los propios integrantes del movimiento anarquista. Se trataba, como puede deducirse, de un teatro amateur, militante, creado con el propósito principal de propagar la "Idea" del modo más eficaz posible.

Con respecto a los autores, se daba una solución mixta, ya que el repertorio estaba conformado por una serie acotada de obras de dramaturgos consagrados del teatro moderno, como Ibsen, Gorki, Hauptmann, Sudermann, Mirbeau, más otros declaradamente anarquistas, como Pietro Gori, o el español Joaquín Dicenta, entre otros. A estos autores comenzaron a agregarse, sobre todo desde el cambio de siglo, algunos escritores anarquistas locales. Sin embargo, dada la alta demanda de

⁴⁹ Además las obras de teatro anarquistas, al nutrirse habitualmente de los diversos géneros del discurso político libertario (arenga, panfleto, alegato) contribuyeron especialmente a esa permeabilidad genérica. Y a esto hay que sumarle, por supuesto, el alto componente dramático (incluida la puesta en escena) del discurso político de los dirigentes libertarios.

representaciones, el repertorio empezó a resultar escaso lo cual, en ocasiones, impulsó la realización de concursos para poder renovarlo. Al respecto es interesante analizar lo que dice el anuncio de uno de estos concursos, aparecido en *La Protesta*. Allí no sólo se puede apreciar claramente la función propagandística que se le asigna al teatro, sino también las dificultades de transformar un hecho artístico en propaganda (o de la propaganda en hecho artístico):

La necesidad cada vez más sentida de adherir el arte a la propaganda, y el propósito de estimular el esfuerzo de los intelectuales son los móviles que han impulsado al "Cuadro Filodramático Germinal" a celebrar próximamente un concurso artístico (...) Nuestro teatro de reducido repertorio hasta hoy, se ha limitado a la propaganda del ideal en una forma más o menos atrayente en un principio, pero que finalmente ha empezado, con razón, a producir hastío a sus espectadores debido, en principio, a la fastidiosa repetición de obras que invariablemente se llevan a la escena, y en segundo término -si bien en parte disculpable por tratarse de compañeros aficionados- debido a que en ellas no se tenía para nada en cuenta el arte escénico, como si en realidad careciéramos del buen gusto artístico y literario. (6 de octubre de 1905)

La explicación del porqué de ese concurso -conseguir nuevas obras y de *calidad* para nutrir el enflaquecido repertorio- es un intento de aprovechar la seducción del arte y, al mismo tiempo, el reconocimiento de que ese componente no debe ser descuidado, por más que la claridad del mensaje sea el objetivo principal: "debemos en lo sucesivo, además de propagar, tratar de deleitar", dice el mismo mensaje más adelante. En todo caso lo que el llamado al concurso exhibe es la tensión, difícil de resolver de manera eficaz, entre arte y propaganda, entre calidad literaria y la difusión clara de un mensaje político (contemplada específicamente en el primer artículo de las bases del concurso: "Aquellas {obras} que no estén relacionadas con las doctrinas emancipadoras serán rechazadas").

Por otro lado, este concurso también intenta "estimular la producción intelectual", es decir, la escritura de obras en el medio anarquista local, tal vez buscando, como ocurre en otros géneros ya hacia fines de la década inicial del siglo, la conformación de un repertorio propio que, respetando "las doctrinas emancipadoras", a su vez tenga en cuenta el modo en que esas doctrinas se vinculan con los problemas locales.

Eva Golluscio resume bien los rasgos de este tipo de dramaturgia, muchos de ellos determinados por el público para el que estaban escritas las obras y por los escasos recursos materiales para la representación: brevedad, sencillez, complicidad con el

público; es en función del propósito propagandístico que se recorta la elección de los ejes temáticos, los tipos humanos, los conflictos planteados, así como la fraseología y los parlamentos de los personajes.⁵⁰ Dicho de otro modo, el teatro anarquista encuentra su tensión dramática en los conflictos generados por la injusticia social que divide al mundo entre explotadores y perseguidos. Estos dos grandes grupos, a su vez, aportan a la escena los personajes típicos que los representan (burgueses, curas, militares, políticos, por un lado, obreros, niños, madres pobres, costureras, por el otro). Se trata de un teatro que pretende transmitir la idea no sólo a través de la representación de un conflicto, sino también con el refuerzo del discurso esclarecedor, muchas veces a cargo del héroe del drama, quien reproduce el léxico y las formas de las diversas variantes del discurso político anarquista.

Ahora bien, teniendo en cuenta también el componente dramático del discurso político anarquista, puede fácilmente deducirse que su incorporación a la obra de teatro es casi un paso natural. Pietro Gori, autor de obras como *Sin Patria* o *Primero de mayo*, es un buen ejemplo, en principio, de una variedad discursiva vinculada tanto con el teatro como con la oratoria: sus obras estaban entre las más elegidas por los grupos filodramáticos anarquistas y Gori fue un notable orador y conferencista que dio gran impulso al movimiento anarquista en Argentina. En una misma velada podía verse representada una obra de Gori y luego escuchar al autor disertar sobre algún tema del repertorio libertario, tal vez coincidente con cuestiones planteadas en la obra misma.⁵¹

Y por otro lado, y como para darle una vuelta más a este traspaso discursivo y situacional, puede agregarse que muchas de estas obras eran publicadas en los periódicos, a veces en más de una *entrega*, poco antes de su puesta en escena en alguna velada anarquista, de un modo análogo al caso ya citado del poema-monólogo de Pepita Gherra. La publicación de obras de teatro (enteras o seleccionando algunas escenas) era habitual en la prensa libertaria, aun cuando no fueran a representarse y hasta algunos

⁵⁰ Golluscio de Montoya, op. cit., pp. 9-11. En otro texto suyo más reciente, "Los Caballeros del Ideal. Patrimonio teatral de los filodramáticos libertarios de Argentina", Golluscio de Montoya retoma y desarrolla algunos aspectos del teatro anarquista rioplatense ya estudiados por la autora en trabajos anteriores (en Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 5, Buenos Aires, Emecé, 2003). Desde otra perspectiva Juan Suriano también hace un repaso por el teatro libertario argentino y define con precisión sus principales características (Suriano, op. cit., pp. 161-173).

⁵¹ Gori resulta especialmente oportuno y ejemplar porque, como lo consigna la prensa anarquista, además de dar conferencias solía declamar, casi a modo de arenga política, algunos de sus monólogos teatrales, pero sin actuar el papel del personaje dramático correspondiente, o, en todo caso, asumiendo su papel de luchador libertario.

críticos dentro de la misma prensa libertaria sugieren que varias de esas obras eran más para ser leídas que representadas.

Pero además del circuito del teatro anarquista, hay que tener en cuenta qué sucede en relación con el llamado teatro profesional y la inserción que logran en él algunos autores vinculados con el movimiento anarquista. Al respecto Suriano informa que las obras de autores de reconocida filiación y militancia anarquista como Alberto Ghirardo, José de Maturana o Rodolfo González Pacheco no eran estrenadas ni representadas en el circuito teatral libertario y sí en el circuito teatral profesional. La explicación de esta ausencia, según Suriano, reside en que estos autores “buscaban la consagración y la trascendencia artística que pasaba obligadamente por la aceptación de su obra entre el público y la crítica teatral.”⁵²

Como ya se dijo, el interés de algunos intelectuales libertarios por intervenir en el campo literario más allá de los límites del anarquismo es una de las características de los escritores cuyos lazos con ese campo no se rompen por su militancia o vinculación más o menos intensa con el movimiento anarquista. Por otro lado también es necesario señalar que, aunque es cierto que sus obras generalmente no eran representadas en el circuito teatral libertario, a veces se producían excepciones a esta regla, como lo demuestran algunos anuncios de diversas veladas aparecidos en la prensa anarquista.⁵³ Asimismo puede pensarse que el intento de inserción de algunos escritores anarquistas en el circuito del teatro profesional puede perseguir el propósito de llevar la prédica revolucionaria más allá de los límites del movimiento libertario donde, en definitiva, el

⁵² Suriano, op. cit., p. 163.

⁵³ Ver más adelante la nota 58, referida al caso de Florencio Sánchez. Otro ejemplo lo da el siguiente anuncio aparecido en el No 1845 de *La Protesta* (23 de marzo de 1910), a propósito de *Alma gaucha*, de Ghirardo:

“Gran acontecimiento teatral

Organizado por el cuadro Vida y Trabajo, a beneficio de la gira de propaganda organizada por la F.O.R.A., que se efectuará en el salón-teatro Mariano Moreno, calle Santiago del Estero 1243, el sábado 26 del corriente, a las 8.30 p. m., con el siguiente programa:

Sinfonía por el Orfeón Libertario.

Conferencia por el comp. Hucha, tema:

Los ladrones del pueblo

Estreno del boceto trágico en un acto de Vicente M. Cuitiño, titulado

RAYITO DE SOL.

Conferencia por el comp. Salvador Caputto, tema:

Violencia y progreso

A pedido general de varios compañeros, se pondrá por quinta vez en escena el sentimental drama en tres actos y seis cuadros, del comp. Alberto Ghirardo, titulado:

Alma Gaucha

Entrada general 80 centavos.”

teatro cumpliría una acción más reafirmatoria que proselitista, como parecen ejemplificarlo los casos de obras como *Alma gaucha* (1906), de Ghirardo, que critica – como veremos en el capítulo siguiente- el funcionamiento del ejército argentino y el estado represivo, o *La víboras* (1916), de González Pacheco, que denuncia los abusos del patrón de estancia y exhibe el problema de la propiedad de la tierra.

Pero más que Ghirardo o González Pacheco, es Florencio Sánchez quien mejor marca las contradicciones y los alcances del teatro anarquista. Por un lado, su temprana militancia y participación en el Centro Internacional de Estudios Sociales, de Montevideo, cuyo lema, de transparente cuño anarquista, era “El individuo libre en la comunidad libre”, su colaboración en periódicos y revistas libertarios, así como el testimonio de sus compañeros de ruta sobre sus convicciones políticas, parecen ser prueba suficiente de adhesión a la causa anarquista.⁵⁴ Sin embargo, su diletantismo, la falta de compromiso constante con la causa revolucionaria y una producción teatral que lo consagra en la escena nacional pero que, por eso mismo, lo aleja de sus inicios dentro del circuito libertario (además de la temática de algunas de sus obras) probarían que llamar a Sánchez “escritor anarquista” es, por lo menos, algo discutible.

En todo caso puede decirse que, a pesar de que las obras que lo consagran para la posteridad como un dramaturgo fundamental de la historia del teatro rioplatense no se ajustan a los rasgos que caracterizan la dramaturgia libertaria, su obra, o la existencia de su obra, no puede entenderse sin la presencia decisiva del circuito cultural anarquista y, específicamente, de su teatro. De hecho Sánchez se inicia en la actividad teatral incitado por su participación en el Círculo Internacional, primero como actor y luego como autor. Su formación dramática, así como sus primeros pasos en el teatro son posibles sólo gracias a ese espacio formidable de experimentación donde sin pergaminos ni padrinos puede iniciarse como dramaturgo, debido a un sistema que propicia la participación en cualquier rubro y brinda –más allá de su calidad- un grupo de actores, un escenario y un público. Y, por otro lado, su pertenencia al movimiento libertario seguramente le facilita el acceso a una biblioteca en la que figuraban como autores

⁵⁴ Dice Luis Ordaz que “Su acendrado desconformismo social y su profundo idealismo, lo llevaron a ingresar en el Centro Internacional y a participar con ardor en las tareas de capacitación, proselitismo e incitación a la lucha. Se ofrecían charlas dialogadas, conferencias, y se organizaban reuniones en las que se debatía la situación agobiante de la clase obrera. Florencio integraba asimismo el cuadro teatral de aficionados que actuaba indistintamente en castellano o italiano, animando obras de alto tono revolucionario”. Intervenia como actor animando “personajes que por su accionar y sus parlamentos enardecían a la concurrencia bien predispuesta (Luis Ordaz, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, CEAJ, 1971, p. 22).

predilectos varios de los dramaturgos europeos que la crítica señala como referentes principales de Florencio Sánchez, en especial el dramaturgo noruego Henrik Ibsen, como ya se dijo, uno de los escritores preferidos de los anarquistas, y figura importantísima del teatro moderno, sobre todo de esa variante llamada “teatro de ideas” con la que Sánchez y otros dramaturgos de su generación buscaron identificarse.

La primera obra de Sánchez, *¡Ladrones!* (1897) fue, de hecho, una pieza especialmente escrita para ser representada dentro del circuito teatral anarquista de Montevideo.⁵⁵ Esbozo de la posterior y más conocida *Canillita* (1902), *¡Ladrones!* es básicamente una denuncia sobre la situación de los chicos de la calle, víctimas del maltrato de los más caracterizados representantes de la sociedad burguesa que los condena. Como ya vimos, en las piezas de teatro libertario el mundo se divide entre los oprimidos (en este caso los niños, inocentes y de buen corazón, pese a la vida que deben sobrellevar) y los opresores: los dueños del diario que los explota, los periodistas aburguesados que los humillan, el calavera “droguista” y jugador, hijo de un poderoso político, y la policía, aliada natural de los poderosos. Con esta elección temática sobre la explotación de los niños, Sánchez se inscribe en una importante tradición literaria de origen europeo que, a su vez, es ya una tradición dentro de la literatura anarquista que circula por su prensa, tradición a la que él mismo contribuye.

Por otro lado, hacia el 900 y ya en Buenos Aires, Sánchez comienza a publicar en *El Sol*, el periódico de Ghirardo, una serie de *diálogos*, firmados con el seudónimo de Luciano Stein. Se trata de breves escenas que *enseñan* el proceder y el pensamiento de algunos de los representantes de la sociedad burguesa, como puede verse en “La nena y el juez” o “Las Señoras de P y de Z” (diálogo, este último, protagonizado por dos criadas que revelan la hipocresía de sus patronas, y que a su vez puede ser visto como el núcleo de otra de sus obras tempranas, *Puertas adentro*, de 1897).

Pero además de estas incursiones en uno de los formatos típico de la literatura anarquista, como lo es el *diálogo*, en la misma época Sánchez traduce, también para *El Sol*, el “drama en un acto” *Pero alguien desbarató la fiesta*, del francés Luis Marsolleau. La fiesta consiste en un lujoso banquete que reúne a los “enemigos del pueblo”: el general, el sacerdote, el político, el financista, la duquesa y la cortesana; y el que la desbarata es su gran antagonista, el fantasma revolucionario, que primero aparece bajo la piel de un campesino, luego bajo la de un obrero y por último, en la forma de un

⁵⁵ Una versión completa de *¡Ladrones!* aparece reproducida en *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, de Eva Golluscio de Montoya.

espectro que anuncia el fin de la “fiesta” y el advenimiento de la tormenta revolucionaria con que se cierra la obra. Se trata, como puede apreciarse, de una obra que se ajusta a los rasgos básicos del teatro libertario: la división del mundo en dos grupos antagónicos, los personajes como tipos sociales claramente identificables, la voluntad de *enseñar*, de transmitir un mensaje que se encarga, a través de parlamentos explicativos, de aclarar no sólo esa tipicidad (“yo soy el dinero”, explica el financiero) sino también la maldad irremediable de esas figuras y la necesidad, por parte de los explotados, de acabar con ella.⁵⁶

Pocos años después y hasta su muerte, en 1910, Sánchez se va a ir convirtiendo, gracias a sus obras, en el gran dramaturgo rioplatense. A propósito de la trayectoria de Sánchez, Suriano observa con razón que su afianzamiento y creciente éxito en la escena nacional coincide con su paulatino alejamiento de la prensa y el movimiento libertario, y que sus obras más conocidas muestran una complejidad y una preocupación temática que excede el estrecho marco del teatro anarquista. Por su parte David Viñas (partiendo del análisis de *M'hijo el doctor*) va más allá en la crítica, al ver a Sánchez convertido “en un aliado entusiasta, en un sometido más o menos domesticado” o en un “vocero” de la “oligarquía liberal del 900”.⁵⁷

Sin embargo, a pesar de esta evidencia en su contra, desde varios medios de prensa libertarios Sánchez continúa siendo considerado, aún en el momento de su consagración, como alguien propio, como lo demuestra el hecho de que no sólo se sigue con atención su obra (la cual no deja de ser valorada desde los parámetros de la estética anarquista) sino que además se la elige para el repertorio del circuito teatral libertario⁵⁸.

⁵⁶ En una de sus crónicas parisinas reunidas en *Peregrinaciones* (1901), Rubén Darío narra su concurrencia a una velada anarquista y luego a otra organizada por los socialistas, ambas en París, en 1900. El atractivo principal de ésta última es la representación de *Mais quelqu'un trouble la fête*, “la pieza de Marsollau, prohibida en l'Oeuvre”, que poco después traduce Florencio Sánchez. En su crónica Darío señala muy bien la diferencia entre ambas veladas. En la de los socialistas “Estaba también lleno de compañeros y compañeras; pero aquí abundaban las levitas, los *couplets* elegantes, las caras finas de las mujeres. En el fondo, es la misma cosa. Allá (en la velada anarquista) se trataba del derecho al pan; aquí del derecho a la trufa. Allá se llega hasta la propaganda por la acción, aquí se leen muchos libros y se hacen, diputados. Mas en uno y otro lugar existe la convicción de que la máquina está descompuesta. «Hay que componerla», dicen aquí. Y allá dicen: «Hay que romperla»”. (Darío. “Mais quelqu'un trouble la fête”, *Peregrinaciones, Obras completas*, Madrid, Mundo Latino, 1919, t. XII, p. 126 y 127.

⁵⁷ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 294.

⁵⁸ En el número 401 de *La Protesta* (18-9-1904) se adelanta, en calidad de primicia, un fragmento de *La pobre gente*, que se estrena ese año. En el número 413 del mismo diario se hace el comentario de la obra y se la elogia “por lo que muestra”. El 20 de enero de 1907, también en *La Protesta*, se adelanta un par de escenas de *M'hijo el doctor*, “drama a representarse el domingo 27 en la casa Suiza por el grupo “Caballeros del Ideal”.

¿Es esta valoración “anarquista” de Sánchez (del Sánchez que triunfa en el circuito del teatro comercial) producto de la ceguera crítica de quienes así deciden verlo? Tal vez; sin embargo, aún en sus obras aparentemente más alejadas de la estética o del ideario anarquista, puede verificarse la persistencia de algunas preocupaciones que, con el particular desarrollo que les da su autor, están presentes en la literatura libertaria y, sobre todo, en los dramaturgos que ese espacio cultural promociona.

En *El desalojo* (1906), por ejemplo, Sánchez elige una de las zonas predilectas del teatro porteño –en especial del llamado “género chico”–, el *conventillo*. Pero lo que sobre todo le interesa al autor es el conflicto generado a partir de un desalojo y la situación de la víctima, una madre que debe entregar a sus hijos a la Sociedad de Beneficencia que se los reclama con avidez, dado que el padre yace postrado en el hospital como consecuencia de un accidente de trabajo. Critica al sistema, a los representantes del estado, a los criollos ignorantes que se burlan del gringo trabajador, y a la prensa comercial interesada en sacarle el jugo a lo dramático de la historia, *El desalojo* es, sin dudas, una obra que tiene bastante del material con que está conformada la literatura anarquista.

E incluso *M'hijo el doctor* (1903) y *La Gringa* (1904) (“las más originales y características del repertorio de Florencio Sánchez”, como se las califica desde una publicación anarquista como *Ideas y Figuras*) pueden ser pensadas como la forma en que su autor intenta representar dramáticamente un conflicto social activado por el fenómeno inmigratorio, pero del que participan varios factores, condensados en la oposición ciudad-campo, cosmopolitismo-tradición criolla, Europa-América. Y a pesar de que la resolución de ambas piezas parece poco “anarquista”, por lo conciliadora, no fueron vistas de ningún modo por los propios libertarios como la expresión de un “vocero” de los sectores dominantes.

Eduardo Gilimón, uno de los militantes e intelectuales más ortodoxos del anarquismo local, enfrentado durante años con Alberto Ghirardo (gran amigo de Sánchez), define a Sánchez como “el formidable dramaturgo que ha llevado al teatro sus sentimientos de anarquista”.⁵⁹ Pocos años más tarde, desde las páginas de *La Protesta*, se dice que *La Gringa* “aborda una de las cuestiones más zarandeadas por el

⁵⁹ Eduardo Gilimón, *Un anarquista en Buenos Aires (1890-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1972, p. 42.

patrioterismo de los argentinos”: “En ‘La gringa’, Florencio ataca de hecho este fanatismo patrioteril, haciendo terminar el odio de razas con la fusión de las razas”.⁶⁰

En todo caso la “contradicción” entre el anarquismo de Sánchez y la forma “poco anarquista” en que sus obras resuelven ciertos conflictos sociales debe pensarse no tanto como una claudicación del autor, sino como una consecuencia de las contradicciones del anarquismo argentino, y de las diferentes formas en que pensó en cuestiones como el fenómeno inmigratorio, la tensión entre internacionalismo y regionalismo, progreso y tradición, europeísmo y espíritu criollo, problemas que también interesaron a otros escritores anarquistas que imaginaron diferentes resoluciones simbólicas de esas cuestiones, como será analizado en el siguiente capítulo de esta tesis.

La historia del anarquismo

Más allá de estas variantes genéricas que la literatura anarquista practicó (a veces con respetuosa fidelidad a los más clásicos modelos, a veces con alguna irreverencia), existe una especie de *gran relato* anarquista que funciona como matriz de la mayor parte de las historias que circulan por las páginas de la prensa libertaria. Ese relato podría esquematizarse en pocas secuencias: una primera, contada en pretérito, que narra, desde los comienzos de los tiempos, aunque deteniéndose preferentemente en algunos momentos, la lucha de las almas rebeldes de la historia en contra de la opresión. Una segunda continúa, en cercano pretérito y en presente, con esa misma lucha, pero ahora definida entre los poderosos de la sociedad burguesa y los luchadores del ideal libertario. Una tercera etapa, en presente y futuro, se detiene en el momento de la revolución social. La cuarta y última, en futuro (o en un presente de futuro histórico) cuenta el final feliz de la sociedad sin estado, ni gobierno, ni jerarquías que la revolución anarquista ha hecho (hará) posible.

Indudablemente la coincidencia del anarquismo con las visiones optimistas sobre el futuro de la humanidad gracias a los aportes de la ciencia y la tecnología, junto con la incorporación (a pesar de que el anarquismo haya sido uno de los más feroces enemigos de la Iglesia) de la visión teleológica de la historia de la humanidad propia de la tradición judeo-cristina, explican el funcionamiento de esa matriz temporal estable

⁶⁰ “Florencio Sánchez”, *La Protesta*, No 1921, 1 de diciembre de 1912.

que permite la existencia de un relato que atraviesa toda su literatura y que le da sentido a su política.

Ese relato básico de la historia (del anarquismo) o, más precisamente, el hecho de que todo un proyecto político pueda ser entendido en función de este relato, es lo que explica y da fundamento tanto a la profusión narrativa de la literatura anarquista (más allá incluso de los géneros estrictamente narrativos) como a sus pocas variantes, que pueden ser leídas como las diversas versiones de un mismo relato madre.

Un recorrido sobre las historias que circulan en la prensa anarquista permite constatar la preferencia por relatos que se corresponden con la zona del presente "burgués", es decir, la secuencia dedicada a describir y atacar los males de la sociedad burguesa, y narrar las luchas individuales y colectivas para combatirla y provocar su destrucción.

Aunque no sólo los géneros narrativos más clásicos participan de la *historia anarquista* (más de un poema, como se vio, es capaz de sintetizar esa historia en pocas estrofas), es a través de esos géneros donde mejor se puede observar su concreta y múltiple forma de desenvolverse. Los géneros de la narración que pueden ser identificados en la literatura de prensa anarquista son muy variados y cruzan permanentemente el registro periodístico con el más típicamente literario. En muchas ocasiones incluso resulta muy difícil discernir a qué especie narrativa o género discursivo corresponden esos relatos. En todo caso no importa tanto ese discernimiento como sí señalar ciertos rasgos que, en gran medida, se explican por la presencia de la política libertaria en su literatura.

Un caso es la preferencia por la fábula. Puede decirse que la mayor parte de los cuentos, crónicas, biografías o novelas que circulan por la prensa libertaria, sólo por citar algunas variantes genéricas, tienen mucho de fábula por el tono marcadamente alegórico de las historias, y por el explícito propósito aleccionador, que incluye, muy frecuentemente, el previsible párrafo final que aclara el sentido y oficia de moraleja. Incluso esa tendencia a indicar cómo debe de ser interpretada determinada historia se refuerza por el efecto de contigüidad propia del espacio de la página de prensa, donde, por ejemplo, un cuento aparece junto con un nota política o doctrinal que, de algún modo, le da un sentido determinado a esa ficción con la que comparte la página.

"¡Jirones!...", cuento de Pepita Gherra aparecido en el periódico *La Voz de la Mujer* es un ejemplo de este tipo de relatos.⁶¹ Allí la narradora cuenta un triste episodio de su vida. Un día encuentra a una beba abandonada y la adopta como hija suya. Esta hija crece educada con una rigidez exagerada, debido a la equivocada y prejuiciosa educación religiosa que su madre adoptiva le impone. Basta que la niña se convierta en una hermosa joven para que todos sus impetus torpemente reprimidos afloren de golpe y la chica, inexperta, se deje seducir por el capataz de la fábrica donde ha empezado a trabajar poco tiempo atrás. Este innoble sujeto, al advertir lo avanzado del embarazo, abandona a la joven quien, despreciada por su madre adoptiva, decide fugarse del hogar y criar sola a su bebé. Desesperada ante la perspectiva de una vida miserable, y escarnecida por la hipócrita sociedad, decide vender su cuerpo para darle de comer a su niña. A través de una carta la joven le explica a su madre las razones de su proceder, tal vez esperando su perdón y comprensión. El relato, como es de prever, finaliza con la muerte de la "mujer caída", enferma de tuberculosis, en una cama de hospital.

A pesar de la simpleza de la historia y de lo transparente de su mensaje, el texto no se priva de enunciar la moraleja final: no sólo se debe respetar a la prostituta sino, y especialmente, no se debe caer en la trampa de una educación errónea, alimentada en el prejuicio y las supersticiones de la religión. Esta interpretación, además, se ve reforzada por el contexto en que aparece el relato, ya que estos dos temas -típicos de la literatura anarquista- fueron una preocupación constante en *La Voz de la Mujer*: en el mismo número en que se publica "¡Jirones!...", aparecen dos textos cuyos títulos ya dan una pauta de esta insistencia temática y pedagógica: "Madres, educad a vuestros hijos" y "Jamás ultrajéis a la mujer caída".

Esta fluidez y alimentación entre diversos textos de un periódico o revista, que traspasa las diferencias entre literatura y periodismo, o entre arte y política, se refuerza por el hecho de que el autor de un relato podía ser el mismo de un artículo doctrinario, como ocurre por ejemplo con Eduardo Gilimón, autor del ya comentado relato "Ideas que matan". Varios de los rasgos característicos de esta clase de relato están presentes allí: los personajes son *tipos* (de un modo análogo al citado texto de Marsellau traducido por Sánchez), no hay precisión de fecha y lugar (la historia podría transcurrir - de eso se trata- en cualquier ciudad "burguesa" del mundo) y hay un fuerte componente explicativo que, en el caso del relato de Gilimón, aparece en el alegato final del

⁶¹ Buenos Aires, Año I, No 7, 18 de octubre de 1896

anarquista que precede su ejecución, discurso que coincide plenamente, en temática, léxico y tono, con los artículos doctrinarios y con las arengas propias del acto político (géneros que el mismo Gilimón solía ejercer). Pero además, por su ubicación en el final del relato, esa declaración oficia como la “moraleja” que guía la lectura y desambigua interpretaciones, en una resolución clásica donde la claridad prima como recurso preferido de lo pedagógico.

Como sucede con otros géneros, una parte importante de los relatos que aparecen en las páginas de la prensa anarquista son producto de autores que escriben los textos pensando específicamente en la publicación en que van a aparecer y, por lo tanto, en el público que los va a leer. Pero otra parte, también numerosa, está integrada por relatos que originalmente fueron pensados para otro contexto (de publicación, de público, de formato). Algunos son textos de autores que habitualmente colaboran con la prensa anarquista, pero muchas veces se trata de relatos de escritores ajenos al movimiento libertario, que son incorporados a la literatura anarquista en un ademán que, por cierto, concuerda con el espíritu expropiatorio que los anarquistas reivindican.

La adecuación de tales colaboraciones involuntarias a la narrativa anarquista es relativamente fácil de lograr, por varios motivos en los que vale la pena detenerse. En primer lugar una parte numerosa de la literatura del siglo XIX, en su interés por describir la vida de los “bajos fondos” o directamente, las facetas más escabrosas de la sociedad burguesa, no sólo coincide con una de las secuencias principales de la *historia anarquista*, esto es, la crítica a los males que trae consigo el sistema burgués de organización social, sino que además funciona, en parte, como su modelo narrativo.

En segundo lugar esa adecuación a la *historia anarquista*, en su etapa crítica del mundo burgués, se logra con una eficaz técnica del recorte, que permite aprovechar, no sólo los fragmentos más aleccionadores de un texto que, en su totalidad, tal vez no tendría la misma contundencia crítica o incluso podría ir en contra de los postulados básicos del anarquismo, sino que además es capaz de producir un cambio de género, haciendo que, por ejemplo, lo que originalmente es el pasaje de una novela o de un relato de viaje se transforme en un cuento, una crónica, un cuadro de costumbres, u otro tipo de narración breve.

Un buen ejemplo de esta original puesta en funcionamiento de las prácticas expropiatorias pregonadas por el anarquismo son dos relatos del médico y escritor argentino Francisco Sicardi, aparecidos en la revista *Martín Fierro*, de Ghirardo. En uno de ellos, titulado “El doctor Valderde”, el protagonista es un médico que tiene la virtud

de describir con cinismo y dureza la suerte que corren los enfermos de un hospital hasta ir a parar a la mesa de disección de los estudiantes de anatomía. En el otro, "Las pecadoras", el mismo personaje resume, con pinceladas de ese naturalismo lírico y exasperado que caracteriza la prosa de Sicardi, la vida de dos prostitutas que yacen muertas en la sala de disección. El relato no ahorra detalle sobre la vida miserable que se ven obligadas a sobrellevar las madres pobres. Lo notable es que estos dos relatos, que contribuyen a la crítica de los aspectos sórdidos de una sociedad que se intenta cambiar, en realidad son fragmentos tomados del *Libro extraño* (1894-1902), la extensísima novela de Francisco Sicardi donde (como veremos en el capítulo cuatro de esta tesis) puede leerse una de las críticas más violentas en contra del anarquismo.⁶²

En tercer lugar podría agregarse que es el contexto mismo de publicación el que termina de ajustar estos textos "foráneos" al discurso anarquista. Colocar, por ejemplo, un relato sobre la explotación de obreros entre noticias sobre diferentes huelgas en reclamo de mejores condiciones de trabajo y fragmentos de algún teórico del anarquismo sobre el sistema de trabajo capitalista y la explotación, hace que ese relato, ajeno originalmente al discurso anarquista, se resignifique y cobre un cariz libertario del que inicialmente carecía.

Un último ejemplo de este proceder puede encontrarse en el número 597 de *La Protesta*, del 10 de agosto de 1905, donde aparece publicado "El fardo", de Rubén Darío. Evidentemente la elección de este cuento se fundamenta en su temática social y en un tipo de descripciones que, sin renunciar a la paleta modernista, tienen mucho que ver con la literatura naturalista, una rareza en la prosa de Darío que la crítica no ha dejado de señalar.⁶³ La historia de la muerte de un joven obrero portuario, que debe trabajar para mantener a su padre enfermo y a sus pequeños hermanos que lo esperan en la pieza miserable de un conventillo, entra en perfecta sintonía con similares historias que circulan por la prensa anarquista, pero que además cobra un sentido "revolucionario" y hasta "libertario" (que originalmente el cuento no tenía) al aparecer en el contexto de un diario donde, en la misma página, se da a conocer la crónica de las luchas de los obreros portuarios en reclamo por mejores condiciones de trabajo o las opiniones de Kropotkin sobre la revolución social.

⁶² "El doctor Valverde" y "Las pecadoras" aparecieron, respectivamente, en el No 7 (14 de abril de 1904) y el No 19 (14 de julio de 1904) de *Martín Fierro*. "Las pecadoras" también fue publicado en *La Protesta* (No 458, 24 de noviembre de 1904), en la sección "Cuento del día".

⁶³ "El fardo" apareció originalmente en *Azul* (1888), libro de Darío que parte de la crítica señala como acta fundacional del modernismo hispanoamericano.

Anarquismo por entregas

Estas operaciones de recorte, selección y superposición de lecturas de diverso carácter genérico, muy características de la prensa anarquista, y en especial de su prensa cultural, también fueron practicadas en el espacio del folletín, donde puede verificarse el cruce entre discurso periodístico y literario, entre pueblo y público, entre mercado y pedagogía.

Hay dos posturas frente a la producción artística y literaria que los anarquistas criticaron insistentemente. Por un lado, como vimos, arremetieron contra los representantes y sostenedores de lo que se ha dado en llamar "arte por el arte", es decir, un arte desligado de todo compromiso que no estuviera directamente vinculado con la calidad misma de la obra artística. Por otro, también criticaron la "comercialización de la literatura", es decir, la inserción de la producción literaria dentro de los mecanismos de lo que más modernamente se denominó "industria cultural", de la cual la novela-folletín fue, en el siglo XIX, su mejor exponente.⁶⁴

La literatura para el gran público será acusada de fomentar las bajas pasiones de los lectores con el único fin de obtener éxito comercial (aparte de embrutecer a sus seguidores). Muchos anarquistas de hecho adherían a la idea del efecto pernicioso de la lectura de cierto tipo de novelas baratas, la mayor parte de ellas editadas en forma de folletín. Sin embargo, muchos anarquistas no sólo mostraron su preferencia por algunas historias editadas originalmente como folletín, sino que además intentaron aprovechar esa fabulosa capacidad de llegada a un público popular demostrada por la novela por entregas. La anécdota según la cual Ravachol se hizo anarquista después de leer *Los misterios de París*, de Eugène Sue, sirva tal vez para explicar el interés de ciertas publicaciones anarquistas por incorporar a sus páginas el popular espacio del folletín.⁶⁵

Estudiando el caso de los folletines breves aparecidos en 1901 en el periódico libertario *El Rebelde*, Eva Golluscio de Montoya muestra que en ellos es posible encontrar tanto el uso de los mecanismos más característicos de las novelas por entregas

⁶⁴ Puede tomarse como ejemplo de ambas posturas "El arte y su misión social en América", artículo del escritor anarquista chileno Víctor Domingo Silva, aparecido en el No 66 de *Ideas y Figuras* (2 de febrero de 1912). Allí, refiriéndose al mercado del libro en América Hispánica, llama "industriales de la novelaría plebeya" a escritores como Ponson du Terrail, Carolina Invernizzi, Georges Onhet o Luis de Val, a quienes vincula con una posible "cultura inferior, iliteraria". En cuanto al "arte por el arte", dice que los americanos "debemos abominar, por suicida, de la fórmula del 'arte por el arte' y decir a todo pulmón, con voz de salud y de esperanza, 'el arte por la humanidad, el arte por la vida'".

⁶⁵ James Joll, ob. cit., p. 134.

como el intento de darles un contenido revolucionario, ausente en los folletines de la prensa comercial. Se trata, siempre, de historias no muy extensas, y cuya simplicidad y esquematismo supera, en la práctica, incluso a los peores exponentes del folletín más convencional.⁶⁶

Conviene aclarar aquí que, a pesar de la lógica identificación del folletín con la novela por entregas, no siempre el "zócalo" (es decir, el espacio inferior de la página del periódico donde aparecían los folletines) estuvo reservado a la novela por entregas, como puede demostrarlo un repaso por la literatura argentina del siglo XIX.⁶⁷ Algo análogo, aunque exacerbado, puede verificarse en la prensa libertaria: no fue el folletín el único espacio de los periódicos anarquistas reservado a la ficción, ni fue la escritura de ficción la única en poblar el espacio del folletín. Esto es evidente sobre todo en el caso del diario *La Protesta* que en ese espacio publicó, junto con *La novela roja*, de Catulle Mendès, textos como *Memorias de un revolucionario*, de Kropotkin, o *La sociedad futura (News from Nowhere)*, de William Morris, es decir, una variada gama discursiva que fue alternando en el espacio común del folletín. En este sentido el folletín anarquista es fiel a una forma de entender la prensa como un espacio de apropiación y mezcla que procura anexar al campo de sus materiales de lecturas una serie de textos de gran diversidad genérica. Si el folletín es identificado por el gran público como el espacio de la lectura placentera, entonces los anarquistas procuran aprovechar ese atractivo, tratando de hacer una selección de textos útil pero al mismo tiempo interesante (de ahí la idea de dosificar convenientemente los textos más programáticos con otros ficcionales y, en apariencia, más amenos para el gran público).

⁶⁶ Eva Golluscio de Montoya, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses*, op. cit., pp. 17-38. Según esta autora "la breve ficción por entregas procuraba instruir al lector y apuntalar la propaganda destinada a modificar el orden existente. La propaganda y el machaconeo conceptual adquirirían en la novelita por entregas una dimensión más liviana, novedosa y llevadera que la expresada en el resto del periódico; permitía, entonces, *decir lo mismo* de otra manera y llegar a otros miembros –tal vez no militantes– de la familia: los jóvenes y las mujeres. Entre el folletín y el resto del material se establecía, así, una relación de contigüidad no necesariamente presente en los folletines incluidos dentro de la prensa no anarquista de la época. Dicha contigüidad colaboraba en la producción del efecto de *hibridez de géneros*, tan notable en la escritura libertaria de ficción" (p. 26)

⁶⁷ Baste recordar que tanto *Facundo* (1845), de Sarmiento, como *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Mansilla, aparecieron como folletines en la prensa de Santiago de Chile (*El Progreso*) y Buenos Aires (*La Tribuna*), respectivamente. Sobre el folletín, cf. Adamowicz-Hariasz, Maria, "From opinion to information. The roman-feuilleton and the transformation of the nineteenth-century French press", En *Making the news. Modernity and the mass press in nineteenth-century France* (Dean de la Motte & Jeannene M. Przyblysky eds.). Amherst, University of Massachusetts Press, 1999. Sobre el caso argentino, cf. Andrés Rivera, "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968; y Alejandra Laera, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Hay un caso en el que quiero detenerme y con él cerrar este capítulo sobre la literatura anarquista, porque ilustra sobre varias cuestiones que corroboran lo apuntado y que, a la vez, introduce algunas particularidades propias de la relación entre literatura y anarquismo en Argentina que serán revisadas en los capítulos que siguen. Me refiero específicamente a *Sangre y oro* (*Historia de un viaje al presidio de Sierra Chica*), de Alberto Ghirardo, que apareció como folletín en *La Protesta*, en doce entregas sucesivas, desde el 6 hasta el 17 de febrero de 1906. Como ocurre con los textos publicados como folletín por *La Protesta*, no fue ésta la primera edición de la historia de Ghirardo, sino, en realidad, la última de una serie editorial que conviene reconstruir y, junto con ella, volver a la figura de su autor, paradigma del hombre de letras del anarquismo argentino.

En 1896 el joven Alberto Ghirardo (entusiasta seguidor de Leandro Alem, que ya ha publicado *Fibras*, libro de poemas que mereciera la bendición de su amigo Rubén Darío, y quien, como su maestro y tantos otros escritores de la época, había logrado empleo en *La Nación*) recibe del diario de Mitre el siguiente encargo: ir al presidio de Sierra Chica para elaborar una serie de notas que serán publicadas en el diario ese mismo año bajo el título ya mencionado de *Sangre y oro*. Al año siguiente Ghirardo reúne las notas y las publica en un volumen que obtiene un éxito considerable de ventas. En 1898 decide incorporar *Sangre y oro* a la tercera edición de su libro de relatos *Gesta*, bajo el título de "Crónica roja". En 1900 Alberto Ghirardo, desengañado ya de la "política criolla", hace pública su adhesión a las ideas libertarias y se incorpora a las filas del anarquismo local. En 1904, después de dirigir por casi seis años *El Sol* (1898-1903), revista cultural de inclinación anarquista, funda y dirige la ya mencionada revista *Martin Fierro*. Allí, como en *El Sol*, va a publicar varios textos de su autoría, entre ellos casi todos los episodios que conforman *Sangre y oro*. Finalmente, en 1906, siendo Ghirardo director de *La Protesta*, publica *Sangre y oro* en folletín, casi tal como apareciera en *La Nación* diez años antes.

¿Cómo es posible –cabe preguntarse– que un folletín escrito especialmente para las páginas de un diario como *La Nación* aparezca sin modificaciones en *La Protesta*, ubicado, supuestamente, en las antípodas del diario de Mitre? Dicho de otro modo, ¿qué es lo que posibilita que *Sangre y oro*, típico producto de la prensa comercial, se convierta en literatura anarquista? La respuesta exige varias aclaraciones. La primera tiene que ver con el lugar que ocupa *La Nación* dentro del campo cultural argentino de fin de siglo (campo del que escritores anarquistas como Ghirardo forman parte). A pesar

de ser el diario más importante del país y, por lo tanto, el medio de prensa emblemático de lo que los anarquistas llaman “prensa burguesa”, *La Nación* es, al mismo tiempo, un diario capaz de dar cabida en sus páginas a escritores no sólo de primer nivel (como José Martí o Rubén Darío), sino, en muchos casos, de pública adhesión a ideas políticas socialistas o incluso anarquistas, como en el caso de Payró o Ghiraldo.⁶⁸ *La Nación* es, en este sentido, mucho más que un diario; publicar en sus páginas puede ser, no sólo una muy buena fuente de ingresos, sino también de prestigio y consagración literaria.

De todos modos, lo llamativo no es la publicación de *Sangre y oro* en *La Nación*, sino, como ya se dijo, su aparición, diez años después, en el folletín de *La Protesta*. *Sangre y oro* es el relato del viaje de un periodista a la cárcel de Sierra Chica y se compone básicamente de las historias –de los casos– de algunos de los presos allí alojados, así como de las impresiones del narrador en esta suerte de descenso a los infiernos que significa ingresar a una penitenciaría perdida en el medio de la pampa. Teniendo en cuenta esta simple referencia temática puede decirse que *Sangre y oro* responde a la demanda de un público como el de *La Nación*, interesado en conocer lugares “exóticos” como puede serlo la cárcel de Sierra Chica, y en historias de criminales que diariamente se siguen a través de la cada vez más popular sección de notas policiales.⁶⁹

Pero al mismo tiempo *Sangre y oro* puede insertarse dentro de la tradición anarquista del “relato carcelario”, conformada por textos clásicos de los próceres del anarquismo, como es el caso de *Las prisiones* (1887) o *Memorias de un revolucionario* (1899), de Kropotkin, y también de las historias de vida de militantes presos en su tránsito por la cárcel, así como las crónicas que denuncian el trato inhumano que en general se dispensa a sus ocupantes, anarquistas o no.⁷⁰ A pesar de que el propósito de

⁶⁸ En 1893 Ghiraldo se incorpora a *La Nación* como redactor, aunque nunca lo hará en forma permanente. Seguirá publicando en las páginas del diario de Mitre durante varios años. En 1906, por ejemplo, y ya siendo una conocida figura dentro del anarquismo argentino, publica algunos cuentos suyos en *La Nación*.

⁶⁹ Algo análogo ocurre con *La Australia argentina*, serie de crónicas que escribe Payró y publica, a modo de folletín, en las páginas de *La Nación*, en 1898, donde a lo novedoso y exótico del paisaje patagónico se agrega el relato de una breve incursión del cronista al presidio militar de la Isla de los Estados.

⁷⁰ De hecho *Memorias de un revolucionario* fue publicado como folletín de *La Protesta* desde diciembre de 1904 hasta julio de 1905, poco antes de la publicación de *Sangre y oro* en el mismo espacio. Y antes del texto clásico de Kropotkin, *La Protesta* publicó, también como folletín, *Del cautiverio*, del escritor español Ciges Aparicio, “relato doloroso, emocionante, tremendamente real, de la vida que el autor tuvo que soportar en los presidios militares de La Habana” (como dice la presentación de *La Protesta*, No 287, 7 de mayo de 1904). Aparte del folletín, en las páginas del mismo diario es común encontrarse con notas como “Matadero humano”, en la que se denuncian las condiciones inhumanas en que viven los presos de la cárcel de Dolores, o “Comité Pro-presos de Zárate”, nota a través de la cual dicho comité –como tantos otros a lo largo de la historia del anarquismo argentino– pide dinero para ayudar a los “compañeros

Sangre y oro no es la denuncia, hay en sus páginas varios párrafos críticos que no desentonan con las crónicas sobre la situación de las cárceles argentinas que publica la prensa libertaria.

Ahora bien, en el caso de Sierra Chica se conjugan dos zonas que -como veremos en los próximos capítulos de esta tesis- van a tener una inesperada cabida en la literatura anarquista argentina: la criminología y la gauchesca. El folletín de Ghirardo está organizado episódicamente alrededor de los *casos* de cada uno de los presos alojados en Sierra Chica. Es la biografía criminal de cada uno lo que interesa de este viaje; se trata de historias de “presos gauchos”, cuyo relato se cruza con consideraciones provenientes tanto de la tradición gauchesca como de la antropología criminal: así, las referencias a Juan Moreira se superponen con referencias a “el criminal nato”; y la tradición literaria que viene de Sarmiento, Hernández o Eduardo Gutiérrez, con citas de Lombroso, Ferri y otros criminólogos.

Se sabe que el movimiento libertario en Argentina se desarrolló, por lo menos inicialmente, gracias a los esfuerzos de anarquistas que integraban la enorme masa de europeos que arribó al país, sobre todo desde la década de 1880 en adelante. El predominio de una u otra corriente dentro del anarquismo internacional también dependió del lugar de procedencia de los anarquistas inmigrantes. Hubo algunos visitantes célebres, como Errico Malatesta, que estuvo en el país entre 1885 y 1889, y cuya actividad e influencia fueron importantísimas para el desarrollo inicial del anarquismo en Argentina. En 1898 llegó a Buenos Aires Pietro Gori, quien fue, como ya se mencionó, un destacado intelectual anarquista cuyo aporte fue decisivo para la consolidación del movimiento libertario argentino. Pero Gori, además de anarquista, abogado y escritor, era un experto en criminología, disciplina en la que también se destacó durante su estadía de casi cuatro años en el país. Gori fundó y dirigió *Criminalología Moderna* (1898-1902), periódico en el que colaboraron no sólo criminólogos italianos de primera línea, como el propio Cesare Lombroso o Enrico Ferri, sino también algunos jóvenes argentinos que luego harían carrera en ese campo, como Juan Vucetich, A. Dellepiane o José Ingenieros.⁷¹

presos” (en este caso en San Nicolás) “y a sus familias” (No 492, 3 de enero de 1905). Por otra parte, también habría que incluir como antecedente *La tiranía del frac... (crónica de un preso)* (1905), texto en el que Ghirardo relata su experiencia como preso político del estado argentino.

⁷¹ Julia Rodríguez informa que *Criminalología Moderna* (fundado por Pietro Gori “con la ayuda” de Miguel Lancelotti y “el joven estudiante de medicina José Ingenieros”) fue el “primer periódico profesional dedicado a entender y explicar el crimen en Argentina” (Julia Rodríguez, *Encoding the*

Precisamente en *Criminalología Moderna* Gori publica “Estudios Carcelarios. Una visita a la penitenciaría de Sierra Chica”, relato de su propio viaje a Sierra Chica, al que va acompañado por Juan Vucetich, que toma las fotos del penal y de los presos que acompañan el texto. Más allá de la sorpresa que causa no tanto la multiplicidad de tareas de Gori como su incompatibilidad aparente, lo cierto es que el relato de este viaje científico, a pesar del reparo que le merecen las crónicas periodísticas sobre el mundo de las prisiones -más interesadas, según Gori, en sorprender y divertir al público que en buscar la verdad- reconoce en *Sangre y oro* un antecedente valiosísimo. No hay datos de hasta qué punto el texto de Ghirardo sirvió de inspiración al viaje y relato de Gori, pero es indudable que lo tuvo en cuenta, aunque Gori también se encargó de señalar muy enfáticamente el carácter científico de su empresa y el relato de esa experiencia.

Con respecto al antecedente de Ghirardo, dice Gori: “... el (preso) número 91 (...) ha sido recordado ya en una brillante publicación hecha hace algunos años por Alberto Ghirardo en *La Nación*, y recopilada después en un folleto bajo el título sugestivo de *Sangre y oro*”. Sin embargo, en relación con su propio trabajo, Gori explica que “es preciso entrar -no con la curiosidad periodística en el relato del dolor ajeno, para desparramarlo luego a la muchedumbre desocupada, sino con la religión de quien cree hacer un trabajo augusto, indagando a través de las formas, el misterio de las almas”. Y agrega: “La investigación carcelaria-antropológica que empiezo en estas páginas, no es pues la variedad del cronista *dilettante*, con el objeto de proporcionar un pasatiempo malsano a los lectores y cruel para los desgraciados (para nosotros positivistas, la culpa es una desventura) que son seres humanos pasados en revista.”⁷²

Aunque el viaje y el relato de Ghirardo (1896) preceden al de Gori (1899), en el momento de la publicación de *Sangre y oro* en *La Protesta* (1906), la relación de algún modo se invierte y, puede pensarse, le otorga al viaje de Ghirardo a Sierra Chica un valor que deriva del -ahora- “antecedente” de Gori, figura clave de anarquismo argentino. Asimismo la criminología conserva entre los anarquistas -a pesar de tratarse de una disciplina usada a menudo para condenarlos- el prestigio de lo científico, en especial por su ataque frontal a los principios morales de la iglesia o de la legislación social vigente. En este sentido, como veremos en el Capítulo 4 con mayor amplitud, la

Criminal. Crime, Science and Nation in Modern Argentina, Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1999, p. 61). Todas las traducciones me pertenecen.

⁷² Pietro Gori, “Estudios Carcelarios. Una visita a la Penitenciaría de Sierra Chica”, *Criminalología moderna*, Buenos Aires, No 6, abril de 1899, p. 176. El texto Gori fue publicado en forma episódica en cuatro entregas (Números 6 al 9, entre abril y julio de 1899)

criminología tenía la virtud de cuestionar el tradicional criterio de los jueces a la hora de establecer una pena, y las normas retrógradas de castigo aplicadas en los sistemas carcelarios.⁷³

Pero, más allá de esta observación, la crítica que hace Gori hacia los cronistas inescrupulosos (entre quienes, a pesar de la mención elogiosa, podría perfectamente incluirse al Ghiraldo de *Sangre y oro*) está indicando la proliferación de este tipo de relatos carcelarios y su consecuente éxito entre un público evidentemente interesado en la crónica policial y las historias de vida de delincuentes. En este sentido la elección de *Sangre y oro* como folletín para *La Protesta* también puede ser entendida como una forma de responder, dignamente, a una demanda del público; como un modo de disputarle el lector a la prensa comercial, ofreciéndole lo que busca pero, a su vez, sin los defectos en que esa prensa cae. Darle al público anarquista crónicas del delito adecuadas a lo que se supone debe leer el público libertario.

Pero además del “antecedente” de Gori, está el de la publicación de *Sangre y oro* en la revista *Martín Fierro*, y no como folletín, sino como una serie de relatos independientes que, bajo la firma de Marco Nereo (uno de los seudónimos de Ghiraldo) fueron apareciendo en los primeros números de la revista.⁷⁴ La estructura episódica del texto original, articulada alrededor de cada uno de los casos, permite, gracias a un corte eficaz, la conversión del folletín en un conjunto de cuentos independientes. Pero no todos los casos criminales narrados en *Sangre y oro* se publican en *Martín Fierro*, sino sólo aquellos más vinculados con una zona muy presente en el folletín, y que la revista se encarga de enfatizar: la gauchesca. En efecto, Sierra Chica es un presidio enclavado en el medio de la pampa, y la mayor parte de sus ocupantes proviene de la campaña. Ese hecho es aprovechado por Ghiraldo para cruzar la reflexión de cuño criminológico con una tradición fundamental de la literatura argentina: las historias de delincuentes gauchos, tradición a la que han contribuido escritores de estilo y perspectiva tan

⁷³ Patricio Geli analiza muy bien la compleja relación entre criminología y anarquismo en la Argentina del 900 a partir de la figura de Gori y su actuación como militante, organizador y difusor del ideario anarquista y, al mismo tiempo, como jurista y criminólogo. Sostiene Geli que “apremiados por interrogantes igualmente intensos referentes a una sociedad cuya velocidad de transmutación corría más rápido que la elaboración de instrumentos para su conceptualización, a la vez que atraídos por la fascinación de lo novedoso, los anarquistas locales no pudieron resistir la curiosidad de internarse en el gabinete antropométrico para hacer observaciones en el mismo lugar donde serían observados.” (Patricio Geli, “Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900”, *Entre pasados*, Buenos Aires, Año II, No 2, 1992, p. 22).

⁷⁴ Los relatos publicados en *Martín Fierro* son: “El matrero” (No 2, 3 de marzo de 1904), “Santos Vega en la cárcel” (No 3, 17 de marzo de 1904), “Vendetta” (No. 4, 24 de marzo de 1904), “El decano de los presidiarios” (No 5, 31 de marzo de 1904), “Leyenda” (No. 6, 7 de abril de 1904), “Un número 18” (No 15, 16 de junio de 1904).

diferentes como Sarmiento, José Hernández o Eduardo Gutiérrez, entre muchos otros. En *Sangre y oro* Ghiraldo complementa muy bien el sistema clasificatorio de delincuentes proporcionado por la antropología criminal con la tipología elaborada por Sarmiento en *Facundo*. En la historia de "El matrero", por ejemplo, se funden dos "tipos": el *criminal nato* de Lombroso con el *gaucho malo*, de Sarmiento. Pero, a su vez, Ghiraldo recupera la crítica social presente, por ejemplo, en la historia del Hijo Mayor de Martín Fierro (subtitulada, como se sabe, "La Penitenciaría"), así como las posibilidades novelescas del tema de la criminalidad gaucha que fueran tan bien explotadas por Eduardo Gutiérrez, desde *Juan Moreira* (1879) en adelante.

Esta zona gaucha, tan determinante en *Sangre y oro*, puede ser vista también como respuesta a otra temática que, todavía hacia el novecientos, tenía gran aceptación en el público. Y que, en el caso específico de la literatura anarquista, como veremos más en detalle en el capítulo que sigue, implica una apuesta polémica en la que la publicación de *Sangre y oro* en *La Protesta* parece inscribirse. Es decir, si por un lado desde el anarquismo argentino lo criollo y lo gaucho han sido vistos como emblemas de lo peor de la política y de la sociedad argentina, por otro lado la figura del gaucho será rescatada como una de las víctimas de la explotación de los poderosos. Y será Ghiraldo, precisamente, quien con mayor énfasis va a intentar este rescate del gaucho, y de la gauchesca. El proyecto de Ghiraldo, podría decirse, es proponer la alianza estratégica entre el trabajador criollo y el inmigrante, primero tímidamente, desde las páginas de *El Sol*, después, de manera sistemática, con *Martín Fierro* y por último, en 1906, con el estreno del drama *Alma Gaucha*. La publicación de *Sangre y oro*, ese mismo año, en el folletín de *La Protesta*, debe ser vista, entonces, como un modo de reforzar esa apuesta temática.

Por último también puede aducirse que la inclusión de *Sangre y oro* como folletín de *La Protesta* es posible gracias al lugar que ocupa su autor quien, en ese momento, cumple la función de director del diario. La figura de Ghiraldo es sin dudas clave para entender la relación entre el movimiento anarquista y el campo literario argentino. La tensión que, como lo atestigua la biografía que le dedica Hernán Díaz, acompañó permanentemente su participación en diferentes niveles de la dirigencia del movimiento libertario, es una prueba no sólo de la personalidad conflictiva de Ghiraldo,

sino del lugar que los intelectuales y hombres del arte ocuparon en el movimiento.⁷⁵ El comienzo de *Sangre y Oro*, que describe el cenáculo intelectual conformado por el “círculo de los compañeros de siempre” al que pertenece Ghiraldo, sintetiza muy bien el lugar desde donde éste llega al anarquismo, y que, en un punto, nunca abandona, ya que es desde ese lugar determinado por el círculo de la bohemia artística –como se analizará en el capítulo tercero– donde consolida su identidad como intelectual comprometido con la causa libertaria. Y es de ese círculo, originalmente ajeno al anarquismo, de donde provendrán muchas de las firmas que van a incorporarse a *La Protesta* una vez que Ghiraldo se haga cargo de su dirección.⁷⁶ La singularidad y, al mismo tiempo, la adecuación de *Sangre y oro* a la línea editorial del diario tienen que ver con todos estos factores que, a su vez, dan una pauta la relación peculiar y compleja entre anarquismo y literatura en Argentina.

En cierto sentido los capítulos que siguen son una expansión de algunas de las cuestiones presentes en este folletín: la relación entre anarquismo y gauchesca, las idas y vueltas entre bohemia y anarquismo, los vaivenes de la literatura criminológica y la criminalización del anarquismo.

⁷⁵ Hernán Díaz, *Alberto Ghiraldo: anarquismo y cultura*. Buenos Aires, CFAI., 1991. Otra biografía sobre Ghiraldo, menos rigurosa que la de Díaz, es la de Héctor Cordero, *Alberto Ghiraldo. Precursor de nuevos tiempos*. Buenos Aires, Claridad, 1962.

⁷⁶ Ghiraldo dirige *La Protesta* entre septiembre de 1904 y agosto de 1906. “El nuevo director le imprime al diario una nueva dinámica por medio de importantes modificaciones: cambia su formato ‘comparable al de *Tierra y Libertad* de Madrid’, introduce mejoras en el material de lectura y en la información, aumenta el número de páginas y a su vez el precio de la suscripción. Por medio de estos cambios y sobre todo mediante su incansable entrega personal, Ghiraldo intenta convertir a *La Protesta* en un medio moderno de difusión del ideario anarquista.” (Ana Lía Rey, *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina de comienzos del siglo XX: Alberto Ghiraldo en “La Protesta” y “Martín Fierro”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, p. 24). Además del modelo de *Tierra y Libertad*, no hay que descartar al de *La Nación* (que Ghiraldo conoce muy bien) en cuanto a la importancia dada por éste a la necesidad de modernizar *La Protesta* y ciertos cambios formales vinculados con esa modernización.

CAPÍTULO 2

ANARQUISMO, CRIOLLISMO Y TRADICIÓN

CAPÍTULO 2

ANARQUISMO, CRIOLLISMO Y TRADICIÓN

¡Yo!, ¡destronar a ese M. Rosas que gobierna ya 14 años en esas repúblicas americanas, que ha fundado el orden y sometido a esos anarquistas, alborotadores, a esos unitarios!

Domingo F. Sarmiento, *Viajes*, 1949

Sin ley, sin patria, sin amo, he aquí el rasgo etnológico sobre el cual está modelada nuestra psicología, he ahí el molde tradicional de nuestras almas.

Delio Sánchez, "Tradición", 1913

Uno de los rasgos más llamativos de la literatura anarquista que circula en Argentina desde la década de 1890 es la predominante ausencia de marcas que permitan establecer una diferenciación localista, ya sea en el uso de la lengua, ya en las referencias geográficas. La sensación que produce la lectura de gran parte de los textos que integran el vasto corpus de la literatura anarquista es que podrían haber sido escritos en cualquier lugar de Europa o América o, más precisamente, en ninguno en particular. Esta ubicuidad es, indudablemente, el correlato de uno de los postulados básicos del anarquismo: su internacionalismo, sostenido en la crítica constante a todo intento de parcelamiento territorial basado en conceptos tales como "patria" o "nación". Muchas de las historias que circulan en la prensa libertaria y que conforman su literatura transcurren en una ciudad que posee los rasgos mínimos indispensables de cualquier ciudad moderna, y sus personajes pretenden dar carnadura a un conflicto universal, que es el que surge de las diferencias sociales que produce la sociedad burguesa, que divide a los personajes en explotadores y explotados, y que puede verificarse también en cualquier parte del mundo.

El efecto internacionalista, más que cosmopolita, de esta literatura, a su vez, se ve reforzado en Argentina por la conformación básicamente extranjera –sobre todo en sus comienzos– de las filas libertarias, así como por una práctica editorial que favorece, en parte gracias a la comunicación relativamente fluida entre los medios de prensa anarquistas de diferentes ciudades de América y Europa, la colaboración de escritores

de un país en el periódico de otro o, lo que es más frecuente todavía, el uso (muchas veces con traducción propia mediante) de textos aparecidos en otras latitudes, sin importar demasiado –si el texto resulta útil– su pertenencia a la prensa anarquista.

Sin embargo, ese corpus “universalista” tan extendido (que neutralizaría todo intento de análisis desde una perspectiva que atendiera a las diferencias regionales o nacionales que marcan una determinada producción cultural) convive con otro, cada vez más presente a medida que el movimiento anarquista se va afianzando en Argentina, que se distingue por un tono que se carga de elementos locales muy ligados a ciertos tópicos que, ya en el 900, van a ser identificados como atributos de la nacionalidad argentina.

Lo que me interesa en este capítulo es analizar, por un lado, las inflexiones de ese tono, y su relación con algunas de las cuestiones culturales y políticas más insistentemente tratadas entre los últimos años de la década de 1880 y los inmediatamente posteriores al Centenario: me refiero a una serie de debates, activados por la presencia creciente de la población extranjera llegada al país como consecuencia de la política inmigratoria (y de la que el anarquismo es una de sus caras más perturbadoras), que hacen foco en las nociones de *nación*, *criollismo*, *idioma* y *literatura*.

Contra lo que lógicamente podría suponerse, el anarquismo local interviene en el debate sobre la tradición nacional. Esa participación no es homogénea ni se reduce a la mera negación de los conceptos puestos en juego. Hay, por un lado, un intento de intervenir críticamente reponiendo de manera estricta la mirada sobre la cuestión nacional formulada por Domingo F. Sarmiento, fundamentalmente con su *Facundo*, en el contexto del 900 y, por el otro, un tratamiento de la gauchesca y el criollismo que no sólo entra en sintonía con toda una tendencia dentro de la literatura nacional y permite ver los vasos comunicantes entre el movimiento anarquista y el campo literario argentino, sino que además se anticipa a ciertos usos de la tradición gauchesca que estarán muy ligados con intereses del estado y cuya formulación más famosa pertenece a Leopoldo Lugones.

Pero, por otro lado, también pretendo analizar cómo el anarquismo, visto como uno de los elementos más conflictivos que trajo consigo el flujo inmigratorio, entra –es hecho entrar, sería mejor decir– en el debate sobre la cuestión nacional. Debate al que no son ajenos los conflictos que generan las complejidades y paradojas de lo criollo, presentes en algunas de las manifestaciones literarias típicas del período.

Lo que sigue es un recorrido por los diversos modos en que el anarquismo se entrevera con las derivas de la discusión sobre tradición nacional, y por toda una literatura que gira y fluye alrededor de esa problemática y de ese entrevero.

Historia y tradición

Hay un relato sobre el pasado argentino que los anarquistas adoptan prácticamente sin fisuras: es el que surge de los testimonios y de la historiografía elaborada por los vencedores de Caseros, que equipara a Juan Manuel de Rosas con el mal y presenta a sus contrincantes como los héroes en la lucha por la libertad y la civilización. Hacia el 900 esta versión -simplificada, sin dudas- sobre la historia nacional, sigue siendo (con algunos matices y puntuales revisiones) la versión dominante de la historia argentina sobre el período rosista. Y es a ella a la que apelan los anarquistas para criticar al régimen político que la estaría respaldando. Rosas, encarnación de la tiranía, resucita en los presidentes Julio Argentino Roca, Roque Sáenz Peña o Manuel Quintana; y *La Mazorca*, órgano represivo del rosismo encargado de sofocar toda manifestación de libertad y justicia, revive en los cuerpos de policía o del ejército que reprimen las manifestaciones obreras o destruyen imprentas y encarcelan periodistas y militantes. Un ejemplo es la nota titulada "La mazorca en acción", publicada en el No 242 de *La Protesta* (5 de diciembre de 1903), donde se explica que "antes la mazorca hacía la guerra a los salvajes unitarios; hoy la hace la policía a los obreros concientes". También en *La Protesta*, un año más tarde, se afirma que "la Mazorca ha cambiado de nombre. Hoy se llama, entre nosotros, *Comisaría de Investigaciones*, y si no se fusila, se deporta o se destierra"¹

Este uso de la historia nacional ilustra sobre varios aspectos de cómo opera y cómo se va desarrollando el anarquismo en Argentina, desde una casi total prescindencia sobre asuntos concernientes a la historia local en las primeras publicaciones libertarias, hasta su manejo cada vez más frecuente y polémico desde

¹ "La Mazorca Moderna", *La Protesta*, No 542, 6 de junio de 1904. En otro texto titulado "En la gloriosa pampa", publicado en el mismo diario algunos números más adelante, se califica de "asalto mazorquero" al asesinato de José Quiroga, víctima de la policía rural: "Es el matonerismo provincial, el espíritu moreiresco transplantado de los atrios electorales a la agresión (...) La Pampa -esa celebre Pampa tan decantada en las estrofas cursis de los poetas amanerados de estas tierras- que no la han sabido cantar por no saberla comprender. La Pampa legendaria y engendradora del orgullo patriótico de los que creen que en ser criollo se cifran todas las glorias del hombre y del pueblo, viene desde un tiempo a esta parte siendo teatro de repugnantes episodios en los que oficia de actora la incontrarrestable policía rural." (*La Protesta*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1905, No 635.

comienzos de siglo y con gran intensidad hacia el Centenario. Pero también nos informa de la importancia que cobra una disciplina como la Historia hacia el 900, sobre todo en el proceso -como sugiere Lilia Ana Bertoni- de la vertebración de una tradición cultural que va a determinar las claves para la definición de la nacionalidad argentina.²

La adjudicación de los peores rasgos del rosismo a las autoridades nacionales contemporáneas responde, indudablemente, a una necesidad polémica que, como suele ocurrir, decide sacrificar matices y hasta diferencias notorias en la busca de una coincidencia que haga lo más impactante la crítica, en un momento que se recurre a la historia para establecer diferencias e instrumentar diversos modos de punición. En este sentido no es improbable que, en esta lectura anarquista del pasado argentino aplicada a su presente, esté gravitando también el hecho de que, si bien de manera tibia y hasta marginal, pero sostenida, comiencen a ser rescatados, a través de diversos textos históricos, aspectos positivos del rosismo por parte de algunos intelectuales argentinos.³

La afirmación de la visión anti-rosista consagrada desde Caseros, asumida sin cambios, matices, ni rescates parciales por parte de los anarquistas, puede ser leída como un modo de oposición y denuncia contra una clase gobernante que se dice (sobre todo a medida que se acerca el Centenario) heredera de unos ideales -los ideales de Mayo- que en la práctica no haría sino desmentir y traicionar. *Mayo* y su Centenario como máscaras de un régimen que por su política represiva y legal (desde la sanción de Ley de Residencia en 1902, de las diversas leyes de Estado de Sitio, hasta la de ley de Orden Social, en 1910) merece ser visto como una versión larvada del gobierno tiránico de Rosas, y los anarquistas mismos como las víctimas privilegiadas de "La Mazorca moderna". De allí el rescate de -y la identificación con- ciertas figuras que sí representarían, de manera genuina, un valor: el de la lucha por la libertad y las luces, y entre las que se destacan algunos hombres de Mayo (Mariano Moreno, Juan José Castelli), su continuador (Bernardino Rivadavia) y especialmente algunos intelectuales de la generación del 37 (Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, José Mármol y, por sobre todos ellos, Sarmiento).

² Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³ *Historia de Rosas y de su tiempo* (1887) (luego transformada en *Historia de la Confederación Argentina: Rosas y su época*, 1892), de Adolfo Saldías, y *La época de Rosas: su verdadero carácter histórico* (1898) de Ernesto Quesada, son, quizás, las intervenciones vindicatorias de la figura de Rosas más importantes de ese periodo.

En este sentido es muy interesante una nota que Eduardo Gilimón publica en *La Protesta* a comienzos de 1910, en el año del Centenario de la patria, porque explica la posición de gran parte del movimiento libertario frente a los festejos que se avecinan, su carga patriótica y, también, su lectura de la historia nacional:

Aprisa y corriendo, con improvisaciones tan costosas como frágiles y desacertadas, se prepara el gobierno a conmemorar el centenario de la revolución de mayo.

Nosotros, no por el hecho de no sentir el patriotismo a la manera burguesa, ya que hemos reemplazado ese sentimiento arbitrariamente limitado por las fronteras con el más amplio, generoso y humano del amor a los hombres sin distinción de idiomas y de limitaciones nacionalistas y sin otra diferencia que la de la ley de las simpatías y afinidades, nos sentimos también regocijados ante el hecho revolucionario que se va a conmemorar.

Todo esfuerzo hacia una mayor libertad, hacia más grande civilización, hacia progresos más acentuados, merece nuestro apoyo y aplauso. (...)

Pero no es posible sentir, en los momentos actuales, regocijo alguno. Y no precisamente porque con el reemplazo de la autoridad española por la burguesía democrática criolla y extranjera la situación de los eternos explotados y oprimidos siga casi exactamente igual que hace una centuria, sino porque en la actualidad la opresión se singulariza en extremo, está sufriendo una agravación odiosa...⁴

Por otro lado, esta disputa histórica se vuelve particularmente perceptible en la primera década del siglo XX cuando, además de reformas edilicias, se hace evidente el impulso que cobra la erección de estatuas dedicadas a evocar las figuras de los héroes de una nación que se dispone a festejar su primer siglo de vida.⁵ La prensa anarquista aprovecha esta proliferación estatuaria para revisar la historia nacional y discutir el criterio en la elección de los héroes patrios. El mejor ejemplo es lo que sucede con la figura de José de San Martín, el héroe que más estatuas merece. No se discute su valor o pericia militar, pero sí su grandeza de estadista, frente a figuras como la de Simón Bolívar (con quien vanamente se lo intentaría comparar) o con las de quienes deberían

⁴ "El Centenario", *La Protesta*, No 1802, 20 de enero de 1910.

⁵ "... a partir de comienzos de siglo, ya en el cauce de la celebración del centenario, las estatuas se multiplican, en muchos casos de modo literal, ya que desde que en 1902 se realiza la primera reproducción de la estatua de San Martín por pedido del gobierno de la provincia de Santa Fe, las plazas de las ciudades de provincia no tardarán en poblarse de duplicados." (Adrian Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 210). Agrega Gorelik que esta proliferación genera, por un lado, polémicas sobre quiénes merecen o no su monumento, y, por otro, "produce una extraordinaria difusión 'patriótica' en la sociedad" (pp. 210 y 211).

ser considerados los verdaderos héroes de la causa de la libertad iniciada en Mayo y que merecen, a diferencia de lo que sucede con San Martín, pocas o ninguna estatua.⁶

El rescate de estas figuras tiene que ver con diversas causas. Por un lado se trata de héroes civiles que, según la versión de la historia que manejan los anarquistas, se han destacado fundamentalmente por su lucha contra la tiranía y por su prédica a favor de la libertad y el progreso, de modo tal que no aparecen ligados al culto de la Patria, ya que se los recuerda en el momento de su lucha contra Rosas o algún caudillo, justamente cuando una de las acusaciones que los estigmatizaba era la de antipatriotas. Por eso se los trata de ver como héroes que exceden el marco de una nación, porque su causa es la universal causa de la libertad.

La cita de Sarmiento que sirve como uno de los epígrafes de este capítulo refuerza involuntariamente la continuidad que los anarquistas pretenden establecer entre la lucha de Sarmiento contra Rosas y la suya propia contra el "Régimen". "Anarquistas" aparece como una cita que Sarmiento hace de la serie de términos usada por el rosismo para estigmatizar a sus opositores, unificados bajo la designación global de "unitarios". Lo que harían los anarquistas de principios de siglo XX sería leer esta frase de manera literal y anacrónica, sin importarles la distancia irónica de Sarmiento ni el significado que tiene "anarquistas" en 1847. En última instancia para quienes hacia principios de siglo usan "anarquistas" como acusación, el sentido subversivo del término sigue siendo el mismo que para el rosismo.

Pero además, figuras como Sarmiento encarnan el modelo de intelectual que estos escritores anarquistas ven como ideal, sobre todo en un momento en que ese modelo empieza a ser reconocido como anacrónico: el del hombre de letras "integral", cuya obra es parte de un proyecto más vasto que excede los mezquinos límites de la profesión o la pura literatura. Un modelo de intelectual cuyo compromiso con una causa se ve reflejado en su obra y en sus actos.

Estos verdaderos "héroes" de la patria de la libertad hacen empalidecer figuras como la del insulso héroe que es San Martín, quien además, al haberse destacado sobre todo como militar, juega a favor del impulso que hacia el principios de siglo quiere dársele al Ejército Argentino, institución considerada clave en la conformación de la nacionalidad. Además San Martín seguramente remite a la figura del general Roca, ese

⁶ Un ejemplo de los postergados es Rivadavia: "Rivadavia, única voz con acentos europeos que resonó en una pampa que empollaba -y aún sigue empollando hoy- los gérmenes de la barbarie criolla; Rivadavia, el fundador de la escuela, no tendrá estatua en el Centenario..." (*La Batalla, Diario anarquista de la tarde*, Buenos Aires, Año 1, No 16, 24 de marzo de 1910).

hábil político de origen militar que va a dominar la escena política argentina desde 1880 hasta los primeros años del nuevo siglo, y que lógicamente se transforma en uno de los blancos predilectos de la prensa libertaria.

Esta discusión se enmarca en el proceso de formación de la nacionalidad que, como señala Oscar Terán, “dominará la polémica simbólica entre 1890 y el Centenario, cuando alcanza un momento de significativa condensación ideológica”, y que presupone “una ‘disputa por la nación’ entroncada en la polémica por definir y/o redefinir un modelo de nacionalización para las masas y una nueva identidad nacional”.⁷

La participación de los anarquistas en este proceso opera en principio como respuesta a los ataques contra el movimiento anarquista en particular y los inmigrantes en general. Pero también ese interés por la historia argentina y sus rasgos culturales puede ser vinculado con el propósito de elaborar y redefinir una tradición propia, consecuencia inevitable de su inserción en la sociedad argentina y en ese proceso formativo en el que el concepto de tradición resulta clave.

Por un lado el anarquismo ha ido construyendo –ha “inventado”, como dice Hobsbawm– su propia tradición internacionalista, apelando a una serie de procedimientos que en gran parte coinciden con los empleados para definir tradiciones nacionales.⁸ Cuenta, por ejemplo, con su propio panteón de héroes y mártires, prolijamente recordados por sus actos e ideas, a través de artículos periodísticos, folletos, efemérides, grabados y dibujos que adornan no sólo las páginas de la prensa sino también las paredes de sus locales y centros de reunión.⁹

Incluso en esta elaboración de una tradición propia, los anarquistas pueden llegar a relacionarse con procedimientos propios del catolicismo, por lo menos en lo que respecta a la constitución de un panteón de “héroes y mártires” de la anarquía, como lo

⁷ Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.57.

⁸ Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Londres, Cambridge Univ. Press, 1992. Hobsbawm explica cómo la invención de tradiciones es, a mediados del siglo XIX, un fenómeno internacional ligado, especial pero no exclusivamente, a la configuración de las identidades nacionales europeas.

⁹ En una línea que en general coincide con la de Hobsbawm, Benedict Anderson concibe la *nación* como una “comunidad política imaginada”, en cuya conformación la lengua cumple un papel fundamental. En este punto Anderson destaca el uso de los *himnos nacionales*, porque “por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia. Cantando la *Marsellesa*, la *Waltzing Matilda*, y la *Raya* indonesia se puede experimentar la unisonancia, la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco” (Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 204). Algo similar, más allá del trueque de nacionalismo por internacionalismo, puede pensarse en el caso anarquista y en “rituales” como el canto de *Hijos del pueblo* o, incluso, *La Marsellesa* en sus veladas culturales o en actos y manifestaciones callejeras.

demuestra la siguiente anécdota contada por Elías Castelnuovo, una de las grandes figuras de la literatura de izquierda identificada durante la década de 1920 con el grupo de *Boedo*. Cuenta Castelnuovo en sus *Memorias*:

Una tarde {mi hermano} se presentó muy ufano con un rollo de litografías y aprovechando la ausencia circunstancial de mi padre, sacó de la cabecera de su cama la imagen de la Virgen María y colocó en su sitio un retrato de Luisa Michel. Asimismo, reemplazó un cuadro de Jesucristo por otro de Miguel Bakunin y una estampa de San Juan Bautista por otra de Enrique Malatesta.¹⁰

Juan Suriano ha analizado en detalle este fenómeno de la creación, por parte de los anarquistas, de una tradición histórica propia que ayudara a construir un “imaginario social obrero” y, de ese modo, contrarrestar el impulso que el estado argentino intentaba darle a la “tradición nacional”, a través del cual buscaba “cohesionar la dispersa identidad de los habitantes del territorio nacional”. Para constituir ese “espacio simbólico alternativo” –explica Suriano– los anarquistas recurrieron a un amplio arsenal de ritos y símbolos, como banderas, himnos, fechas conmemorativas, una “galería de héroes” y un “panteón de mártires”.¹¹

Por eso también puede decirse que existe una *Historia anarquista*, que implica una lectura propia del pasado –que arranca incluso antes de la aparición formal del movimiento libertario– con acontecimientos claves (como la Revolución Francesa de 1789, las revoluciones europeas de 1848, la experiencia de la Comuna de París de 1871, los asesinatos de los “mártires de Chicago”, en 1887, etcétera), con fechas conmemorativas (como el 1 de mayo) que se convierten en elementos de gran significación. Como puede observarse por los ejemplos, no todos los acontecimientos conmemorados pertenecen exclusivamente a la historia del anarquismo. En este sentido, como ya se ha visto con respecto a los autores predilectos, la elección puede y suele traspasar las fronteras del movimiento anarquista para apropiarse de acontecimientos y

¹⁰ Elías Castelnuovo, *Memorias*, Buenos Aires, ECA, 1974, p. 17. En su juventud Castelnuovo formó parte del movimiento anarquista y colaboró por algún tiempo en *La Protesta* y otros órganos de prensa libertarios. Luego, impactado por el proceso abierto en Rusia luego del triunfo de la revolución de octubre de 1917, simpatizó con el llamado “anarquismo bolchevique” y años más tarde ingresó en la filas del comunismo.

¹¹ Suriano, ob. cit., pp. 299-333. En relación con los “retratos” anarquistas, Suriano dice que “los retratos e imágenes de los héroes propios ornamentaban las paredes de las casas de los militantes, compitiendo en esos espacios pequeños y abigarrados con las de próceres nacionales, santos, artistas y reyes. Los panteones iconográficos eran alentados y alimentados desde los círculos libertarios que, en sus habituales sorteos para recaudar fondos, premiaban a menudo a los ganadores con retratos del santoral propio.” (p. 314).

personajes que, más allá de su posición particular, poseen ciertos atributos que los convierten en representativos para el pensamiento libertario.

Este espíritu abierto y expropiador también funcionó en el caso argentino. En relación con esto Suriano informa que “el anarquismo apela a la resignificación de elementos usados por el poder”, y que “los retratos de héroes nacionales fueron reemplazados por retratos de héroes libertarios y populares”. Lo que habría que agregar a esta observación, en todo caso, es que, como vimos, esa “resignificación” puede consistir no exclusivamente en el reemplazo de un héroe nacional por uno anarquista (San Martín por Bakunin, por ejemplo) sino también en la incorporación de ciertas figuras de la historia vernácula, como Sarmiento o Alberdi, quienes a veces pasaron a engrosar – si bien en calidad de segundas figuras- el panteón de héroes y mártires de la tradición libertaria. Sarmiento, de hecho, fue el prócer argentino que mereció más consideración en la prensa anarquista, tal como también ocurrió en el socialismo argentino, por similares razones. Sin embargo, quizá el mayor reconocimiento -aunque nunca del todo concretado- fue el destinado a Alberdi: *Alberdi*, precisamente, fue el nombre elegido para una publicación libertaria que, hacia 1910, iba a dirigir Rodolfo González Pacheco, pero que finalmente nunca llegó a salir. Algunos años después, el 13 de septiembre de 1914, *La Protesta* publica una serie de “Fragmentos” de Juan B. Alberdi, y, en la misma página, una nota titulada “Sarmiento” que sintetiza muy bien el lugar ocupado por estos “héroes de la libertad” para los anarquistas argentinos:

Ha pasado en silencio el aniversario de la muerte de Sarmiento. Es un honor para él, cuanto más lejos permanezca de la memoria de los mentecatos del mundo oficial, más resplandeciente será su gloria. Porque si lo llegaran a tener siempre presente en el recuerdo, será para explotar su nombre, pero no para seguirlo en sus ideas grandes, en sus sentimientos elevados. Aquí se le ha levantado un monumento, pero no supongáis que lo han hecho porque fuera Sarmiento, no; lo han hecho porque fue presidente de la república. Alberdi, que no llegó a ocupar un sitio en los altos puestos públicos, carece aún de estatua; el sabio Ameghino también; Rivadavia, lo mismo.

Toda tradición, como explica Williams, es selectiva.¹² Lo que hay que ver es qué seleccionan los anarquistas de Argentina para elaborar la suya propia, qué descartan

¹² Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997. Dice Williams: “Lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva del pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” (p. 137).

y cómo se entrama esta construcción con el análogo proceso selectivo –vinculado estrechamente con intereses del estado- que se está operando con gran intensidad por esos años y que se va a centrar en la tarea de definir qué es la “tradición nacional”.

Precisamente con *La tradición nacional* (1888) Joaquín V. González establece, desde el título, el sintagma que va a condensar, más allá de hipótesis y soluciones diversas (incluidas las suyas propias), el objeto general común de una serie de intervenciones (a través de conferencias, artículos, cartas, ensayos) que buscan en el pasado y el suelo argentinos el prototipo capaz de encarnar las rasgos definitorios y esenciales de la nacionalidad. Esa búsqueda, además, asumida como mandato patriótico, va a intentar encontrar un correctivo para una situación social que es vista, por los efectos de la modernización y de la “plebe ultramarina”, como abrumadora.

Ser criollo

“Criollo” y “gaucho” serán las palabras clave en ese proceso de elaboración de la tradición nacional; a ellas se va a recurrir con creciente frecuencia cada vez que se les quiera dar un nombre a los rasgos diferenciales de la argentinidad. El repaso por los usos de ambos términos, en especial “criollo”, revela su versatilidad, y tal vez deba encontrarse allí –en esa versatilidad- la razón de su potencia condensadora, aunque también de ciertas contradicciones notorias.

En principio criollo significa “español nacido en América”. Tal definición, a pesar del proceso de acercamiento hacia España producido en Argentina durante la última década del siglo XIX, y de la paralela revalorización de su legado cultural (tan importante en esta encrucijada, sobre todo en lo que toca el problema de la lengua de la nación), resulta insuficiente para encontrar allí –en la imagen de una descendencia directa- la encarnación de lo argentino. Es por eso que en la discusión sobre este aspecto de la tradición nacional va a tenerse muy en cuenta la definición de “criollo” como la cruce de europeo e indígena, en especial en lo referente a la figura complementaria del gaucho.

El inconveniente que representa –salvo para unos pocos- el componente indígena hace entrar en juego, en la definición de lo criollo, otro elemento clave: la tierra. La idea de que lo que termina de dar forma al componente racial y define la esencia de lo criollo es el suelo, no solo soluciona el problema de la impronta indígena, o de la demasiada cercanía con el español, sino que afinca la identificación de la nacionalidad en el territorio. Por eso otra de las definiciones clásicas de criollo será

“hijo de la tierra” (que también podrá ser interpretada, según las circunstancias, como “hijo de los dueños de la tierra”). Ahora bien, lo que va a ocurrir –en contra de lo que propone Joaquín V. González con sus “montañas”- es que esa esencialidad territorial de lo argentino va a ser localizada en la pampa, y consecuentemente, en su hijo dilecto, el gaucho quien, paralelamente, se irá despojando de las notas negativas con que se lo solía caracterizar.

Este proceso histórico-semántico explica, entre otras cosas, la predilección por “gaucho” y “criollo” no sólo por parte de quienes se interesan por el resguardo del “ser nacional”, sino también por parte de aquellos que más van a sufrir por el uso nacionalista de ambos términos. Si “criollo” es la palabra clave para discriminar y establecer la dirección de una serie de acciones punitivas (que incluyen la sanción y puesta en práctica de leyes) contra quienes no lo son, es lógico que las víctimas de esa discriminación –el elemento extranjero “perturbador”- también recurran a “criollo” y “gaucho” para resumir lo peor de la nación que los persigue.

Un ejemplo clásico de ese uso es el de “criollo” como atributo de “política”. El sintagma “política criolla”, usado para describir una serie de procedimientos vinculados con el fraude, la violencia, el clientelismo, etcétera, es uno de los leitmotivs del discurso del Partido Socialista, prácticamente desde su acta fundacional.¹³ También desde el anarquismo se aprovechó el poder condensador de criollo para atacar no sólo el funcionamiento de la política, sino a toda una idiosincrasia social que es la que, en definitiva, le daría sustento.

En 1903, en el semanario anarquista *Vida Nueva*, aparece una nota en la que se protesta por la suspensión “a la manera criolla” de la que ha sido víctima el Dr. Eduardo Holmberg en su cargo de director del zoológico de la ciudad de Buenos Aires. Para el autor de la nota el pecado del Dr. Holmberg, (“todo un sabio”), es tener talento, “pues en el país de los brutos, de los gauchos disfrazados de europeos, tener talento constituye un delito”¹⁴

En el mismo número de *Vida Nueva* hay otro ejemplo en el que esta vez el ataque no apunta a la clase dirigente sino a sus dirigidos, al pueblo criollo:

¹³ Véase por ejemplo “Consideraciones sobre la política criolla. Sus frutos”, aparecido en *La Vanguardia* el 11 de febrero de 1905 (año VII, No 6). Además de atacar la “oligarquía criolla”, desde el socialismo argentino se impugna al trabajador criollo: “Han llegado un millón y medio de europeos, que unidos al elemento de origen europeo ya existente, forman hoy la parte activa de la población, la que absorberá poco a poco al viejo elemento criollo, incapaz de marchar por sí solo hacia un tipo social superior” (Nuestro Programa, primer “Editorial” de *La Vanguardia*, año 1, No 1, 7 de abril de 1894)

¹⁴ “La suspensión del Dr. Holmberg”, *Vida Nueva*, Año 1, No 1, 13 de noviembre de 1903.

El criollo, el hijo del país, es un ilota, resignado con su desnudez, ignorante que no ambiciona nada, degenerado por la embriaguez, sin hábitos de trabajo activo, un factor casi nulo en la obra del progreso.¹⁵

Esta crítica a lo criollo ocupa un espacio considerable en la prensa anarquista, ya sea en artículos de crítica social o política, en cuentos, en crónicas; pero es sin dudas el folleto titulado *El crepúsculo de los gauchos* (1903), del intelectual de origen anarquista Félix Basterra, el texto que mejor ejemplifica –tal vez por el grado de virulencia que la crítica alcanza- esta posición anti-criolla del anarquismo vernáculo.¹⁶

Tal virulencia, junto con el contexto de su publicación –la reciente aprobación y puesta en práctica de la Ley de Residencia- es lo que le da al libro un tono exasperado y urgente que genéricamente lo emparenta más con el panfleto que con el ensayo. Del panfleto también tiene la tendencia a la polarización entre el panegírico y la denigración. Denigración que apunta, como ya se dijo, a un conglomerado social, político y cultural cuyo resultado es la política criolla.

Aunque el tono polémico del folleto entra en perfecta consonancia con la literatura anarquista, acostumbrada a la confrontación violenta, el modelo textual que tiene en mente Basterra es el *Facundo*, de Sarmiento. Relación marcada no sólo por ciertas circunstancias comunes de escritura urgente y propósitos analíticos de la realidad argentina, matizados con una beligerancia pertinaz, sino por el hecho de que explícitamente Basterra reconoce la tutela intelectual de Sarmiento (junto con Alberdi, según Basterra, dos de los pocos argentinos inteligentes), y se vale de su esquema de Civilización y Barbarie para analizar la situación argentina de principios de siglo y revisar el proceso histórico que la explica.

La descripción de la barbarie americana elaborada por Sarmiento es trasladada al 900 y aplicada al mundo criollo. Tal traslación implica, además de una simplificación notoria del problema, un efecto de ampliación superlativo, ya que la barbarie criolla alcanza –salvo contadas excepciones- a todos los argentinos. Esta expansión incontenible de la barbarie verificada por Basterra en el comienzo del siglo XX señala el

¹⁵ “En el país de las viñas”, ob. cit.

¹⁶ Sobre la trayectoria de Basterra en el anarquismo argentino, véase Juan Suriano, *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 135. También la entrada de “Basterra” en el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, (Horacio Tarcus, director, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 51-52).

fracaso de los vaticinios optimistas de Sarmiento sobre el triunfo final de la civilización, y por lo tanto del proyecto liberal que se trató de poner en práctica después de Caseros y que recién pareció plasmarse a partir del 80 con el primer gobierno de Roca. En 1903, con Roca otra vez en el poder, la barbarie, según Basterra, inunda toda la república.

Los elogios hacia Sarmiento y Alberdi, y su particular fidelidad al modelo de análisis de la realidad argentina plasmada por el primero durante el rosismo, dejan en claro que para Basterra –como para otros anarquistas que siguen la misma línea interpretativa- no hay una continuidad entre el programa de gobierno propuesto por Sarmiento en *Facundo*, y el régimen que en ese momento preside el general Roca. Para Basterra, entonces, Roca, Cané, Pellegrini son en realidad –y contra lo que se sostiene oficialmente- los continuadores del proyecto y de los hábitos políticos de Rosas, Quiroga, Aldao. Es lógico, entonces, que Basterra vea en los actuales gobernantes a los máximos representantes de la barbarie.

Esa constatación lo lleva a buscar, también siguiendo las huellas de Sarmiento, y más allá de los vaivenes políticos circunstanciales, la causa esencial de los males que aquejan a la república indagando en la historia social de los argentinos. Y entonces, como en Sarmiento –aunque con distintos grados de perspicacia- Basterra va a encontrar en el gaucho y su idiosincrasia la clave para explicar el estado actual del país.

Contradiciendo, aparentemente, a quienes afirman que el gaucho es un tipo social extinguido, Basterra encuentra no sólo que todavía hay gauchos sino que todos los argentinos lo son, ya que a esa altura del siglo gaucho es, más que un tipo social, una forma de ser que define a los argentinos por encima de sus diferencias de clase o su educación. En todo caso esas diferencias –reconocibles, pero no sustanciales- podrán ser señaladas con el agregado de algún atributo, como ocurre por ejemplo con el "gaucho de jaquet", sintagma con que Basterra define al encumbrado político criollo moderno, quien, a pesar de su elegante y europea vestimenta, no puede ocultar su esencial barbarie criolla. La metáfora de la "invasión" –tan fecunda en la literatura argentina-, usada insistentemente para describir el efecto causado por el aluvión inmigratorio, en Basterra sirve para explicar un proceso análogo pero inverso: la barbarie, con el gaucho, ha avanzado sobre la ciudad y lo ha impregnado todo. Y aunque el gaucho en realidad sea una entidad arcaica, su esencia bárbara –y he aquí otra coincidencia con quienes van a levantar su figura- sigue viva en toda la población nativa, sus instituciones, sus costumbres, sus leyes.

La furia y la extensión del ataque a lo argentino pueden explicarse por el contexto xenófobo en que se produce la escritura. *El crepúsculo de los gauchos* es, antes que nada, una defensa de los "gringos" –a quienes se señalaba como los representantes de la barbarie moderna– y una denuncia contra la engañosa política inmigratoria, los rigores a los que se somete a los extranjeros y un modo de enfrentar a las leyes represivas recientemente sancionadas y puestas en funcionamiento.

Pero la lógica argumentativa de esa reacción revela una paradoja: su coincidencia con la lógica de aquellos a quienes pretende combatir en por lo menos dos puntos: el "moreirismo" y el darwinismo social. Bastera, consecuente con su condena absoluta de lo gaucho, polemiza contra la literatura que no lo denigra. Por un lado la emprende contra los poetas que se han encargado de idealizarlo, yendo contra la verdad "científicamente establecida".¹⁷ Aunque Bastera no hace nombres parece estar apuntándoles a los cultivadores de la poesía nativista, y no es descabellado pensar que tenga en mente el *Santos Vega* de Obligado, uno de los poemas más exitosos en esa línea, modelo (según Joaquín V. González, entre otros) de una literatura patriótica, y en el cual es clara la identificación de "Juan Sin Ropa", vencedor del payador argentino, con el inmigrante.

Sin embargo, los ataques más duros de Bastera se dirigen a un tipo de literatura con gauchos muy diferente: la creada por Eduardo Gutiérrez con su *Juan Moreira* (1879), cuya extensa y genéricamente diversa descendencia ha de conformar lo que sus impugnadores llaman *moreirismo* que, más que una tradición literaria, pasa a ser considerada como una suerte de tendencia social, derivada de cierta literatura popular, que aviva las bajas pasiones del pueblo en contra de la autoridad. La crítica de Bastera hacia los efectos perniciosos de la literatura, cifrados en eso que se dio en llamar "moreirismo", reproduce casi textualmente los argumentos de quienes veían con alarma la glorificación literaria del crimen contra la autoridad, aunque en su caso poniendo como víctima principal de esta tendencia generalizada a los inmigrantes:

Existe una literatura cantadora de las pasiones gauchas, cuya narración es todo un idilio de presidio, de crimen, de puñalada toma y daca, libros que produjeron dramas para teatro, teatro que hizo algo más que un... Guillermo Tell de cada

¹⁷ "Asegura Darwin que el gaucho no tiene nada desarrollado el sentimiento de la simpatía, todo al contrario de lo que afirman los poetas argentinos, los llamaremos así, que hacen del indígena un Jesús, sentimental y cantor (*payador*), con una entraña amorosa y noble, por la hembra y la sociedad, sin límites" (Félix Bastera, *El crepúsculo de los gauchos*, París / Montevideo, Jean Grave / Claudio García editores, 1903, p. 89).

nativo alzado contra una autoridad más alzada todavía, en fin, todo un pueblo delirante que se educa en el ejercicio del trabucazo abocajarrado al primer hombre que en forma de italiano cruzárase en el camino del criollo. (p. 88)

Por otro lado, la visión negativa del gaucho se refuerza con el aporte de las teorías de Darwin y Spencer sobre la lucha por la vida y la superioridad/inferioridad de ciertas razas, más el agregado de la antropología criminal de Lombroso y sus teorías sobre el atavismo surgidas de la misma matriz positivista. De manera tal que el argentino es, según Bastera, un tipo racial definido por el estigma de la degeneración y la inferioridad, por eso la sinonimia criollo-gaucho que define lo argentino debe ser completada, con su componente más "enfermo y decadente": el indio. (p. 130)

Para estigmatizar al gaucho y la nación, Bastera reproduce –y por lo tanto legitima– las mismas teorías que, ya hace algunos años, son utilizadas para estigmatizar al inmigrante y criminalizar a los anarquistas. En este sentido no es casual que Bastera cite a Ramos Mejía para explicar la pervivencia negativa del ingrediente gaucho en el argentino actual, sobre todo evidente en ciertos tipos modernos como el "loco lindo", es decir, el joven de clase alta dedicado al vicio y el matonismo.¹⁸

Quizá el mejor ejemplo ficcional del funcionamiento de este sustrato ideológico dentro de la literatura anarquista sea "Un crimen", cuento de Enrique Crossa en el que se narra cómo una familia de gauchos, caracterizados por su "indolencia hereditaria", su "pereza abrumadora", sus rostros "peludos" o "siniestramente angulosos" asesinan a un pobre turco ("un inmigrante") para robarle sus baratijas.¹⁹

Pero además este anticriollismo anarquista se enfatiza por una comprobación: que el grueso de las fuerzas de choque de la policía y el ejército responde al tipo social del "criollo", del habitante de "las provincias", definido racialmente por la cruce del indígena con el español. Se trata de los "indios" o "gauchos de uniforme", y cuya brutalidad en la represión de los manifestantes anarquistas muchas veces es explicada por su origen étnico y social. Un buen ejemplo es "¡Respetá l'autoridá, che!", crónica

¹⁸ "Claro está que el porte de armas {dice Bastera}, como costumbre inveterada de los argentinos, deviene del largo puñal cruzado sobre el amplio cinturón que cargan los gauchos de las campañas, y el "loco lindo", que es el *compadre* vestido decentemente, bien afeitado, jamás negó la estirpe, aquella estirpe que Ramos Mejía (sic) llama 'la odiosa turba de los saturados de barbarie, animados por su culto del coraje, su fidelidad que encarna la patria en el patrón, con sus odios insanos al único modesto centro de cultura' (...) ¡Estos criollos son los que a veces, inflados, suelen salir de las facultades tarareándose: 'Calle Esparta su virtud, / su grandeza calle Roma!' ¡Silencio! -que al mundo asoma... / la gran capital del Sud' (...) Como quien no dice nada, aunque después sean capaces de contrahacer la sintaxis y ortografía, peor que aquellos corregidores coloniales de quienes nos habla Estrada." (p. 111)

¹⁹ Enrique Crossa, "Un crimen", *Vida Nueva*, Año 1, No 2, 20 de noviembre de 1903.

aparecida en *La Protesta* (No 245, 1 de enero de 1904) en la que el habla es, ya desde el título, un modo de caracterizar al "indio de la esquina", es decir, al vigilante. En el relato se denuncian los atropellos del policía en cuestión que, borracho, trata de encarcelar a un "joven argentino" al que acusa de "gringo". Lo curioso es que, al arremeter contra el joven exclama "Yo soy Moraira" (sic), en una inversión de las tantas veces citada anécdota de aquellos gauchos que, borrachos (o no), desafiaban a la autoridad proclamando ser el famoso personaje de Gutiérrez. Lo que evidentemente se busca mostrar con la anécdota es que, en Argentina, los que detentan la autoridad y piden respeto por ejercerla son, en realidad, los verdaderos criminales.²⁰

Otro ejemplo, también aparecido en *La Protesta*, es "El gran remedio", relato de Elam Ravel, en el que se define al policía como un "tipo pampa, de tez cobriza, fisonomía brutal, con estigmas de degeneración alcohólica... representación clásica de la civilización argentina. Casco a la prusiana y exterioridades brillantes, pero alma, cerebro, instintos, gustos, predilecciones, y procederes de indio, de gaucho montaraz, cuando menos..." (No 251, 20 de febrero de 1904). La cita coincide con la hipótesis de Basterra en cuanto a la difusión de ese mal llamado "lo criollo" y, como se dijo, si bien el contexto xenófobo explica la violencia en el ataque anarquista, no deja de llamar la atención la adopción de las posturas más extremas en cuanto a la inferioridad racial de los pueblos indígenas, cuya matanza, por otro lado, la prensa anarquista no se cansa de denunciar.²¹

Sin embargo, la posición frente a lo criollo encabezada por Basterra, si bien predominante, no fue unánime dentro del anarquismo argentino. Una razón evidente es que un tipo de crítica radical como la suya excluye toda posibilidad de incorporación del

²⁰ Varios autores se han referido a la epidemia de *moreirismo* que contagió a las clases populares argentinas y las llevó a desafiar la autoridad invocando el nombre del gaucho popularizado por Eduardo Gutiérrez. Uno de esos autores es José Ingenieros, quien afirma que "por el año 1900, estimulada en la prensa y en el teatro, se produjo en Buenos Aires una epidemia de 'moreirismo'." (*La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Elner editor, 1957, p. 76). En otro texto suyo, el mismo Ingenieros consigna un caso que, si se tiene en cuenta el efecto que el anarquismo puede causar en algunas personas afectadas por el alcohol y ciertas lecturas, bien podría ser tomado como un ejemplo de "epidemia anarquista". Es el caso de "H. B., argentino, casado, de treinta y seis años", un tranquilo y trabajador, de "ideas políticas avanzadas, que cultiva mediante lecturas". En una fiesta familiar, y "contra su costumbre", bebe algunas copas. "Pocas horas más tarde se encuentra en plena agitación, con delirio agudo en que predominan las ideas anarquistas. Pretende que todos los presentes den vivas a la anarquía, vocifera contra las autoridades y los burgueses, discute a voces, se resiste a sus amigos que quieren ponerle en cama, hasta que sale a la vía pública, invitando a pelear a toda la policía de la ciudad." (*Criminología*, Buenos Aires, Hemisferio, 1953, p. 124)

²¹ Un ejemplo de esta visión contradictoria sobre el indio es una nota aparecida en *La Protesta* en diciembre de 1903 en la que se denuncia la matanza de los indios del Chaco llevada a cabo por los "indios de uniforme" (No 241, 5 de diciembre de 1903).

elemento criollo trabajador a la lucha que propone el anarquismo. Las taras congénitas y atávicas que corrobora Bastera inhiben al trabajador criollo no sólo de participar junto a sus compañeros de trabajo inmigrantes en la lucha revolucionaria, sino también de la sociedad futura que se pretende construir. Frente a esta postura aparecen en el anarquismo argentino otras voces que sí creen en la posibilidad de la alianza y en las cualidades –revolucionarias– del trabajador criollo. Y que además verán en las diferentes variantes de la literatura criollista un modo de llegar al gran público que esa literatura cultivaba y de plantear la posibilidad de la alianza revolucionaria del inmigrante y el hijo de la tierra.

Gauchismo libertario

En el número 434 de *La Protesta*, de octubre de 1904, puede leerse una nota titulada “Los trabajadores criollos”, en la que se comenta un artículo aparecido en el diario “burgués” *El Tiempo* sobre la escasez de brazos para las cosechas y la solución de contar con los servicios de trabajadores criollos, más convenientes que los trabajadores extranjeros sobre todo porque, como se afirma en el artículo, “es bien sabido que no constituye el criollaje elemento propicio para las huelgas”. La nota de *La Protesta* niega la veracidad de tal afirmación y agrega que “la totalidad [de las huelgas] que hemos observado en Buenos Aires los ha tenido [a los criollos] por sus mantenedores.”

El reconocimiento de que el trabajador criollo es tan o más explotado que el inmigrante, y que además constituye un sector importante que no debe ser descartado en su potencial revolucionario convive, como ya se ha visto, en *La Protesta* y otros medios libertarios, con la condena de todo lo que huele a criollo. Esta convivencia de visiones diferentes sobre la cuestión es la muestra de que se trata de un tema controversial y complejo, porque apunta a un problema crucial, que tiene que ver con el éxito o no de la captación popular necesaria para que la revolución social, el gran objetivo del movimiento anarquista, pueda ser llevada a cabo. Es decir, si se descarta al criollo como elemento revolucionario por su supuesta refracción innata a toda idea avanzada, la única solución imaginable sería la sustitución total del elemento criollo por los inmigrantes, únicos sujetos revolucionarios posibles.

Aparte de la notable coincidencia –obviando, eso sí, el detalle de la revolución– con el programa liberal de Sarmiento/Alberdi, lo que la realidad muestra es que, si bien el número de inmigrantes es muy alto y promete seguir subiendo, el elemento criollo no

puede ser dejado de lado si se quiere un cambio social completo, más allá de Buenos Aires y algunas otras ciudades.

Por otro lado no debe olvidarse que el desarrollo del movimiento anarquista en Argentina, desde sus modestos inicios a mediados de los 80, hasta los primeros años del siglo XX, que es cuando publica su trabajo Basterra, ha ido creciendo con el aporte fundamental de los trabajadores y militantes llegados de Europa, pero también con un no despreciable elemento vernáculo, de cada vez mayor gravitación, sobre todo en la prensa y las actividades culturales del anarquismo.

Junto con la posición que ejemplifica Basterra, debe considerarse la existencia de otras dentro del anarquismo argentino que proponen un diagnóstico diferente de la realidad, y que no sólo se niegan a considerar al trabajador criollo como hostil a las ideas libertarias, sino que explícitamente proponen la alianza del inmigrante con el criollo y una suerte de "argentinización" del anarquismo.

Así como *El crepúsculo de los gauchos* sintetiza mejor que ningún otro texto la postura anti-criolla y elige al gaucho "crepuscular" como la figura a la que dirigir sus ataques, de un modo análogo pero inverso, uno de los compañeros de ruta de su autor (y de los pocos a quienes Basterra nombra de manera elogiosa en su libro), Alberto Ghirardo, es quien lleva adelante el intento vindicatorio del elemento criollo y propone con mayor énfasis la alianza con el inmigrante. Y lo hace apelando también al gaucho, sobre todo a uno: Martín Fierro, nombre elegido para la revista que funda y dirige entre 1904 y 1905, y en la que mejor puede seguirse su propuesta de un criollismo libertario.

El nombre no es casual y le permite elaborar un proyecto editorial que se propone intervenir en lo político desde una plataforma cultural basada sobre todo en la literatura. Martín Fierro puede representar, a comienzos de siglo, casi como ningún otro nombre, al tipo de gaucho que les interesa rescatar a los anarquistas: un modesto trabajador que por negarse a votar la lista del juez es enviado al ejército, que tiene el valor de desertar al servicio de fronteras y de enfrentarse -y vencer- a la autoridad policial que lo persigue. Pero además Martín Fierro es el nombre de una pieza de literatura que también puede resultar admirable por más de un motivo. En el primer número de la revista, junto con la foto de José Hernández y una selección de estrofas de su poema, aparece un breve texto de presentación que sintetiza el porqué de la elección de Martín Fierro. Las razones son tres: su capacidad simbólica ("encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias"), el sentido clasista de su lucha ("el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen"), su

valor artístico, que define un modelo de literatura cuyo gran mérito consiste en poder plasmar de un modo “vivo, palpitante, natural, estereotípico... la vida de un pueblo.”²²

Es decir que la revista de Ghiraldo concuerda con aquellos que sugieren – todavía tímidamente- que en el gaucho puede encontrarse la clave de la idiosincrasia argentina, pero difiere notoriamente –al leer la vida del gaucho desde la perspectiva de la lucha revolucionaria- en la definición de esa idiosincrasia. Y además hay que puntualizar que no se trata de “el gaucho” sino de uno, que tiene la particularidad de ser un personaje literario. En este sentido la revista *Martín Fierro* aparece como precursora del proceso fuerte de consagración del poema de Hernández que se verificará algunos años después de la aparición de la revista. El valor del *Martín Fierro*, de Hernández, lo que define su grandeza, es esa capacidad envidiable de plasmar la vida del pueblo y, lo que tal vez sea más importante todavía, de llegar a él.

Desde su aparición la revista de Ghiraldo se instala en el medio de una doble disputa sobre la tradición de la que va a ser partícipe. Por un lado, como ya se sugirió, dentro de la tradición anarquista misma. Recordemos que el libro de Basterra, síntesis exasperada de la visión negativa, dentro del anarquismo, sobre lo criollo-gauchesco, acaba de salir y que, si bien la revista *Martín Fierro* no se identifica explícitamente como una publicación anarquista (el subtítulo sólo dice “Revista popular ilustrada de crítica y de arte”), la postura política de su director, la de varios de los colaboradores, el contenido de muchas de las notas y el hecho de que a partir del número 31 se convierta en el suplemento cultural de *La Protesta*, nos dan la pauta de que se trata de una revista que se inserta dentro del movimiento libertario defendiendo una postura polémica sobre de la cuestión de lo criollo-gauchesco.

Pero, por otro lado *Martín Fierro* también se instala (debido en gran medida a la ubicación de Ghiraldo en el incipiente campo cultural argentino, lo que le permite, entre otras cosas, contar en su revista con la firma de varios de los artistas e intelectuales no anarquistas más importantes que integran ese campo) en la discusión por la tradición nacional, en el momento en que se intenta definirla apelando a lo criollo, a lo rural y al rescate simbólico del gaucho.

Frente a la postura más generaliza dentro del anarquismo que condena al elemento criollo -y que se basa para tal condena en la caracterización de la barbarie formulada por Sarmiento y en los aportes del positivismo spenceriano y de la

²² “Martín Fierro y su creador”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año 1, No 1, 3 de marzo de 1904.

antropología criminal- y frente al rescate “oficial” en curso del gaucho –símbolo de la pureza criolla despojado en lo posible de todo resabio moreirista y más cercano a la imagen del paisano sosegado y fiel-²³ la revista *Martin Fierro* propone otra opción: incorporar al gaucho a la tradición libertaria internacional y, en el mismo movimiento, exhibir el componente anarquista de lo criollo que define lo más puro y valorable de la tradición nacional.

La línea criollista de la revista puede resumirse en tres secciones que la integran: los “Clásicos criollos”, la “Crónica gaucha” y los “Diálogos criollos”. La primera –que mantendrá una regularidad de la que van a carecer las otras dos secciones- se compone siempre del fragmento de algún poema perteneciente al género gauchesco, tal como algunos años más adelante lo va a definir Ricardo Rojas en los primeros tomos de su *Historia de la literatura argentina* (1917). Recordemos que para Rojas pertenecen a *Los gauchescos* tanto los poemas de asunto rural escritos “en lengua culta” (como los *Santos Vega* de Mitre y Obligado, *La cautiva*, de Echeverría, algunos poemas de Estanislao del Campo), como aquellos escritos en “lengua vulgar” (o propiamente gauchescos): los poemas de Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández.

En contra de lo que puede suponerse (y de lo que sugieren los versos de del poema de Hernández elegidos en el primer número de la revista) el criterio de selección de los fragmentos no sigue un propósito militante. Es decir, salvo algunas excepciones, como “Gobierno Gaucho”, de Estanislao del Campo, o algunos pasajes de *Martin Fierro*, los versos elegidos no denuncian la situación social a la que se ve sometido el gaucho, ni son un desafío a la autoridad, ni una glorificación de la desertión militar, u otras posturas análogas. Por lo tanto “Clásicos criollos” es una sección cuya existencia podría justificarse, en principio, por razones estéticas y pedagógicas. Las últimas tienen que ver con algo ya analizado en el primer capítulo a propósito de la literatura y el arte en general, en cuanto a la confianza que los anarquistas tienen en su función educadora, y la creencia de que el contacto con la literatura y el arte, más allá de su mensaje ideológico manifiesto, produce el efecto positivo de “elevar” al lector y, por lo tanto, de hacerlo más apto para asimilar los postulados anarquistas y, sobre todo, para transformarlo en el hombre nuevo que la sociedad futura necesita.

²³ “Nada es más simpático que el gaucho verdadero: nadie más noble, más fiel, más esforzado ni más hábil; es el compañero seguro del patrón, que descansa en él sin temor...”. Ernesto Quesada, “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, en Alfredo Rubione, Estudio crítico y compilación, *En torno al criollismo*, Buenos Aires., CEAL, 1983, p. 149.

Sin embargo, lo novedoso del género elegido, dentro de la tradición de la prensa libertaria, también puede ser visto como el intento de reconocer el valor literario de un tipo de literatura cuya "clasicidad" todavía no ha sido consagrada. En relación con esto puede pensarse que la ausencia de los dramas rurales de Eduardo Gutiérrez, así como de los textos que integran lo que Ernesto Quesada define como "literatura criollista", es un modo de asegurar la calidad estética de una sección de "clásicos". Pero también puede pensarse que, sin incluir sus manifestaciones más condenadas, "Clásicos criollos" es un intento de aprovechar la popularidad de la literatura criollista y la existencia de un público ávido en la materia, al que se intenta seducir con materiales criollos depurados, e instruir, con la ayuda de otras secciones, en la necesidad de la lucha y de la revolución social.

Algo distinto ocurre con "Crónica gaucha", y "Diálogos criollos". Aquí no se va a trabajar con los fragmentos de un género ya dado y aparentemente concluido, sino que se va a hacer uso de la gauchesca, de sus procedimientos característicos, de sus tópicos, pero refuncionalizados por la mezcla con géneros propios de la literatura de prensa anarquista

"Crónica gaucha" -sección esporádica y que tiende a desaparecer luego de los primeros números- se caracteriza, como su nombre lo sugiere, por el cruce entre una forma narrativa propia del periodismo moderno, la *crónica*, con un procedimiento que define al género gauchesco: el uso, por parte de un autor letrado, de la lengua, de la forma expresiva característica del gaucho. Esa ficción enunciativa, que se mantiene hasta en el seudónimo elegido para firmar las notas -Camilucho Tresmarías- se ratifica por las notorias inflexiones gauchescas que adquiere el lenguaje, así como por las afirmaciones del yo que hace cargo de la enunciación, quien se presenta como un "pobre gaucho rústico". Sin embargo ese gaucho abandona la forma de expresión característica dentro de la tradición del género -el canto- y elige la más moderna de la prosa del periodismo de combate.²⁴

En "Diálogos criollos" ocurre algo similar: se les da la voz a interlocutores criollos, quienes se expresan utilizando las inflexiones de la lengua que, se supone, les son características, pero dentro de uno de los géneros emblemáticos de la literatura

²⁴ "Crónica gaucha", *Martín Fierro*, Año 1, No 3, 17 de marzo de 1904. Los vínculos de la gauchesca con el periodismo de combate fueron intensos, sobre todo en algunos autores como Hilario Ascasubi o Luis Pérez. En general lo que se mantuvo fue el verso, aunque algunas páginas de *Anticeto el Gallo*, de Ascasubi, son extraordinarios ejemplos de prosa gauchesca.

anarquista, el diálogo. Lo notable en este caso es que el diálogo, desde Bartolomé Hidalgo en adelante (Ascasubi, E. del Campo, Antonio Lussich) va a ser también una de las formas más transitadas por la gauchesca. De modo tal que la continuidad que se busca remarcar entre los padecimientos del gaucho, su lucha contra las injusticias y su búsqueda permanente de libertad, con los padecimientos, las luchas y búsquedas de los trabajadores modernos, inmigrantes o argentinos, también puede encontrarse entre la tradición gauchesca y la literatura anarquista, que la retoma y actualiza.

Por eso también la denuncia, uno de los rasgos de la gauchesca que *Martín Fierro* mejor desarrolló, va a ser componente esencial de estas secciones. La denuncia va a apuntar a los males de la sociedad burguesa que ya a esa altura son tópicos de la literatura anarquista: la trampa electoral, los manejos de los políticos, las mentiras de la iglesia, la propiedad privada y el latifundio, las leyes, el servicio militar, la explotación laboral. Al hacerlo, se va a operar una refuncionalización del género, pero siempre buscando, en la medida de lo posible, mostrar que las injusticias que se denuncian también forman parte de la tradición nacional (que a la vez es internacional). Por ejemplo, el tradicional lamento –que llega hasta *Don Segundo Sombra*– por una pampa cada vez más llena de alambrados, sirve aquí para la denuncia, no de un paisaje que se va, y con él su habitante característico, sino del latifundio y la iniquidad de la propiedad privada. Ciertas situaciones ya presentes en *Martín Fierro*, para no ir más lejos, sobre el uso del gaucho en las elecciones o como mano de obra gratis en el ejército, se repiten en la crítica extendida a todo el sistema electoral de principios de siglo o a la flamante ley de servicio militar obligatorio y las denuncias sobre malos tratos en el ejército.

Ahora bien, ¿para quién están escritos estos textos? La primera respuesta puede encontrarse en los destinatarios que esos mismos textos proponen. El gaucho de las crónicas se dirige, insistentemente, a su “ermanos”, y en los diálogos, el destinatario evidente es el criollo interlocutor. Es decir que, en ambos casos, el destinatario del discurso “esclarecedor” es un igual, gaucho o criollo, a quien, además, se puede interpelar. La interpelación es típica del discurso militante de la prensa anarquista: a través de él se insta a la toma de posición o a una acción determinada. En el caso de Camilucho Tresmarías, el pedido hacia el auditorio compuesto por sus “ermanos” es ser fieles –una vez más– a los atributos y valores esenciales en la definición del criollo resumidos en la valentía y la resistencia a la opresión. Por eso, frente a los atropellos de la “sevelisación” de que son objeto, el criollo *se* pregunta y *les* pregunta: “¿Adónde

están los justicieros de sí mismos?" Pero además lo que se espera no es meramente la reacción del auditorio criollo, sino la *reacción esclarecida*, gracias sobre todo a los efectos saludables de la alianza del criollo con el trabajador inmigrante, dentro del movimiento anarquista.

En uno de los "Diálogos criollos", titulado "El infractor", conversan dos criollos (que, por el lenguaje y el dibujo que acompaña el diálogo, más que gauchos parecen orilleros) sobre la decisión de uno de ellos de no presentarse a la convocatoria del ejército y convertirse en desertor. El "infractor" es el personaje esclarecido, no sólo porque explica las verdades, sino porque además lee libros y dice cosas que su compañero, le confiesa, jamás ha "escuchao en la vida". Su propuesta de enfrentar a la autoridad hace que su timorato e inexperto interlocutor lo compare, irónicamente, con Juan Moreira. El infractor entonces acepta la comparación con el gaucho de Gutiérrez, pero aclara que en todo caso él sería un Moreira con conciencia, porque Moreira "peleó sin pensarla"²⁵. El pecado de Moreira, para estos anarquistas, no es su enfrentamiento con la autoridad, sino la ausencia de un sentido que guiara ese enfrentamiento. Pelear pensándola sería, para los criollos de este diálogo, buscar la alianza, como se propone en una de las crónicas gauchas, con el "pueblo trabajador", que "emprinsipia a protestarla... meta güelga".²⁶

Esa interpelación, hacer la alianza para llevar adelante la huelga revolucionaria, presente en otros textos de la revista, parece estar dirigida, más allá del interior de los textos, hacia el público criollo. Evidentemente la capacidad de llegada al "pueblo" (uno de los sinónimos de "criollo" explicitado en los "Diálogos") demostrada por el poema de Hernández gravita en la elección de este uso de la gauchesca por la prensa libertaria. Se trata de un intento –propósito fundante de la revista de Ghiraldo– de llegar al pueblo y de convencer a los trabajadores criollos de las bondades de sumarse a las filas del movimiento libertario o, por lo menos, de abandonar las filas de los "rompueugas", de la policía o el ejército.²⁷

²⁵ "El infractor", *Martín Fierro*, Año 1, No 2, 10 de marzo de 1904.

²⁶ "Crónica gaucha", *Martín Fierro*, Año 1, No 5, 31 de marzo de 1904.

²⁷ Carlos Gamerro propone que la gauchesca fue un "medio del discurso anarquista para sobreponerse a su desventaja de discurso extranjero para extranjeros y apelar al auditorio criollo en una táctica en dos tiempos: Primero llegar a ser efectivamente escuchado, segundo legitimar el discurso anarquista si no como nacional, al menos como aplicable a la situación argentina. ("La gauchesca anarquista", *Filología* XXIV, 1-2, 1989, p.150)

"Un alzao", cuento de Ghirardo aparecido en el número 3 de la revista, narra las peripecias de uno de los obreros correntinos que fueron traídos a Buenos Aires en 1902 para reemplazar a los trabajadores portuarios en huelga. El narrador cuenta cómo, con engaños, es llevado, junto con otros "pobres criollos" como él, a la ciudad y obligado a trabajar como un burro y, lo que es peor, en reemplazo de otros trabajadores "alzados", es decir, en huelga. Uno de los huelguistas, un "extranjero" que "sabía hablar lindo", trata de convencer al obrero correntino y a sus compañeros de que dejen el trabajo y se adhieran a la lucha. Cuando la policía lo detiene por alborotador, el protagonista se enfrenta con el capataz que lo había denunciado y decide unirse a los huelguistas. Ya en la calle piensa que el extranjero tenía razón, y que el "el vigilante que lo llevaba era también algún otro pobre diablo, algún otro pobre correntino engañado, como nosotros con el trabajo, con el uniforme y la lata...". El cuento sintetiza con su historia el propósito de la revista, cuyo discurso funcionaría de manera análoga al "hablar lindo" del extranjero huelguista. Pero, al darle la palabra al obrero correntino, no sólo muestra desde su conciencia el proceso de conversión y cambio de bando (tópico ya trabajado también por la gauchesca, por ejemplo en *Ascasubi*), sino que conjuga ese "hablar lindo" del discurso esclarecedor del anarquismo con el "hablar criollo", que es la marca diferencial de la revista *Martín Fierro* dentro de la prensa libertaria argentina.

Algo análogo ocurre con el *Catecismo de la doctrina del paisano Argentino*, cuyo "capítulo II" aparece publicado en las páginas de *La Protesta*, en enero de 1904. Se trata de un diálogo pedagógico entre un cura y un paisano, en el que se repasa el "Credo y los artículos". Las preguntas del cura son la excusa perfecta para que el paisano exponga su credo (es decir, su análisis crítico), referido especialmente al mundo rural:

- Bueno, vamos a ver, ¿quién dijo el credo?
- Los apóstoles.
- ¿Para qué?
- Me paice que pa reirse de nosotros, tomándonos de sonsos
- ¿Vos para qué lo dices?
- ¿Yo? Pa nada padre; antes lo que decía pa ver si Dios me echaba una manita; pero dende que Ud. me dijo que pa tener una gracia lo mejor era una misa, como yo no tengo con qué pagarla, he pensado que dios, lo mesmo que la policía y la justicia, sólo al rico protege y ayuda.²⁸

²⁸ "Catecismo de la doctrina del paisano argentino", *La Protesta*, 9 de enero de 1904.

Así comienza el diálogo, y en ese tono continúa hasta el final. De la tradición gauchesca toma, además del registro “gaucho”, la línea de denuncia popularizada por el *Martín Fierro*, que identifica a la figuras del juez, el comandante, la policía y el pulpero con los agentes del mal, pero agrega también al patrón y a los ricos en general. El matiz anarquista, además, se percibe en una ausencia: la de la controvertida palabra “gaucho”. En su lugar se prefiere el uso de “paisano”, como en el título, o de otras palabras más propias de la jerga de la política revolucionaria e internacionalista del anarquismo, como “campesino” o “pobre trabajador”, o, directamente, “(nosotros) los pobres”. Hasta que en un pasaje clave del texto, en el que se propone la alianza revolucionaria con el extranjero, y donde también la autocrítica es muy fuerte, el paisano esclarecido usa “criollo” para definir ese “nosotros” que él integra junto con muchos otros que sufren los atropellos de los poderosos, pero poco hacen para cambiar su situación:

¡Ah, si los pobres paisanos criollos no juéramos tan sonsos y nos uniéramos con los gringos, esos que suelen venir y hablar tan lindo! Ya li avíamos e dar a toda la tropilla e vividores que nos tienen hundidos! Quien le dice a Ud. padre, que el que nos hiciera una injusticia, si esperábamos la oportunidad y le pegábamos juego al sembrao, cuando el trigo o el maíz estuviera bien sequito y lindo nosciba a cuidar muy mucho denantes deacernos otra. Pero ¡malaya sea la suerte! *Nosotros los criollos* le jugamos cuento y solo pensamos en chupar, cuando cai un cobre en nuestras manos, o en jugar la taba y las carreras, sin pensar que los gordos, el gobierno y la tropilla toda, nos trata como a viscacha, que ande quiera que se vaya l’an de perseguir igual, y nos vamos quedando más pobres que las ratas. Pero no leace; algún día ai comprender el paisano y leyendo catecismos como éste, sia e desengañar, y entonces ya verán. (énfasis mío)

El párrafo resume muy bien la tensión entre internacionalismo y regionalismo, sobre todo al poner en juego los personajes colectivos del gringo y el criollo, cada uno asociado a determinados rasgos estereotípicos que se manejan desde el anarquismo: el criollo, indolente, borracho y jugador; el gringo, políticamente esclarecido (como en “Un alzao”, el cuento de Ghiraldo, el narrador criollo asocia la facilidad en la enunciación del discurso político con la belleza del “hablar lindo”). Sin embargo, también como en el cuento de Ghiraldo, se propone la alianza revolucionaria entre el gringo y el criollo, y de paso se sugiere la posibilidad del atentado a la cosecha como el mejor modo entrar en acción y dejar de lado la moliciie criolla.²⁹ El narrador mismo,

²⁹ La quema de la cosecha sería, además, el mejor modo de poner en escena el fruto de la alianza revolucionaria entre gringos y criollos, al llevar al ámbito rural un *modus operandi* característico del anarquismo (el atentado), pero adaptado a las peculiaridades del mundo rural pampeano.

caracterizado como criollo antes que nada por su voz, es el mejor ejemplo de que no sólo los gringos pueden “hablar lindo”.

Y en cuanto a los posibles destinatarios de este texto, es reveladora la nota con que los redactores de *La Protesta* acompañan su publicación:

Obsequiamos a nuestros lectores como primicia con este capítulo del interesante folleto que publicaremos la próxima semana. Recomendamos el folleto para los compañeros del campo del interior de la república. (...)

Nos permitimos recomendar muy especialmente a los compañeros que quieran tomarse la molestia de hacerlo circular lo más profusamente posible y procurar en cada caso dar más explicaciones verbales al trabajador en cuya mano lo depositen.

Está redactado en forma atrayente semijocosa, sencilla y en lenguaje adecuado al paisano y por tanto con muchos términos del vocabulario criollo sin exagerar la nota.

Se ha procurado en el folleto tres cosas principales. Inspirar al paisano aversión hacia los explotadores, aversión al ejército y cariño para el obrero extranjero, en quien se le induce a que mire un hermano como en efecto lo es.

Los compañeros deben apresurarse a hacer circular la edición lo más pronto posible antes que terminen las cosechas y entre las gentes más sencillas, que debemos interesarnos en evitar que sean impresionados y convencidos por los frailes con sotana y sin ella. (...)

Evidentemente esta nota va mucho más allá de informarnos sólo sobre los destinatarios virtuales del folleto. Pone en evidencia, en primer lugar, las expectativas de los periodistas anarquistas sobre los alcances propagandísticos de la palabra escrita, ya presente en el texto mismo, cuando el criollo que habla expresa su confianza en los efectos positivos de la lectura de “catecismos como este”. En segundo lugar, también es clara la intención difusora que implica la adopción del estilo gauchesco como el “lenguaje adecuado al paisano”, destinatario principal del folleto, al que se quiere instruir sobre sus verdaderos enemigos y aliados (fundamentalmente el “hermano” gringo trabajador). Pero esa lectura debe ser acompañada por el complemento oral de los que saben “hablar lindo”, es decir, de los propios militantes anarquistas, gringos o nativos, sin cuyo refuerzo pedagógico el proyecto puede llegar a naufragar.

Pero también es indudable que, desde *Martín Fierro* y *La Protesta* por lo menos, se está pensando en el público habitual que integra el movimiento anarquista, a quien se quiere mostrar que la alianza con el criollo es posible y a quien además se intenta seducir con un tipo de literatura que, como lo señala Adolfo Prieto, parecía tener

abundantes lectores no sólo en el sector criollo sino también entre los inmigrantes, aunque depurándola de sus manifestaciones más censurables.³⁰

Neocriollo y mala mezcla

Esta idea de la alianza revolucionaria entre criollos e inmigrantes plasmada en la revista de Ghirardo y en *Catecismo de la doctrina del paisano Argentino* que, por un lado, aparece como la respuesta polémica a una postura predominante dentro del anarquismo, que descrece del potencial revolucionario del elemento criollo, por otro parece funcionar como el correlato de la creciente desconfianza, por parte de un grupo de intelectuales ligados con los intereses del estado y las clases dirigentes, hacia las virtudes de "lo criollo", producto de los cambios ocasionados por el proceso de modernización que vive el país, y del cual el fenómeno inmigratorio es uno de sus aspectos más visibles. Tal desconfianza hacia lo "criollo moderno" (que Ernesto Quesada define como "neocriollo") reside fundamentalmente en que, lejos ya de representar la esencia de lo nacional en estado puro, "criollo" también es un concepto usado para describir ciertos aspectos culturales producto del contacto entre las "bajas clases sociales" (como gusta decir Miguel Cané) locales y extranjeras, siendo la literatura "criollista" la expresión más elocuente de los resultados indeseables de esa mezcla y de su peligrosidad.

Si desde el anarquismo la fórmula de la *alianza* revolucionaria de los oprimidos es el modo de consagrar -de mostrar como positiva- la mezcla entre criollos y extranjeros de baja condición, desde ciertos sectores ligados con el poder -y de un modo análogo pero inverso- será la metáfora de la *mala mezcla* el recurso más habitual para representar las consecuencias de una "cruza" indeseable. Lo que me interesa en este punto es ver qué sucede, no tanto desde el anarquismo sino con el anarquismo, en algunas de las resoluciones simbólicas del conflicto generado por esa mezcla.

En una carta dirigida a Fray Mocho, y refiriéndose a sus relatos publicados en *Caras y Caretas*, Miguel Cané le asegura que:

... cuando se reúnan en volumen todos esos bocetos de vida argentina, entonces diré ya lo que ellos representan y representaron en nuestra literatura. Ése, ése es el CRIOLLISMO legítimo, porque es el que existe,

³⁰ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

es el que vive, y no el del gaucho desvanecido, o del cocoliche híbrido y cambiante.³¹

La afirmación de Cané sobre la validez del criollismo de Fray Mocho frente a otras variantes menos legítimas tiene que ver con el problema de la mezcla adelantado en el párrafo anterior, y debe enmarcarse, a su vez, en el contexto de una discusión -derivada de ese problema- sobre "el idioma de los argentinos".

En 1902 (año en que está fechada la carta) esta cuestión ha llegado a uno de sus puntos más altos de consideración debido a la publicación, ese mismo año, de *El "criollismo" en la literatura argentina*, de Ernesto Quesada. Este estudio, presentado como una prolija réplica a quienes pretenden que la literatura criollista equivale a literatura argentina, es también -y sobre todo- un intento de definir el alcance de los términos "criollista" y "criollo", de neutralizar las confusiones que genera su uso, y de advertir sobre la peligrosidad de una literatura popular que amenaza con convertirse en paradigma de la lengua y de la cultura (y por lo tanto del destino) de una nación en proceso de formación. Así como, según argumenta abundantemente Quesada, es ridículo sostener que una manifestación literaria dialectal -como puede ser la gauchesca, epitome de lo criollo- se convierta en *la* literatura nacional, más lo es pretender que no sea el español la lengua nacional y sí, en cambio, uno de los tanto dialectos que la componen, o, peor aún, la mezcla de todos ellos.

Es en este punto que Quesada impugna el alcance de los términos "criollo" y "criollista", no sólo porque se recurre a ellos para intentar proclamar la existencia del "idioma argentino", sino porque, debido a su uso indiscriminado, han ido perdiendo su significación originaria para pasar a designar indistintamente tanto a la literatura gauchesca, como a los folletines de Eduardo Gutiérrez, y a toda una vastísima producción de literatura popular cuya lengua es una mezcla de diversas "jerigonzas" que, a su vez, son también hijas de la mezcla: "cocoliche", "compadrito", "orillero" y hasta "lunfardo". En este sentido "criollista" viene a designar un tipo de literatura -que Quesada básicamente aborrece- en la que la lengua empleada es aquella que surge del modo de expresión más o menos fiel de las clases populares e "ilustradas".

El problema de la literatura criollista aparece, según Quesada, hacia 1880 con los folletines de Gutiérrez y la consagración posterior del "moreirismo". La extrema

³¹ "Una carta de Miguel Cané", *Caras y Caretas*, año VII, No 308, 27 de agosto de 1904. Citada en Fray Mocho, *Fray Mocho desconocido*, Compilación y estudio de Pedro Luis Barcia, Ediciones del Mar de Solis, Bs As, 1979, p. 56.

popularidad de la literatura que deriva de *Juan Moreira* amenaza con provocar un efecto social desastroso, porque enaltece al compadrito y, de este modo, pervierte al "inmigrante acriollado" que lo adopta como modelo a seguir.

Literatura, lengua y clase social conforman el núcleo del problema que Quesada detecta y trata de analizar. Lo dice claramente: "el extranjero culto aprende sencillamente el castellano: a él, pues, no me refiero, sino al obrero, el de clase humilde y que carece de formación".³² Ése, Quesada lo sabe bien, es el tipo social que conforma el grueso de la inmigración que llega al país y que, en su voluntad de adaptación, asume rápidamente el modelo -que es sobre todo un modelo cultural- que le ofrecen las clases populares argentinas: el criollismo. Y de las jergas que lo conforman, el "cocoliche" se convierte en la versión más ridícula y, al mismo tiempo, exasperante, de una literatura que pretende pasar por sinónimo de la idiosincrasia argentina. Definido como "corrupción" idiomática, resultado de la mezcla de "los dialectos genovés y napolitano con el gauchesco y compadrito", lo que más le alarma del cocoliche es que "aspira a vida propia" y que "se habla por millares de inmigrantes y por los descendientes de tales" (Quesada, p.153)

En cierto sentido el "cocoliche" condensa un modo de resolución del problema planteado por la inmigración europea que resulta altamente insatisfactorio y alarmante: lleva a la práctica la integración del contingente inmigratorio más numeroso, el italiano, que adopta el modo característico de un tipo social en extinción -el gaucho, mezclado con otras variantes menos "puras", como el compadrito o el orillero- , y que amenaza con desplazar no solo a una lengua y a una literatura, sino también a "los criollos de abolengo", grupo al que pertenecen, entre tantos otros, Quesada y Cané.

Y si Quesada coincide con Cané en que la solución frente al problema del idioma es la instrucción, la escolarización masiva de los hijos de la inmigración y de la mezcla, y la férrea enseñanza del español como único idioma nacional posible, en la literatura ambos parecen coincidir en señalar al mismo modelo. En la busca de ejemplos literarios del uso de las nuevas jergas, Quesada cita un texto del "popular semanario *Caras y Caretas*", en el que se "mezcla el cocoliche y el orillero". Lo interesante en este caso es que Quesada no desapruaba su uso, porque ayuda a pintar convenientemente el "estilo típico de clases sociales determinadas", pero -y ahí reside su máxima virtud- "sin que se conviertan dichos dialectos en el habla misma en que se escribe". Y acto seguido,

³² Ernesto Quesada, ob. cit., p. 150.

dedica un párrafo elogioso al "chispeante escritor que se oculta bajo el seudónimo de Fray Mocho", destacando el hecho de que "las gentes del pueblo devoran sus escritos" (p.159). A pesar de que el gran modelo de literatura nacional para Quesada es Rafael Obligado ("vate nacional por excelencia"), en la disputa con otros modelos menos elogiados de literatura criollista, el autor de *Santos Vega* carece de dos cualidades que sí posee Fray Mocho: su capacidad de llegar a las clases populares y, cabría agregar, la actualidad de su literatura y sus personajes, a los que Fray Mocho hace hablar con el uso de la jerga que los caracteriza, pero sin dejarse confundir -gracias a la intervención de una conciencia narrativa que se expresa con la corrección idiomática de la que esas jergas carecen- por ese encuentro dialectal que es la base discursiva y dramática de su literatura.

Eso mismo es lo que parece reconocerle Cané al proponer sus "bocetos" como modelo del verdadero criollismo. Descartado el "gaucho" por su respetable pero inapelable anacronismo, Fray Mocho aparece ante Cané como el único modelo de literatura de alcance popular capaz de enfrentar al "cocoliche", género al que no casualmente -si de mezclas se trata- descalifica por su *hibridez*.

El repaso por los relatos de Fray Mocho publicado en *Caras y Caretas* entre 1898 y 1903 -año de su muerte- son una muestra constante del aprovechamiento de la jerga "orillera" (como dice Quesada), pero también del conflicto generado por el encuentro de gringos y criollos, y de las paradojas de la mezcla. Me interesa detenerme en uno de estos "bocetos" que Cané tanto dice admirar, titulado "Bello país debe ser".³³

Los protagonistas son tres trabajadores, dos italianos y uno criollo, diferenciados claramente, en principio, por sus respectivas jergas y, luego, por su diferente predisposición al trabajo, interrumpido permanentemente por la charla del último. El criollo se caracteriza de entrada por un rasgo que aparece adosado a la idiosincrasia local desde el nacimiento de la república: la desidia, el desinterés por el trabajo duro, el progreso, etcétera. Rasgo originario al que se le suma, además, un modo acomodaticio de entender la política ("si trabajo e pisonero no creas qu' es por placer, sino porque naides me ha elegido diputao que de todos los oficios es uno de los que más me gustan"- les explica a los "gringos" el criollo). En este sentido el personaje de Fray Mocho responde al estereotipo manejado por los críticos de la política criolla, tan abundantes, como se vio, entre los anarquistas.

³³ *Caras y Caretas*, año IV, No 156, 28 de septiembre de 1901.

Sin embargo, como se lo hacen notar sus compañeros de trabajo, este criollo se llama "Perrini", y además le gustan "il maquerrone é la polenta". Se trata, como él mismo se ve obligado a reconocer, de un "hijo e italiano". Hijo de la inmigración, el "neocriollo" parece probar que el medio se impone a la herencia o la tradición familiar, y que son infundados los temores de algunos sectores de la clase dirigente a una pérdida de los rasgos esenciales de la nacionalidad en las nuevas generaciones de argentinos descendientes de los inmigrantes. Claro que el texto ironiza sobre estos temores y frente a la voluntad de trabajo de los extranjeros muestra la indolencia del criollo, como una forma invertida de ver los resultados negativos de la inmigración: en la Argentina - muestra el texto- los inmigrantes se echan a perder.

En el relato de Fray Mocho, el criollo hijo de italiano también, puede decirse, sobreactúa su criollismo.³⁴ Pero lo interesante es considerar sobre qué rasgos de lo criollo delinea esa actuación. Porque si, por un lado, como ya se observó, se muestra fiel a ciertos rasgos típicos del criollo indolente y acomodaticio, por otro asume la postura más extrema de aquellos que apelan a lo criollo para marcar la distancia con el extranjero peligroso. Hacia el final del relato, cansado por las objeciones de los italianos y su insistencia en volver a la labor, el criollo concluye dirigiéndoles la siguiente advertencia:

El que quiera trabajar que no salga de su patria que aquí no los precisamos... ¡P'cha con los *anarquistas* estos! Conforme uno se descuida ya le chantan un discurso y a fuerza e palabrerío lo empiezan a'cer cinchar... Pero, ¡a mí... con la piolita! ¡Yo soy criollo y sé morir en mi lai!... ¡El vivo vive del sonso y el sonso de su trabajo y al que no le guste, que se descubra otr'América, si es que ésta no le hace gracia!... (p. 153, énfasis mío)

El personaje de Fray Mocho parece coincidir ahora con Cané, su elogioso admirador, quien en 1899, dos años antes de la aparición de este texto en *Caras y Caretas*, había elaborado un proyecto de ley de *Expulsión de extranjeros* y redactado un folleto explicativo al respecto en el que los principales acusados eran los extranjeros anarquistas que llegaban al país con ideas disolventes. El enfrentamiento entre

³⁴ En esto concuerda con algunas apreciaciones de Quesada, quien señala esta tendencia a exagerar los rasgos estereotípicos de lo criollo por parte de los inmigrantes italianos, como un modo de exteriorizar su deseo de integración cultural. Y señala que uno de los momentos donde esa tendencia a la sobreactuación de lo criollo se torna más visible es en el carnaval. Dice en un momento: "la comparsas criollas, los disfraces de paisano, las décimas y los bailes de campo van en aumento" (p. 152), siendo lo más llamativo que "la mayoría de los grupos que han elegido para el carnaval el traje y los modales puramente criollos, llevan apellidos perfectamente caracterizados por su italianismo". (p. 153)

extranjeros y argentinos se resuelve con la amenaza de la expulsión del territorio nacional, y "anarquistas" es el calificativo al que se apela para expresar no tanto la peligrosidad del extranjero como el recurso con que cuenta el criollo para criminalizarlos. Pero la sobreactuación de lo criollo -asumiendo las posturas más reaccionarias asociadas con su uso- no sólo se verifica en el uso de "anarquistas" sino en la percepción de que es en su *discurso* -el discurso anarquista- donde reside su mayor peligrosidad; el anarquismo entendido, entonces, como otra de las "jergas" que amenazan el modelo deseado de nación. Lo interesante en este caso es que, si la peligrosidad del "palabrerío" de los anarquistas consiste, simplemente, en un pedido de regreso a la labor interrumpida, la acusación se vuelve contra los que acusan, convirtiendo la sobreactuación del personaje de Fray Mocho en una parodia del *criollo de abolengo paranoico*, de la que Cané podría ser el principal modelo.

El encuentro de jergas y de idiosincrasias diversas, la sobreactuación, y también el carnaval están presentes en otro texto donde el anarquismo se entrelaza con los vaivenes de la mezcla. En 1906 se estrena *Los disfrazados*, sainete de Carlos Mauricio Pacheco que, como es característico del género chico nacional, toma del encuentro entre criollos e inmigrantes el núcleo de su estructura dramática, y encuentra en el manejo de la diversidad lingüística la expresión más evidente de ese núcleo. Lo interesante de *Los disfrazados* es que puede ser visto como una variante del conflicto desarrollado en el relato de Fray Mocho, no sólo porque se saca provecho del encuentro ríspido entre gringos y criollos, sino más precisamente porque el anarquismo también se convierte en un ingrediente fundamental.

Unos de los personajes de la obra es Malatesta, pero no se trata en realidad del famoso militante anarquista italiano que vivió en Argentina en la década de 1880, sino de un habitante del conventillo en que se desarrolla la obra, que recibe ese mote en virtud de sus ideas "socialistas". En contra de lo esperable, el anarquista de la obra no es un inmigrante, sino un criollo cabal, de apellido Correa, que expresa sus ideales sociales en la jerga que le es característica: "Yo nací pa protestarla. Lo tengo adentro, en la entraña. Retobao y discutiendo siento que vivo mejor porque tengo bien metida l'idea de l'injusticia."³⁵ Sin embargo, esta variante peculiar de la mezcla entre lo criollo y lo europeo no consiste, como propone la revista *Martín Fierro*, en una alianza entre dos tendencias revolucionarias que al encontrarse se potencian, sino en una variante

³⁵ Carlos M. Pacheco, *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 31.

novedosa, actual, de ejercer la tradicional haraganería criolla. Es como si este criollo del sainete de Pacheco retomara al del relato de Fray Mocho, pero asumiendo para sí el anarquismo con que acusaba a los demás. Si en Fray Mocho "anarquista", desde la perspectiva del criollo, equivale a "trabajador", en Pacheco el anarquismo se asume como el discurso moderno que mejor y más originalmente justifica la molicie criolla. En este sentido la lengua de Malatesta, cuando su jerga orillera se mezcla con el discurso del anarquismo, puede resultar tan risible como la de los italianos que cantan versos gauchescos en cocoliche. En un momento de la obra se produce el siguiente diálogo entre Malatesta y Ramón, otro de los vecinos, también criollo:

MALATESTA: Es que vos como güen criollo no te has preocupao por ilustrarte...

RAMÓN: Callate... ¿Qué sacan ustedes con tanto ruido? Que les planchen el lomo. Sí, señor. Y bien hecho por alterar el orden público que's la base... por no vivir cada uno en su rancho "trancuilo come el pacarito in la caula" pa usar la frase'el pueta Trejo...

MALATESTA: Vení, te vi'a enseñar un libro de Croponkine, vení... Vos te agitás en la tiniebla'el oscurantismo... (24)

El efecto cómico del diálogo surge de lo paradójico de la situación: Malatesta, personaje caracterizado por su criollísimo desapego al trabajo, se corre de ese lugar "criollo" que lo define, asumiendo el papel de anarquista para, justamente, criticar a su contrincante por su "criollo" desprecio por la ilustración. Éste, a su vez, le replica citando un verso del "pueta Trejo" (Nemesio Trejo, uno de los más famosos autores de la literatura criollista criticada por Quesada), verso que está en "cocoliche". Se produce entonces, una disputa literaria: frente a este autor, típico representante de la literatura criollista, Malatesta saca a relucir a "Croponkine", es decir, Piotr Kropotkin (o Kropotkine), el pensador anarquista más difundido por la prensa libertaria local.

Pero además de una disputa literaria, lo que muestra este diálogo es cómo, en la boca del criollo libertario, el discurso anarquista también puede funcionar como una suerte de cocoliche, como una jerga, tan extranjera para él como lo es el gauchesco para el italiano. Eso es lo que ocurre cuando dice "Croponkine" en lugar de Kropotkine. Un efecto análogo se produce cuando Malatesta agrega: "Vos te agitás en las tinieblas del oscurantismo", con lo cual evidentemente no hace sino citar a esa jerga (el discurso anarquista), adaptada a las particularidades del voseo. Lo notable es que su interlocutor

también responde citando otro discurso altamente estandarizado: el discurso oficial que condena el accionar de los anarquistas. Que no pueda finalizar la frase ("por alterar el orden público que's la base...") y que deba recurrir al verso de Trejo para completarla es la prueba de su distancia con ese discurso oficial que asume como propio pero que comprende a medias, y que, al mismo tiempo, contrasta con el manejo fluido de ese tipo de literatura popular que Quesada condena y que forma parte de su más genuino horizonte cultural.

El alma del gaucho

Sin embargo, y en forma paralela a este circuito literario que pone en escena al *criollo moderno* producto de la mezcla y el aporte de la inmigración, el anacrónico gaucho que, entre otros, recuerdan con nostalgia Quesada y Cané sigue su curso consagradorio como emblema de la nacionalidad argentina, pero también de la rebeldía libertaria, aunque con la condición de acrecentar el costado espiritual de su figura.

En 1906 Ghiraldo estrena *Alma gaucha*, drama que indudablemente sigue la línea de criollismo anarquista esbozada por su autor en la revista *Martín Fierro*, pero que también entra en sintonía –aunque de manera polémica– con la tendencia ruralista tan definitoria del panorama teatral argentino del 900, marcado desde 1886 por la versión dramática de *Juan Moreira* y su numerosa descendencia, y por una serie de obras que tratan de dar una visión distinta del gaucho: la de un gaucho finalmente integrado y trabajador, y que tiene en la resolución de *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, su versión más consagrada.

El título parece apuntar al núcleo de la disputa por el gaucho, localizado en su *alma*. A comienzos de siglo XX la discusión por el cuerpo de un tipo social cuya extinción ya se viene anunciando varias décadas atrás no parece tener demasiado sentido. El tema es definir su alma y determinar cuál es su relación con el espíritu nacional.

Esta impronta espiritual, tan presente ya en *La tradición nacional*, de Joaquín V. González, se actualiza y, en otra variante, se impone, en 1913, con la interpretación que propone ese notorio espiritista llamado Leopoldo Lugones en sus conferencias sobre *Martín Fierro*, fundidas y aumentadas en *El payador* (1916). Explica allí Lugones que la poesía "al inventar un nuevo lenguaje para la expresión de una nueva entidad espiritual constituida por el alma de la raza en formación, echó el fundamento

diferencial de la patria. Pues siendo la patria un ser animado, el alma o ánima es en ella lo principal.”³⁶

Para Ghiraldo, el alma del gaucho es el “fundamento”, pero no para determinar el carácter diferencial de la patria, sino de una idiosincrasia rebelde internacional. *Alma gaucha*, en su definición esencialista del gaucho, retoma, podría decirse, la propuesta de Joaquín V. González acerca de la necesidad de buscar el origen de la nacionalidad en el pasado indígena –propuesta que será descartada de plano desde Mitre, uno de los primeros comentaristas del libro de González, en adelante- pero con un sentido bastante diferente. La obra de Ghiraldo retoma una de las definiciones posibles de lo criollo –y del origen del gaucho- cuya composición racial sería el resultado de la fusión entre el español y el indígena. Pero en *Alma gaucha* esa fusión toma, como en la revista *Martín Fierro*, el carácter de una alianza, para muchos imposible: la del gaucho con el indio. Alianza en la que no interesa lo racial sino lo político-social.

El protagonista de la obra es el gaucho Cruz, alguien que es enviado por la fuerza al ejército y que es castigado por rebelarse contra las injusticias a las que es sometido. Hablando con otros soldados de su rechazo de la institución militar, Cruz explica: “El asunto es largo y viene de mi padre, que peleó con los indios”. “Contra los indios, querrá decir”, lo corrige su interlocutor. “No m’equivoco tan feo, amigo. Pelió con ellos, contra el ejército, ¿sabe? Gaucho alzo. Y con razón, fue perseguido por l’ autoridá y entonces ganó la frontera”.³⁷ Alianza táctica que, como la propuesta entre criollos e inmigrantes, une a los perseguidos en su lucha contra la autoridad.

Esta visión sobre el gaucho y el indio aparece desarrollada en un texto aparecido en el periódico anarquista *Luz al Soldado*, titulado significativamente “Tradición”. Quien enuncia se presenta como un criollo que se avergüenza de serlo, al comprobar que quienes integran el grueso de las tropas del ejército o la policía son criollos como él. Herencia y tradición se funden en este texto que define al criollo como el resultado de una cadena hereditaria que principia con el indio, sigue con el gaucho y deriva –degenera- en el criollo. Si para Lugones el componente indígena del gaucho es una mancha purificada por la prevalencia del elemento español, en “Tradición” será esa sangre indígena que corre por las venas del criollo su legado más valioso.

³⁶ Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, Huemul, 1972, p. 21

³⁷ Alberto Ghiraldo, *Alma gaucha*, Teatro Argentino, Tomo I, Buenos Aires, Américalee, p. 204.

“¿Qué hemos hecho de la santa herencia que el indio y el gaucho nos legaron?” se pregunta y le pregunta a su auditorio de iguales el criollo que habla.³⁸ La “tradición heroica” está siendo traicionada porque no se respeta su esencia libertaria. El indio se define, sobre todo, por su amor a la libertad; lo mismo sucede con el gaucho, quien además es caracterizado recurriendo a una descripción ya cristalizada desde los textos de los viajeros ingleses de las primeras décadas del siglo XIX: errancia, altivez, y, sobre todo, influencia determinante de su ambiente natural, la pampa, en la adquisición de su instinto libertario (“el gaucho al cruzar las llanuras, podía dilatar su vista en la inmensidad de los campos lo que también era una lección de libertad para su alma”, dice el narrador criollo de “Tradición”). Y este amor irrestricto por la libertad se tradujo en ambos, indio y gaucho, en una pelea heroica contra todos aquellos que la pusieran en peligro. De ahí que el legado convertido en el mandato final sea, para los criollos que leen, la deserción de las filas de la policía o el ejército y la lucha sin cuartel contra los poderosos y sus leyes.

En cierto sentido “Tradición” y la postura contemporánea de Lugones vertida en *El payador*, parecen ser dos versiones, no tan contrapuestas como podría suponerse, de la operación criollista de la revista *Martín Fierro*, de Ghirlado. Lugones y Ghirardo no sólo coinciden en asignarle a la literatura un papel fundamental en la conformación de toda tradición –idea que, por otro lado, ya está presente en Joaquín V. González– sino en que es en el poema de Hernández donde está la clave de la tradición que buscan reconstruir. “Tradición”, por su parte, acentúa la lectura antiestatal, anarquista, del gaucho, sin dejar, por eso, de coincidir en más de un punto con Lugones: la necesidad de buscar en el gaucho una identidad que se ha perdido en la confusión de la vida moderna, y la consideración de esa búsqueda como un mandato ineludible.

Lo que revela esa coincidencia en todo caso es que en esta disputa entre tradiciones hay un núcleo de conceptos, creencias, saberes y hasta retóricas cuya validez no se cuestiona. Quizá la mejor síntesis sea la frase de “Tradición” que sirve de epígrafe a este capítulo, en la que conviven el típico eslogan libertario, el toque cientificista, la convicción tradicionalista, y la retórica del alma, aunque no se crea en ella: “Sin ley, sin patria, sin amo, he aquí el rasgo etnológico sobre el cual está modelada nuestra psicología, he ahí el molde tradicional de nuestras almas.”

³⁸ Delio Sánchez, “Tradición”, *Luz al soldado*, Buenos Aires, No 62, 7 de septiembre de 1913.

CAPÍTULO 3

BOHEMIA REVOLUCIONARIA

CAPÍTULO 3

BOHEMIA REVOLUCIONARIA

Canto a la bohemia, entonces. A las melenas frondosas, las voladoras corbatas y los aludos chambergos. Tres atributos bohemios que hacen una sola cosa ondeante, como una bandera de muerte a la burguesía.

Rodolfo González Pacheco, "¡Bohemio! ¡Bohemio siempre!"

Vamos, sed, todavía es tiempo, razonables y desertad todos juntos, antes de que, uno por uno, vayáis ingresando en los hospitales. Os desdeñan los burgueses, os desdeñan los anarquistas.

Félix B. Basterra, "El último gesto de un decadente", 1905

Desde *El matadero* la moda entra en la narrativa argentina marcada por –y marcando– la política. Pero lo que en el relato de Esteban Echeverría es un modo de distinguir a la solitaria víctima de la masa de sus victimarios, esa "chusma federal" que identifica –es decir, politiza– al "joven" como "unitario", en el texto de González Pacheco que sirve de epígrafe a este capítulo la moda deja de ser un atributo individual para transformarse en bandera de grupo que se agita frente a ese enemigo mortal llamado "burguesía". El enfrentamiento "Bohemia versus Burguesía" podría ser visto como otra de las versiones del tan mentado viraje que la situación político-social de entre-siglos produce en la dicotomía sarmientina de civilización-barbarie, si no fuera tan difícil identificar quién ocupa ahora el nuevo lugar de la barbarie y quién el de la civilización. Bohemia, en este caso, es una barbarie distinguida, que se enfrenta a esa enriquecida y crasa casta de filisteos modernos o nueva barbarie llamada burguesía. Porque bohemia para González Pacheco es el mejor modo de describir a una clase de intelectuales que se define por su hostilidad orgullosa hacia el mundo burgués y por la consiguiente alianza con el enemigo natural de ese mundo que es el proletariado.¹

¹ Rodolfo González Pacheco, "¡Bohemio! ¡Bohemio siempre!", *Carteles*, Buenos Aires, Américalee, 1956. Destacado publicista y militante anarquista, periodista y dramaturgo, González Pacheco (1881-1949) empezó a participar en la prensa anarquista desde mediados de la primera década del siglo XX. En varias de las publicaciones donde aparecieron sus escritos (entre ellas *La Protesta*), se destacaron sus "carteles", breves notas periodísticas, polémicas siempre, sobre diversos temas de actualidad, que luego fueron reunidas en libro.

La moda de bohemia, en este caso, parece ser la manifestación de una actitud vital que se propone conjugar arte y lucha política. O dicho de otro modo, bohemia es el territorio que le cabe ocupar a aquellos artistas que, fieles hasta las últimas consecuencias a su sensibilidad natural, deciden enfrentar todo lo que representa el mundo burgués. En este sentido la imagen del bohemio que describe González Pacheco debería completarse con la de su antagonista, el típico burgués que aparece ilustrando las páginas de las revistas libertarias de la época: un ser ostensiblemente obeso que engorda con la sangre de los trabajadores que vampiriza.

Sin embargo, a esa iconografía beligerante le falta una pata: la multitud obrera. Sólo con ella puede entenderse mejor la colocación real, siempre problemática y, en general, no tan nitidamente posicionada como parece desprenderse del fragmento de González Pacheco, de un grupo de intelectuales que, provisoriamente, llamaremos "bohemos". Las melenas, las corbatas y los aludos chambergos son los rasgos más visibles del uniforme de combate que usan para enfrentarse a la burguesía, pero que también les permite ser distinguidos de entre la masa obrera con la que buscan aliarse sin confundirse.²

En "El último gesto de un decadente", relato aparecido en *Caras y Caretas* en 1905, Félix Basterra, el autor de *El crepúsculo de los gauchos*, por entonces todavía anarquista (aunque en trance de dejar de serlo), describe con saña esa ubicación flotante de un grupo de artistas fracasados a los que él llama "estetas" o "decadentes" (y cuyos hábitos, aunque muy satirizados, coinciden notoriamente con los de la bohemia).³ Su protagonista, llamado "Batalla", luego de ser echado del periódico donde trabajaba por no querer adaptarse a las exigencias del público lector e insistir en su literatura decadente, decide escribir un libro en el que el capital, la propiedad privada y el dinero aparecen como los enemigos mortales del arte y los responsables de la degeneración literaria; y donde destaca la "superioridad espiritual e intelectual de los poetas sobre los economistas, los psicólogos" y la mentalidad inferior de la burguesía. Como en el texto

² En relación con la "moda" de los bohemios libertarios, David Viñas habla de "dandismo de izquierda" para referirse "al cultivo de la diferencia aristocratizante, que condicionará algunas discrepancias penosas con los libertarios de base" (*Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, p. 204)

³ El alejamiento de Basterra del movimiento anarquista se hace público y escandaloso a partir de una nota suya que aparece octubre de 1906 en *La Nación*, firmada bajo el seudónimo de "Anomos". Desde *La Protesta* lo critican en una serie de notas en que es considerado un "transfuga" y donde le señalan la traición de sus pasados ideales (ver "Crepúsculo gauchesco de Anomos", *La Protesta*, 10 de octubre de 1906).

de González Pacheco, el artista declara su guerra a muerte a la burguesía y se ubica decidido en el bando opuesto, que es explícitamente identificado con el anarquismo. Sin embargo, sus devaneos simbolistas, su "esteticismo", lo alejan irremediabilmente de los anarquistas reales con quienes, pensaba, había establecido alianza: "acosado por su aguda neurastenia, comenzó a vagar por los círculos rojos, sin comprender cómo, yendo él contra el capital y yendo contra la propiedad los anarquistas, se hallaban, sin embargo, a mil leguas de parecerse".⁴

La hostilidad de Bastera hacia esa "colonia" de estetas, denunciados como revolucionarios de café y falsos anarquistas, lo lleva a emplear la exageración caricaturesca, inconveniente a la hora de la precisión clasificatoria (da lo mismo "esteta", "decadente", "simbolista", "modernista" "neurasténico" o "*snob*"), pero útil para ilustrar el problema de la posición que, en general, ocupan los nuevos escritores en la Argentina de entre-siglos, tan enfrentados a los "burgueses" como ligados a su mundo, tan preocupados por la "cuestión social" y los padecimientos del pueblo, como por distinguirse de la multitud obrera, tan cómodos dentro del "cenáculo" intelectual como incómodos en su relación con el mercado, las exigencias de la prensa y la tiranía del público.

Al repasar los testimonios, anécdotas y ficciones sobre la vida intelectual del período sorprenden tanto el uso extendido de *bohémio* y *anarquista* para describir posiciones y actitudes de quienes animaron esa vida, como la reacción, a veces indignada, contra el empleo indiscriminado e inexacto de tales conceptos. Más allá de la discusión sobre la justeza en su uso, lo que estaría revelando esta proliferación nominativa es que *bohemia* y *anarquismo* funcionan como conceptos de época, términos que condensan una serie de rasgos, problemas, tensiones, que tienen que ver con los cambios operados en la sociedad argentina por el proceso de modernización iniciado en las últimas décadas del siglo XIX y que afectan la imagen del escritor hasta entonces predominante.⁵

⁴ Félix Bastera, "El último gesto de un decadente", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año VIII, No 847, 27 de mayo de 1905.

⁵ Sobre este tema hay una importante bibliografía. En uno de los mejores ejemplos, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo analizan la progresiva constitución del campo intelectual argentino de principios de siglo en el contexto del "proceso más vasto de modernización" que afecta al país. Ven cómo, ya desde fines de siglo, se verifica el ascenso de una nueva figura social, la del "escritor profesional", definición que "desborda el enfoque estrechamente economicista" y que alude más precisamente a una actividad "que le proporciona al escritor su identidad social, aunque no siempre sus medios de vida". Para Altamirano y Sarlo, a su vez

Bohemio y anarquista (y todas sus variantes de familia) son conceptos que necesariamente exceden su alcance originario para poder cumplir esta función denominativa. La generosidad en su uso se debería, entonces, no tanto a una imprecisión irresponsable, como sí a la utilidad para dar cuenta de algo que va más allá de su estricta significación. Se trata de conceptos, podría aventurarse, a los que se recurre porque no hay otros capaces, como ellos, de describir mejor el nuevo estado de cosas que afecta y define el campo literario argentino de entre-siglos.

Bohemia, por un lado, ancla al escritor en el grupo de los *artistas*, subrayando de esta manera la ruptura de su vínculo tradicional con la esfera política, y su relativa autonomía. Además, bohemia aparece ligada, con sus hábitos nocturnos, a la profesión que se le impone a gran parte de los escritores de fin de siglo: el periodismo. Y presupone, necesariamente, la ciudad moderna, y uno de sus espacios característicos: el café.⁶

Por otra parte, anarquismo remite, como ya se ha visto, a un movimiento político de real gravitación en la sociedad argentina del 900, y con el cual mantienen relaciones de diversa intensidad varios intelectuales del período. Pero además de su significación política indudablemente desafiante, el anarquismo también puede llegar a asimilarse, en virtud de algunos de sus postulados (como por ejemplo la defensa estricta de la voluntad individual frente a todo tipo de imposición social o política, o la negación de toda autoridad) a pronunciamientos artísticos o definiciones estéticas. De modo tal que, incluso, puede llegar a ser utilizado como un término propio del campo artístico.

La historia de los cruces entre bohemia y anarquismo, entontes, servirá, a lo largo de este capítulo, como un modo de entender desde otra perspectiva la relación entre la literatura argentina y el anarquismo y, también, como una posibilidad de leer

esta conciencia de la función propiamente intelectual del escritor propicia la "creación y consumo de ideologías específicas al nuevo grupo", entre las que se destaca la "constitución de *ideologías de artista*". También señalan que esta conciencia del oficio genera una tensión con el medio social, que los nuevos escritores en general ven como adverso, y que, al mismo tiempo, esta experiencia de una "nueva posición y función social" se da integrada a "una estructura donde aún se conservan rasgos arcaicos y tradicionales" (Altamirano y Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 69-105).

⁶ En su ensayo sobre el modernismo latinoamericano, Ángel Rama destaca la importancia del "circuito de comunicación oral que se estableció gracias a los cafés". Agrega Rama: "La generación anterior practicaba las reuniones privadas y algo ceremoniales (...) en tanto que la nueva vivía en la redacción de los periódicos adonde llegaba nutrida información europea, se encontraba en los teatros y sobre todo se reunía públicamente en los cafés, cuyo bullicio no impedía que allí mismo fueran escritas obras definitivas, a veces sobre el reverso de los formularios del Telégrafo (Florencio Sánchez)". (Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985, p. 41).

ciertos fenómenos culturales del período de entre-siglos, desde el punto de vista sin dudas novedoso que esa encrucijada ofrece.⁷

La Bohème

Como muchos de los conceptos que gravitan en la vida cultural argentina, *bohemia* nace en Francia, aunque su origen tenga otra referencia topográfica expresamente contenida en el nombre. *La Bohème* es de París pero viene de Bohemia, y de una creencia según la cual la cuna de los gitanos era esa región de Europa oriental. De la identificación entre gitano y bohemio se pasa a otra: la de ese grupo étnico trashumante con un nuevo tipo social que, hacia finales de la restauración borbónica, comienza a recorrer las calles y barrios de ciertas zonas de París, especialmente el Barrio Latino. La trashumancia, pero también la vida en los márgenes de la sociedad, con reglas grupales propias y costumbres extrañas para los parámetros burgueses, asociadas frecuentemente con la criminalidad, son algunos de los rasgos que pasan de los gitanos a los bohemios de París, quienes, como vimos, serán identificados también por una moda particular, que aprovecha muy bien las posibilidades de la pobreza y el desaliño.

Más allá de algunos antecedentes literarios, varios de ellos ilustres, le corresponde al escritor francés Henry Murger el mérito de haber logrado, con sus *Escenas de la vida bohemia* (primero aparecidas en forma episódica en *El Corsario* en 1845, y luego popularizadas en su versión teatral de 1849) la representación más perdurable de la bohemia.⁸ La principal virtud de la obra de Murger —más allá de su mediocridad literaria— es que logra cristalizar una *imagen de artista*, con una serie de rasgos que definen y singularizan su vida, y la vuelven interesante para el gran público. Si bien en el momento de la publicación de la obra esta imagen de artista no era, en

⁷ Ángel Rama relaciona la convivencia de bohemia e “ideas protestatarias” a partir del generalizado “espíritu de oposición” que “ligaba a disímiles grupos y personalidades artísticas” del 900. (ob. cit., p. 121). Quien se ocupa específicamente de la relación de la bohemia porteña con el anarquismo y el socialismo es David Viñas, en “Anarquía: bohemia, periodismo, oratoria” (*Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, pp. 200-224).

⁸ George Sand, con *La dernière Aldini* (1838) y Balzac, con “Un prince de la Bohème” (circa 1840) son algunos de los escritores importantes que se interesaron por la bohemia de París antes del éxito de las *Escenas* de Murger. Sobre la bohemia parisina, cf. Jerrold Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life (1839-1930)*, London, Viking, 1993; Malcom Easton, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1805-1867*, New York, St. Martin's Press, 1964; Joanna Richardson, *The Bohemians. La Vie de Bohème in Paris, 1830-1914*, London, Macmillan, 1969; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992.

rigor, una novedad, con la consagración obtenida desde su puesta en escena logró "hacer de la vida del artista un tema de interés y creciente curiosidad", generando "una demanda de más ficciones y reportajes" sobre el tema.⁹

El más importante de esos rasgos, a mi entender, no es la pobreza, ni la errancia, ni una cierta moda, sino el hecho de que se trata de *artistas en comunidad*. O de una comunidad de artistas que, aunque ocasionalmente pueden asociarse a otros seres que no son artistas, con los que comparten ciertos hábitos comunes, siempre se sustenta en los lazos de la distinción estética o intelectual. Los bohemios de Murger personifican a los habitantes del reino de los artistas, entre los que se encuentran no sólo el pintor y el músico, sino también el escritor (poeta devenido periodista) y el filósofo. Las *Escenas de la vida bohemia* ratifican la alianza entre escritores y artistas que se había hecho notoria en París desde la década de 1830, y que a su vez se recortaba contra el fondo gris de la vida burguesa. En esa comunión de artistas subyacen dos ideas complementarias: la beligerante y la utópica, la de confrontación con el mundo burgués y la de la fundación de un nuevo tipo de vida, la vida en arte, entendida en su sentido individual a la vez que comunitario.

Ahora bien, si tenemos en cuenta las peripecias del relato de Murger y la forma poco beligerante en que se cierra la historia (con la claudicación de sus protagonistas ante las imposiciones de la sociedad burguesa), habría que preguntarse en qué consiste exactamente el enfrentamiento de los bohemios con el mundo burgués, y cuáles son los límites de ese enfrentamiento. Por un lado, los bohemios de Murger, con su elección de una vida artística, marcan claramente su distancia con las convenciones sociales, porque esa elección implica no sólo dedicar la vida a "hacer arte", en cualquiera de las manifestaciones contempladas, sino también renunciar a un empleo seguro, sin importar los rigores de la pobreza, vivir a contramano del horario de la gente común, oponerse al cumplimiento de ciertas instituciones reguladoras del comportamiento social, como el matrimonio, y experimentar, por el contrario, una libertad de conducta que se refleja con mayor nitidez en el terreno de la sexualidad.

Pero, por otro lado, el final de *Escenas de la vida de Bohemia*, en el que se muestra cómo sus protagonistas terminan por integrarse a la vida social dominada por los parámetros burgueses de conducta (ya sea porque finalmente se logra el ansiado triunfo en la carrera artística -que se materializa a través de los mecanismos de

⁹ Malcolm Easton, *Artists and Writers in Paris*, ob. cit., p. 126.

consagración del mercado- o porque, ante los pesares de la vida bohemia, se busca la salida en un casamiento conveniente o un empleo seguro) sugiere que el enfrentamiento es, en realidad, una forma de beligerancia juvenil y pasajera.

Jerrold Seigel insiste en considerar a la bohemia como una parte del desarrollo de la experiencia y conciencia burguesa, y la define por su tarea de testear y probar los límites de la vida burguesa, no aceptándolos como ya dados pero tampoco buscando abolirlos. En este sentido puede decirse que Murger coincide con Balzac cuando éste, según Jerrold Seigel, define a la bohemia como "el lugar de los jóvenes que esperan que la sociedad les haga un lugar para entrar en ella".¹⁰

De hecho la visión de Murger de la vida bohemia no es tan empática como podría suponerse. En el "Prefacio" de la edición en libro de sus historias establece una distinción entre la bohemia "verdadera" y la bohemia "anónima". Los integrantes de la primera son "los llamados del arte", que están allí porque la falta de oportunidades que les acarrea su juventud y su falta de conexiones los obliga a formar parte de la bohemia, región que deberían abandonar antes de la llegada de la madurez. Quienes porfían en su bohemia más allá de los límites de la juventud están condenados, según Murger, a arrastrar una vida miserable y mediocre.¹¹

En todo caso lo que muestra *Escenas de la vida bohemia* es que el enfrentamiento del artista bohemio con el mundo burgués consiste en su fidelidad extrema por la elección de la carrera artística -aun cuando esa elección implique el inconveniente de la pobreza, el hambre y la marginación social- y en la paralela conversión de su propia vida en un hecho artístico, que es el modo más elocuente de afirmar que dedicarse al arte consiste en vivir de un modo artístico. Lo cual no significa, como ya se explicó, negarse a los beneficios de la consagración social. Si uno de los aspectos que define la vida burguesa es la idea del mérito y la posibilidad de triunfar haciendo carrera, elegir la carrera artística no sería ir en contra de esa esencia burguesa, sino, en todo caso, elegir uno de los caminos más arduos.

Esta posición ambiguamente marginal, en el borde interno del confín, también puede ser entendida como una representación bastante exacta del lugar en el que se percibe a sí mismo el artista en la sociedad moderna, desligado cada vez más de las

¹⁰ Jerrold Seigel, *Bohemian Paris*, ob., cit., p.5.

¹¹ Henri Murger, *Escenas de la vida bohemia* (traducción de Anselmo Jover Peralta), Buenos Aires, Sopena, 1945. En el "Prefacio" de su obra Murger afirma que "la bohemia es el aprendizaje de la vida artística", y señala que puede ser la "antesala de la Academia", pero también "del hospital o de la morgue" (p. 8)

formas de patronazgo tradicionales, y sometido a las leyes que impone el mercado de bienes culturales del que forma parte la literatura. Proceso que, como lo explica Pierre Bourdieu, es esencial para la formación de un campo literario autónomo, pero que, al mismo tiempo, expone al escritor a las arbitrariedades de un público desconocido y multiforme del cual dependerá en gran medida el éxito o el fracaso de su carrera artística.¹²

Una forma común de manifestar la conciencia de esa posición autónoma y del malestar generado por las imposiciones del mercado es el enfrentamiento con las convenciones sociales del mundo burgués. Y será la "bohemia" una de las formas -no la única pero sí de las más exitosas- de darle nombre y entidad a ese enfrentamiento. Consecuentemente, si el principal enemigo del artista es el burgués -también llamado "filisteo"- resulta lógico el cruce con el anarquismo, tal vez el movimiento político que más radicalmente se enfrenta con la sociedad burguesa que los bohemios artistas dicen combatir. Pero la confluencia con el anarquismo más que con otros movimientos de izquierda como el socialismo, se puede explicar analizando las connotaciones de bohemia más allá de la visión impuesta por Murger.

En uno de sus textos sobre Charles Baudelaire, titulado precisamente "La bohemia", Walter Benjamin compara las ambiguas posturas político-sociales del poeta francés con la descripción que hace Marx de los "conspiradores profesionales" a quienes ubica en el "círculo vital" de la bohemia parisina de mitad de siglo XIX.¹³ Para Marx esos bohemios son "alquimistas" que viven exclusivamente por la revolución en sí misma, por la revuelta, por la destrucción, y que asumen una posición social ambigua producto de su condición de "desclasados". Esta visión negativa de Marx sobre la bohemia de París (esa "ralea de gente equívoca", integrada tanto por conspiradores profesionales como por literatos), es análoga y superpuesta a su descripción despectiva del *lumpenproletariado*.

Justamente este es uno de los puntos de divergencia entre marxistas y anarquistas. Como se vio en el capítulo 1 de esta tesis, para los anarquistas, en especial Bakunin, no sólo no constituye el *lumpenproletariado* una clase revolucionariamente inútil, sino que, por el contrario, es esencial para llevar adelante la ansiada revolución social. De allí el especial interés de los anarquistas y su literatura por figuras como la

¹² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, op. cit., pp.90 y sig.

¹³ Walter Benjamín, "La bohemia", en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.

prostituta, o ciertos criminales, a quienes se ve, por la posición marginal que ocupan, como potenciales incitadores a la revolución contra una sociedad que los desprecia y a la que, a su manera, viven enfrentando.¹⁴

Esta visión de Bohemia como la región de los desclasados, en la que pueden encontrarse ciertos artistas, está presente también en un texto como *Les refractaires* (1865), del escritor francés Jules Vallés, quien da una versión mucho más sórdida sobre la vida bohemia y sus integrantes que la casi edulcorada de Murger, a la que explícitamente Vallés combate. Según el crítico de arte T. J. Clark ese mundo de indigencia y de absoluto rechazo de la sociedad burguesa que describe Vallés es la verdadera bohemia, a la que define como un "sitio real de disenso", más cerca de las clases peligrosas que de los alegres estudiantes del Barrio Latino, y en la que el artista antiburgués encuentra su lugar de pertenencia.¹⁵ Para Jerrold Seigel, en cambio, la posición de Vallés es ambigua, y no queda claro si se propone invocar el potencial revolucionario de la vida bohemia o prevenir al público de entrar en ella.

Más allá de esta discusión, lo cierto es que desde la segunda mitad del siglo XIX "bohemia" se va a imponer como nombre de la región, fantástica y siniestra, elevada y peligrosa, que habita el artista moderno, en perpetua lucha contra los moldes de la vida burguesa y a favor de una vida convertida en hecho artístico, que va a traspasar los límites del Barrio Latino para llegar hasta otras ciudades, incluida Buenos Aires

Peregrino y soñador

En 1883 aparece en el periódico porteño *La Crónica* un artículo titulado "Vida de bohemia" en el que se trata de definir al bohemio como un nuevo tipo social que "Buenos Aires también tiene". El deseo de sintonía de la flamante capital argentina con las más importantes ciudades europeas, sobre todo París, ya puede empezar a vislumbrarse no sólo en la proyectada reforma urbana, sino además en la importación de ciertos ademanes y tipologías. En 1883 Buenos Aires también tiene sus bohemios que, según el artículo, pueden ser identificados por sus zapatos rotos, su juventud despreocupada, su espíritu romántico y, sobre todo, bromista, y su profesión estudiantil. No se trata, todavía, de revolucionarios ni de poetas marginales de conducta sospechosa, sino simplemente de jóvenes estudiantes soñadores que, gracias a su conocimiento

¹⁴ Cf. Capítulo I, nota 22.

¹⁵ T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1948 Revolution*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999, p. 33.

directo de la pobreza durante la vida bohemia, serán grandes profesionales dispuestos a dejarla atrás con el culto esforzado del talento. El bohemio no es aquí un enemigo mortal de la burguesía sino alguien que, entre bromas y carencias, se prepara para ingresar al mundo burgués de la mejor manera posible, y en este sentido parece corroborar la definición ya citada de Balzac sobre bohemia.

Un espíritu análogo parece animar a *La Bohemia*, agrupación juvenil que, según recuerda Martín García Mérou, uno de sus integrantes, fue creada hacia fines de la década de 1870, con un fin festivo y libador. La elección del nombre pretende evocar, evidentemente, el aspecto risueño y soñador de la bohemia parisina, sus hábitos trasnochadores, su entorno juvenilista y la conciencia de estar agrupados por una común vocación artística, despojados, eso sí, de todas las privaciones y miserias de *La Bohème*.¹⁶

Esta visión optimista y risueña de la inicial bohemia en Buenos Aires (que va a perdurar en la descripción de su etapa más clásica, ya hacia principios de siglo XX) tal vez obedezca a la misma lógica que les hizo pensar a varios dirigentes argentinos que no había que temer la proliferación local del socialismo o el anarquismo, ya que no existían en estas tierras fructíferas las condiciones que justificaran su desarrollo. El hambre, la miseria que acompañan también a la vida bohemia son quizá posibles en París u otras ciudades europeas, pero no en la generosa Buenos Aires.

Sin embargo, no todas las visiones locales de bohemia son tan resplandecientes. No es casual, en este sentido, que sea Miguel Cané –uno de los primeros en advertir sobre los peligros de la “ola roja”- el encargado de mostrar tempranamente el aspecto sombrío y amenazante de la bohemia. En las primeras páginas de *Juvenilia* (1884), dedicadas al repaso de los “fracasados” del colegio nacional, Cané, exitoso hombre de estado, se detiene en la figura Matías Behety, estudiante brillante y espíritu exquisito malogrado por la bohemia que “le absorbió”.

En el cuadro que dibuja Cané puede vérselo a Behety “... en la excitación ficticia del vino”, ejerciendo su bohemia en la taberna, “rodeado de un grupo simpático ante el que abría su alma, derramaba los tesoros de su espíritu y se embriagaba en sus sueños artísticos, en (...) la teoría demoledora, el aliento revolucionario, que es la

¹⁶ Martín García Mérou, *Recuerdos literarios* (1891), Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp.233-240. En su recuerdo García Mérou remarca que “en nuestra fingida petulancia de artistas, hacíamos lo posible para llegar a la originalidad, ese *desideratum* de todo romántico de corazón, sosteniendo las tesis más extravagantes y flotando siempre en el dominio de la exageración y la fantasía más descabellada.”

válvula intelectual de todos los que han perdido el paso de las sendas normales de la tierra.”¹⁷

En pocos trazos Cané sintetiza los abismos a los que puede llevar la vida bohemia: en primer lugar, el despilfarro. Si para los intelectuales del 80 ligados de manera más o menos directa con el estado la escasa o dispersa producción literaria puede justificarse por el uso del tiempo en tareas provechosas para el estado nacional, en el bohemio, la ausencia de producción escrita y el evanescente ejercicio del talento en la disertación de taberna es un signo inequívoco de despilfarro. Según Cané, Beheti supera al “bohemia de Murger” en “delicadeza”, “altura moral”, pero, también por eso mismo, en la magnitud de su fracaso que deviene tragedia. Hay una moral transparente en esta evocación que está en relación directa con el destino de la nación, en los riesgos que amenazan, no a cualquiera, sino a sus mejores hombres, a los elegidos, como Beheti.

La descripción del bohemio y su “moda” con la que cierra la escena lo ratifica: “El pelo largo y descuidado, el traje raído, mal calzado, la cara fatigada por el perpetuo insomnio, los ojos con una desesperación infinita en el fondo de la pupila” (p. 30). El joven brillante y distinguido en el Colegio Nacional, devenido atorrante insomne, desafía con su desaliño los signos exteriores de lo que debió ser y no fue. El gran drama de Beheti es la distancia entre lo que se esperaba de él (lo que la nación esperaba de él) y lo que terminó siendo, por culpa de la bohemia, ese mal capaz de alojarse como un bacilo hasta en la sangre más noble.

Pero, además del quiebre de la relación tradicional entre el intelectual y el estado, de esta claudicación que se vive como una pérdida nacional, Cané sabe ver también allí, en ese “aliento revolucionario” que el bohemio desparrama generosamente ante su auditorio de la taberna, algo peor: el desvío hacia un nuevo modo de posicionarse frente a la política, que puede fácilmente conducir a la alianza que años más tarde va a proponer González Pacheco y que el propio Cané tratará de conjurar con el amparo de la ley y de la fuerza pública.

¹⁷ Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 30.

El rey

La perdurabilidad de bohemia, y su vigencia en la Buenos Aires del 900 y el Centenario se explica no sólo por el natural desfase temporal entre el centro y la periferia, sino por dos hechos que, hacia fin de siglo, dan nuevo impulso a bohemia y hasta refuerzan sus alcances. Por un lado en 1896 se estrena *La Bohème*, la ópera de Giacomo Puccini, cuyo libreto está basado en la obra de Murger, y que, luego de un fulminante éxito, se estrena en diversos teatros del mundo.¹⁸

Pero 1896 también es clave para la bohemia porque ese año muere Paul Verlaine. Los textos que se redactan y los discursos que se pronuncian a propósito de su muerte son el mejor ejemplo de hasta qué punto la imagen de Verlaine, sobre todo la de sus últimos años, estaba asociada con la bohemia: el viejo poeta que, ya lejos de la cárcel y el exilio, alternaba su deambular por las calles y los bares del previsible Barrio Latino con sus visitas a hospitales adonde cada tanto iba a parar su cuerpo enfermo.

Verlaine le aporta a la imagen de bohemia algo de lo que ésta carecía: la genialidad. Porque si Murger y sus personajes consagran su vida al arte, y hacen de su vida un hecho artístico, no pueden, sin embargo, desembarazarse de la sombra de la mediocridad. Verlaine, en cambio, considerado en los años de su bohemia final el más grande poeta de habla francesa, parece demostrar que la bohemia no es sólo la región en la que se refugian ciertos artistas para disimular en ella su mediocridad, sino que también puede ser el lugar donde habita el genio.

En este sentido Verlaine es la figura emblemática -y real- que resume en ella los nombres de otros artistas -algunos de ellos no menos geniales- también asociados con la vida bohemia, como Charles Baudelaire o el pintor Gustave Courbet. Esa síntesis de bohemia y puro arte que encarna Verlaine pasó al Río de la Plata gracias sobre todo a la acción de dos escritores fundamentales en el proceso de modernización de la literatura hispanoamericana: Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío.

Gómez Carrillo, testigo privilegiado de la vida parisina de fin de siglo (materia predilecta de sus crónicas que se leen en Latinoamérica, y colaborador ocasional de

¹⁸ La ópera fue estrenada en Turín, bajo la dirección de Arturo Toscanini. Ese mismo año, y con el mismo director, la ópera se estrenó en el teatro Colón de Buenos Aires. Roberto Giusti recuerda la impresión que siendo niño le causara la ópera de Puccini y la historia de Murger: "Mi amor por Mimi era por entonces puro y desinteresado, limpio de celos, el mismo que sentía por las jóvenes heroínas de Carolina Invernizio, sacrificadas a la brutal pasión de sus satánicos seductores. Ese amor temprano fue tal vez el germen de mi incondicional adhesión sentimental a *La Bohème*..." Roberto Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 51.

varios medios de prensa porteños, entre ellos *La Nación*, pero también *La Protesta*), relata en sus memorias, tituladas *Treinta años de mi vida* (1919), el encuentro que tuvo en un café del Barrio Latino “con el rey de los bohemios”. Quien le presenta al personaje (descrito como un viejo fauno de aspecto grotesco pero simpático) es un compatriota suyo, médico, que ha tenido la oportunidad de conocerlo en un hospital. Para el médico este hombre es “el símbolo de la bohemia y hasta de la poesía”, lo que equivale a decir, desde su perspectiva –asumida- de perfecto burgués, a “degenerado” y a un ejemplo del verdadero aspecto de la bohemia que la literatura disfraza con falsos atuendos de ensueño.¹⁹

Gómez Carrillo, quien no conoce todavía la identidad del personaje, conjetura (siguiendo los patrones establecidos por Murger) que seguramente se trata de un pobre poeta sin talento que ha gastado su vida en los rigores de la vida bohemia. Sólo cuando se despiden de él se entera de que no se trata de un poeta menor sino del sublime Paul Verlaine. La semblanza de Gómez Carrillo sobre “el rey de la bohemia” viene a corroborar un título que –como vimos- le fue adjudicado a Verlaine en los últimos años de su vida.

En la anécdota de Gómez Carrillo, Verlaine reúne las figuras del gran poeta con la del bohemio empedernido, pero además, al ser determinante la superposición de la mirada del literato latinoamericano (Gómez Carrillo) con la del típico burgués (el médico, también latinoamericano) a esa doble entidad se le adosa la *degeneración*, que (Max Nordau mediante) será otro de los atributos que definan a un conjunto de artistas e intelectuales de fin de siglo enfrentados al mismo tiempo con las convenciones sociales y las artísticas.²⁰

La figura de Verlaine va a merecer gran consideración en Buenos Aires no tanto gracias a los oficios de Gómez Carrillo, como a los de otro escritor latinoamericano, sin dudas más ilustre: Rubén Darío. Aunque en realidad no habría que restarle mérito al

¹⁹ Enrique Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, Vol. II, Ed. Cosmópolis, Madrid, 1931, pp. 59-73. *Treinta años de mi vida* es la autobiografía con la que Gómez Carrillo se proponía, como el título lo indica, hacer la crónica de los primeros treinta años de su existencia. El proyecto quedó trunco. El *Libro segundo*, dedicado a recordar su vida en la París de entre-siglos, se titula *En plena bohemia*. Y el capítulo aquí citado en el que narra su encuentro con Verlaine lleva como título “Con el rey de los bohemios”. Su evidente interés por la vida bohemia –que él mismo, a su manera, cultivó- encontró su versión ficcional en la novela *La bohemia sentimental* (1899).

²⁰ En 1895 el intelectual húngaro Max Nordau publica *Degeneración*, tratado muy exitoso en su tiempo en el que, utilizando ciertas categorías tomadas de su admirado Cesare Lombroso, arremete contra el arte contemporáneo y sus cultores, entre quienes se encuentran Verlaine, Mallarmé, Wilde, Zola, y otros notorios “degenerados”.

aporte de Gómez Carrillo, ya que es él mismo quien, a la llegada de Darío a París (en su primera visita de 1893, previa a su desembarco en Buenos Aires), lo introduce en la vida nocturna del Barrio Latino y le presenta al "rey de los bohemios". El encuentro se produce en el café D'Harcourt. Allí Darío se topa con un Verlaine notoriamente borracho y "rodeado de equívocos acólitos". La impresión que le causa no es muy favorable: "aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico".²¹ Sin embargo esta impresión no le hace cambiar su fervor por Verlaine, más bien lo contrario, como parece confirmarlo, ya en Buenos Aires y apenas muerto el poeta francés, con su "Responso a Verlaine", y con la semblanza que le dedica en *Los raros* (donde lo califica como "el más grande de los poetas de este siglo").²²

Darío llega a Buenos Aires, luego de su breve paso por París, en 1893. En los casi seis años que permanece en Argentina ejerce una influencia decisiva en el desarrollo del reducido campo literario local, sobre todo porque logra imponer entre los más jóvenes la imagen de un nuevo tipo de escritor, diferente de la del escritor tradicional que predominaba en la sociedad argentina de las últimas décadas del siglo. Con Darío irrumpe y se consolida la imagen del *escritor-artista*, definido por desconocer otro compromiso superior que el que mantiene con el arte de la escritura, por más que para sobrevivir deba trabajar para el Estado o la prensa periódica. A diferencia del "letrado", que representa al modelo de escritor anterior, predominante en Argentina hasta, por lo menos, la década de 1880, el *escritor-artista* se afirma en la autonomía simbólica que le confiere su pertenencia a la esfera del arte y, de este modo, establece un nuevo tipo de vínculo con la política. Bohemia y anarquismo serán, con diversos matices, dos conceptos importantes en la construcción e imposición de esa figura nueva de escritor.²³

²¹ Rubén Darío, *Autobiografías*, Marymar, Bs As, 1876, p. 96.

²² Rubén Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 87. El "Responso a Verlaine" apareció en *Prosas profanas*, publicado también en Buenos Aires ese mismo año de 1996.

²³ Ángel Rama usa la categoría de "escritores artistas" para autores como Darío o José Asunción Silva, en los que es notoria "la concentración en el orbe privativo de su trabajo: la lengua y la literatura". Sin embargo, la lectura de Rama sobre el período de entre-siglos latinoamericano enfatiza la continuidad de los nuevos escritores con el modelo anterior del "letrado" representado por Sarmiento, ya que esa "especialización" en la literatura "no los retrajo de la vida política". Incluso Darío, para Rama, no dejó de participar en la política, "y sólo en Chile y Argentina se vedó toda intromisión amparándose en su calidad de extranjero..." (*La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995, pp. 85-90). Por su parte Julio Ramos, a la par que reconoce la importancia del planteo de Rama sobre "la dialéctica entre la tendencia a la autonomización y los imperativos ético-políticos que siguen operando sobre la literatura", le critica su insistencia en la "prevalencia del segundo término, la política, sobre la autonomización", que lo lleva a considerar que "incluso el escritor finisecular seguía siendo un letrado...". Para Ramos "entre Sarmiento (y los letrados) y el escritor finisecular (...) hay una distancia, definitoria de la diferencia del campo

Darío contribuye a la instauración de la imagen del escritor-artista con su itinerario vital y con su literatura. Hay dos libros fundamentales -ya mencionados a propósito de Verlaine- que publica en Buenos Aires casi al mismo tiempo: *Prosas profanas* y *Los raros*. Este último puede ser leído como el intento programático de imponer, a través de la semblanza de una serie de artistas que, en su mayoría, se distinguen, como dice Rama, "por una singularidad provocativa para los patrones burgueses", la moderna imagen de escritor: único y auténtico aristócrata en un mundo de filisteos y multitudes ruidosas.²⁴ Lo notable en este libro es la insistencia con que, en cada una de las semblanzas que lo integran, se repite la idea de la hostilidad a la que está expuesto el artista en un mundo solo interesado en el progreso material. En las modernas sociedades "democráticas", gobernadas por los dictados de un público insensible a las sutilezas del arte, a la "espiritualidad" del hecho artístico, la nueva aristocracia la constituyen precisamente los artistas.

De este modo "aristocracia" será -no sólo para Darío- el término clave para determinar la distancia tanto con el burgués como también con la muchedumbre, ambos parte de ese monstruo llamado público.²⁵ En un mundo amenazado por la "democracia", el arte es la principal garantía de distinción, y los artistas los únicos dignos de formar una elite cultural. En este sentido, bohemia y anarquismo van a ser dos conceptos que Darío va a utilizar en las semblanzas de varios de los escritores elegidos, para remarcar, en algunos casos, su distinción, su carácter de "diferentes", aunque a veces puedan estar -sobre todo por su anarquismo- peligrosamente cerca de la muchedumbre democrática.

Uno de los capítulos del libro, el dedicado a Laurent Tailhade, está construido manteniendo una tensión nunca resuelta entre la obra literaria de este escritor y su frase

literario ante el campo letrado, y consistente en un cambio radical en la relación entre el intelectual, el poder y la política" (*Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 69 y 70).

²⁴ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985, p. 92.

²⁵ Lo paradójico, en este caso, es que se trata de artículos originalmente publicados en periódicos de Buenos Aires (la mayoría de ellos en *La Nación*), es decir, son textos destinados al gran público, uno de los principales enemigos de los artistas retratados. Entonces sí, por un lado, el gesto de Darío es dar a conocer a una serie de escritores que apuntalan la nueva figura de escritor que el propio Darío vendría a representar en estas latitudes, por el otro la "rareza" de estos escritores (que en su mayoría se distinguen por seguir el axioma de Baudelaire de "espantar burgueses") es la garantía de su éxito periodístico, es decir, de su novedad. De este modo se ratifica la demanda del gran público -ya señalada a propósito de Murger- por las historias de vida de artistas, cuyo atractivo principal reside en cómo transgreden las convenciones de la vida burguesa. Rama considera que tanto *Los raros* como *Almas y cerebros* (1898), de Gómez Carrillo, "atienden a esa apetencia de rareza que dominaba" al público. (Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, op. cit., p. 92)

más célebre y –para Darío, entre otros- perturbadora y censurable: aquélla con la que saludara el atentado del anarquista August Vaillant en la cámara de diputados de París, calificando la explosión de dinamita como “un bello gesto”. Lo “raro” en Tailhade, según Darío, parece residir en la contradicción entre el espíritu refinado y aristocrático del poeta y su profesión de fe anarquista. Darío insiste en la contradicción porque, en este caso, el anarquismo de Tailhade es entendido, por su defensa explícita de uno de sus atentados más célebres, en su sentido menos aristocrático y más ligado a la muchedumbre y a la barbarie. Por eso se pregunta Darío: “¿Será anarquista el que sabe como todos que, no digamos el anarquismo sino la misma democracia, huele mal?”,²⁶

Tailhade, con su anarquismo, parece ser el nombre de un malentendido (que es, básicamente, aunque desde otra perspectiva, el mismo que señala Bastera): el de los artistas que, al pretender llevar su palabra a la muchedumbre, no hacen más que condenarse a la incompreensión y el desprecio. Algo similar puede apreciarse en la semblanza dedicada a Henrik Ibsen, el gran renovador del teatro de fin de siglo, y uno de los escritores predilectos, como vimos, de los anarquistas. Para Darío, en la figura de este artista se resume el mismo drama que en *Un enemigo del pueblo*, una de sus obras más famosas: la de aquel que escribe “para la muchedumbre”, para su salvación, y que sabe -de ahí su destino trágico- de la inutilidad de su gesto revolucionario. Como Tailhade, como Paul Adam (otro de los raros que se caracteriza por su “amor a la muchedumbre”), y como en casi todos los escritores retratados por Darío, Ibsen es, por encima de la muchedumbre para la que escribe y desarrolla su arte, un aristócrata.

Sin embargo el anarquismo puede admitir más variantes que la asamblea ruidosa o la bomba vengadora. El mismo Darío lo sugiere en las “Palabras liminares” de sus *Prosas profanas*, cuando proclama una “estética acrática”, entendida como una estética que debe prescindir de todo código o modelo.²⁷ “Acrática” no es “ácrata”, pero ambos son términos lo suficientemente familiares como para dar a entender que el anarquismo político tiene un componente que lo acerca a las posturas estéticas de los modernismos literarios (entre ellos el que propone Darío). El anarquismo, con su insistencia en la primacía de la libertad del individuo frente a cualquier intento limitativo en su contra, es la doctrina política que mejor se lleva con la consagración de la figura del artista como

²⁶ Rubén Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, p.192. En diciembre de 1893 Auguste Vaillant arrojó una bomba en el recinto de la cámara de diputados de París. Aunque nadie murió, fue condenado a muerte y ejecutado en 1894.

²⁷ Rubén Darío, *Antología poética*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, p. 81.

aquel que, como dice Bourdieu, “no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte”,²⁸

Estas ideas aparecen en la semblanza que Darío dedica al joven poeta Leopoldo Lugones, otro “raro” que finalmente resultó excluido de la edición del libro. El título “Un poeta socialista”, es fiel al conocido apoyo del Lugones de 1896 al novísimo partido socialista argentino. Sin embargo, después del título, Darío corrobora y se corrige: “ese socialista, o mejor ese *anarco*”,²⁹ Otra vez, como en *Prosas profanas*, el escamoteo que, sin ocultar la filiación anarquista, prefiere el leve corrimiento terminológico para dar a entender su uso estético. “Socialista” no sirve: es correcto sólo en el más pedestre biografismo, pero demasiado blando y obediente del orden partidario. “Anarquista” es mejor para dar cuenta de quién Darío quiere realmente hablar: de ese “sublevado” contra el orden, pero sobre todo, contra la mediocridad burguesa y el gusto de los tenderos. “Anarco” tiene de anarquista toda su carga revulsiva, su desdén por la amenaza de los poderosos, su desacato frente a la autoridad y su desprecio por el burgués, pero también -virtudes de la rima- se emparenta con “aristarco”, otra palabra del glosario de Darío que le cabe al joven poeta cordobés. Lugones es “anarquista” porque es un “artista puro” y “un moderno”, es decir, un aristócrata del intelecto, en un mundo donde “la aristocracia verdadera (...) ha desaparecido, dando paso al imperio de la medianía”. (p. 129)

Pero el anarquismo de Lugones amenaza, como en Tailhade, con ser no sólo una postura estética. Darío se encarga de explicar que la adhesión de este “joven con alma de gaucho” a la causa libertaria o socialista es una reacción a favor del *pueblo*, “de la poesía nativa desterrada y aniquilada por la invasión del mercantilismo burgués”, y en contra de esa “encarnación de la bestia” llamada *público*. (p. 130) El enemigo del “aristo”, del “poeta puro” es el burgués, el falso aristócrata, aquí, la cara visible del público. Y la manera que encuentra Lugones de enfrentarlo es –según Darío– estableciendo una alianza con ese enemigo que puede llegar a aniquilarlo: el pueblo. Pero, como en el caso de Tailhade, esa alianza, aquí fruto del apresuramiento o la juventud, entraña un peligro. Por eso Darío, en un gesto digno de Martín Fierro, cierra el artículo dedicado al joven poeta dejándole este consejo: “el tiempo pasa. Él te enseñará muchas cosas. Entre ellas, que las ideas evolucionan y los colores cambian.

²⁸ Pierre Bourdieu, ob. cit., p. 121.

²⁹ Rubén Darío, “Un poeta socialista”, *Nosotros*, año III, Tomo VIII, 1939, “Homenaje a Leopoldo Lugones”, pp. 121-131. (el texto aparece originalmente en *El Tiempo*, 12 de mayo de 1996).

Hoy he visto casualmente que las serpentinas rojas que quedaron en las calles desde el último carnaval, están completamente blancas." (p. 31).

Pero además de la literatura, la nueva imagen del escritor-artista va a forjarse a través del itinerario de la propia figura de Darío. Respetado –o tolerado- por casi todos los intelectuales argentinos de renombre y admirado por los más jóvenes, Darío sabe repartirse entre el espacio tradicional y consagrador del Ateneo y el menos acartonado de los cafés y cervecerías de Buenos Aires, donde ha venido cultivando una módica bohemia que lo muestra como el líder natural de una nueva camada de escritores que reconocen en él al maestro del arte moderno cuyo axioma básico es la devoción por el arte antes que nada.

A pesar de que Darío llega a Buenos Aires en cumplimiento de un cargo diplomático, su distancia de la política -la distancia de su escritura de la política- se hace notoria. Esta ruptura con la figura del escritor letrado, ya en franca retirada pero todavía presente en los escritores de la llamada generación del 80 que siguen gravitando en el ámbito cultural porteño hacia fin de siglo, es señal de una autonomía que, por otro lado, encuentra sus límites y sus costados más odiosos en la relación del escritor con el periodismo o con el empleo estatal, los dos lugares de los que -aunque suene paradójico- va a depender el nuevo escritor profesional para su subsistencia. La ruptura limitada, tanto en lo social como en lo artístico, que llevan a cabo Darío y sus seguidores de Buenos Aires, es sin dudas una muestra de las limitaciones del campo literario argentino, todavía incipiente, y nunca del todo desligado de la influencia estatal y de los giros de la política.³⁰

Sin embargo, y a pesar de estas limitaciones, Darío ayuda a establecer ciertas formas de conducta que van a imponerse como itinerarios obligados para todo aquel que quiera ser considerado un escritor. Es decir que, de algún modo, contribuye –tal vez de manera involuntaria- con un fenómeno ya presente en Europa, que es el del éxito tan notorio de una determinada imagen de artista que, para su reconocimiento como tal,

³⁰ Miguel Dalmaroni sostiene que se trata de un "proceso particular de autonomización literaria y cultural, diferente de la situación predominante hasta 1880". Para Dalmaroni una parte importante de los jóvenes escritores que empiezan a surgir alrededor del 900 establecen un nuevo tipo de vínculo con el "Estado liberal modernizador", una especie de "pacto" según el cual estos nuevos escritores trabajan para el Estado (con cuyo proyecto modernizador coinciden o hacen coincidir su propio proyecto literario y cultural). Y lo hacen "casi exclusivamente en tareas intelectuales"; por eso, aclara Dalmaroni, "en ninguno de los casos se trata de *políticos letrados*", como Cané, por ejemplo, sino de "escritores según un imaginario ya moderno de la figura". (Miguel Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 34-40).

depende tanto o más de ciertos signos exteriores y posturas que de una efectiva producción artística.

Dicho de otro modo, Darío contribuye como nadie, en la Buenos Aires de fin de siglo, a consolidar la imagen del *escritor como artista* y a establecer ciertos patrones de conducta propios que ya en su momento, pero sobre todo en la primera década del siglo XX, van a recibir el nombre genérico de *bohemia*. Entre esas conductas hay que destacar el paso del salón al *café* como el sitio donde se establece y funciona el *grupo* de escritores, en perpetua consideración de temas relacionados con el arte y la literatura, pero también el lugar donde se puede producir literatura. El periodismo -sobre todo el cultural- como aspiración profesional principal, que a su vez contribuye a imponer la noche como el momento predilecto de la reunión del cenáculo; el alcohol -y otros paraísos artificiales-, el despilfarro de lo poco que se tiene, cierta moda.

Alma de bohemio

Si el propósito de convertir la vida en arte es lo que define la bohemia, es lógico que sean las diversas manifestaciones de lo biográfico las formas elegidas para narrarla: recuerdos, memorias, anecdotarios, novelas autobiográficas. A veces es la bohemia misma -ya presente en el título- la que parece motivar la evocación y organizar alrededor suyo el relato, como es el caso de *La inolvidable bohemia porteña* (1946), de José Antonio Saldías. En otras lo que lleva a su evocación es el sitio predilecto y natural de la bohemia, como sucede con *El café de Los Inmortales* (1949), de Martínez Cuitiño. Pero en muchos casos la bohemia aparece contada en "autobiografías de grupo" en las que, como en toda primera persona del plural, hay un yo que se diluye en un nosotros del cual forma parte y del que pretende ser voz cantante. Se trata de historias que intentan retratar el ambiente literario y artístico desde comienzos de siglo XX, como ocurre por ejemplo con *Visto y vivido*, de Ricardo Giusti (1965) o *Amigos y maestros de mi juventud* (1944), el primer tomo de los *Recuerdos de la vida literaria*, de Manuel Gálvez. La evocación del ambiente literario lleva necesariamente al relato de la bohemia, incluso aún cuando se relativice o directamente se niegue su existencia, lo que es una prueba de la centralidad del concepto.

Pero más allá de estos textos evocativos -y antes que ellos- la bohemia porteña de principios de siglo fue contada en forma ficcional en por lo menos dos novelas argentinas: *Bohemia revolucionaria*, de Alejandro Sux (1909), y *El mal metafísico*, de

Manuel Gálvez (1916). Dos versiones del asunto que, más allá del notorio antagonismo ideológico de sus autores (el católico y nacionalista Gálvez, el anarco-bohemio Sux), coinciden en una serie de lugares obligados, el primero de los cuales es el protagonismo casi excluyente de la vida bohemia.

Como el mismo Gálvez lo aclara, *El mal metafísico* es un retrato del joven ambiente literario del 900; la mayoría de los personajes mal disimulan bajo sus nombres de fantasía personajes reales, protagonistas de las anécdotas que Gálvez aprovecha para el armado de la trama novelesca. "Orloff" es Alberto Gerchunoff, "Escribanos", José Ingenieros, "Garibaldi", Ghirardo, "Almabrava", Almafuerte, etcétera, y Carlos Riga, nombre del protagonista de la novela, sin ser completamente Gálvez, tiene bastante de él, como el propio autor se encarga de confesar.³¹

Fiel a la tradición de las historias de vida bohemia iniciada por Murger, *El mal metafísico* narra las andanzas de un grupo de jóvenes artistas (la mayoría de ellos escritores) y su lucha por sobrevivir en un medio insensible a su arte. Pero, a pesar de algunos episodios risueños, lo que predomina en esta historia es el aire trágico. Riga es un héroe trágico -aunque no de tragedia sino de novela sentimental- porque se propone, a pesar de sus permanentes dudas, defender hasta la inverosimilitud la integridad de su alma de artista -de poeta bohemio- en un ambiente extremadamente hostil a sus aspiraciones. Ser fiel a la carrera de las letras en su forma menos transigente con el mercado, la poesía, en una ciudad puramente materialista como la Buenos Aires "cosmopolita" de principios de siglo, significa exponerse al riesgo ser víctima del "mal metafísico" que lleva al artista a la muerte.

El tratamiento de la bohemia en esta historia tiene una ambigüedad que depende de la también ambigua mirada del narrador sobre su personaje protagónico, a quien se acerca conmovido por su integridad y lo heroico de su lucha, pero de quien en general se distancia para remarcar la ingenuidad suicida con que observa el mundo y la carrera literaria, y su falta de voluntad para vencer los obstáculos que se le presentan para llegar a un triunfo que su natural talento parece garantizarle.

Hay un momento clave en la novela en que "bohemio" es empleado como atributo descalificador por parte de quienes, desde la clase alta, observan al poeta. Aquí "bohemio" describe la diferencia social y vital que es uno de los motores de la trama sentimental de la novela: la distancia entre el mundo de Riga, adscripto a la bohemia, y

³¹ Ver "El mundo literario en la novela (1916)", *Recuerdos de la vida literaria (1) Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Taurus, 2002.

el de su enamorada Lita, muchacha de la clase alta. La serie "literato" -"bohemio" - "atorrante" que, casi como sinónimos, son usados por los personajes perteneciente al círculo de Lita para calificar a su "festejante", marcan por un lado la diferencia social, exteriorizada en su pobre vestuario (de bohemio), pero también una fundamental diferencia de sensibilidad.

En este sentido quienes así califican al protagonista, vienen a representar al principal enemigo de la juventud artística: el burgués, diferente no sólo por una cuestión social sino -y sobre todo- por su "filisteísmo". Asociar automáticamente "literato" con "bohemio" es descalificar la carrera artística no sólo por su improductividad material, sino además por una cierta actitud vital -noctambulismo, vida desordenada, alcohol, libertad sexual- inconveniente para los parámetros morales burgueses.

La identificación de Riga como "bohemio" se basa en dos señales irrecusables: su aspecto y su asumida y promocionada condición de literato. Aspecto y condición que, con leves variantes, comparte con sus jóvenes compañeros artistas. La novela se abre con la descripción del círculo de la bohemia artística al que pertenece Riga y desde el cual define su condición, y que tiene como epicentro el café *La Brasileña* (lugar de reunión de los cenáculos literarios y artísticos del 900). Sin embargo, a pesar de la oposición de clase y de sensibilidad entre el círculo de los artistas bohemios y el mundo burgués -representado en este caso por las amistades de Lita- la novela muestra que el enfrentamiento es más discursivo o actuado que real.

De manera más transparente incluso que en la obra de Murger, *El mal metafísico* corrobora la hipótesis de Seigel sobre la bohemia como una zona ambigua, más cercana al mundo burgués de lo que las apariencias sugieren. Los literatos que se reúnen en *La Brasileña* quieren triunfar, lo cual implica tener un reconocimiento que exceda el del estrecho círculo del ambiente intelectual. Del mismo modo que pretende conquistar a la muchacha de la alta burguesía, Riga intenta el triunfo a través de su arte. De hecho su sueño de vida ideal (casarse con Lita, tener hijos, vivir en una casita con jardín en las afueras de la ciudad, vivir modestamente de un empleo que le dé el tiempo suficiente para dedicarse a escribir) no parece contradecir los parámetros comunes de la vida social.

Riga fracasa y sus sueños no se cumplen no sólo porque la familia de Lita no lo acepta, sino porque rechaza una a una todas las formas posibles de ganar dinero -de subsistir- que se le presentan y que resumen el conjunto de posibilidades entre las que podía optar la mayoría de los jóvenes escritores de su generación: el empleo en alguna

oficina del estado, el periodismo político, el periodismo teatral, la escritura para el circuito del teatro popular. Riga no transige porque -a diferencia de sus amigos- su sensibilidad de poeta se lo impide; es esa misma sensibilidad la que lo aleja de la carrera del derecho y del título de abogado que -a diferencia del título de literato- podría haberlo ayudado en su lucha por sobrevivir y por ser admitido en la familia de su enamorada.

En sus *Recuerdos de la vida literaria* referido al periodo en que transcurre la novela, hay un capítulo titulado "La Bohemia" en el que Gálvez se empeña en negar la existencia de una real bohemia porteña; lo cual llama la atención si tenemos en cuenta que *El mal metafísico* es tal vez el texto que más ha contribuido a conformar lo que Gálvez en sus recuerdos considera la "leyenda" de la bohemia porteña del 900. Tomando como parámetro *Escenas de la vida bohemia* (o más bien el recuerdo de su lectura juvenil de la obra de Murger) Gálvez determina que no se puede hablar de bohemia en la Buenos Aires de principios de siglo porque no se dio entonces la serie de condiciones mínimas necesarias que permitieron la existencia de la clásica bohemia parisina. Según Gálvez, en la Buenos Aires del 900 el campo intelectual era muy reducido, no existía una verdadera amistad entre los escritores -sólo había "camaradería"-, su diferente pertenencia social era muy marcada, y lo que en realidad caracterizaba la vida de estos escritores -sostiene Gálvez- era el recato sexual, la regularidad en las costumbres, la poca nocturnidad, la ausencia de "alegría".³²

Lo primero que llama la atención es que Gálvez se base en (el recuerdo lejano de) una obra de ficción -*Escenas de la vida bohemia*- para establecer el metro con el que medir el mayor o menor grado de bohemia porteña. Como él mismo lo aclara, considera que la obra de Murger es válida porque está basada en episodios reales de la vida del autor. Con el mismo criterio podría tomarse como parámetro *El mal metafísico*, novela que, como el propio autor aclara, se basa en gran medida en hechos vividos por él mismo en sus inicios en la carrera literaria.

Tal vez la desestimación de su propia obra como una referencia confiable -que los sostenedores de la existencia real de la bohemia porteña seguramente no han desestimado- se deba al hecho de que -como Gálvez lo sabe muy bien- su coincidencia con Riga llega hasta un punto a partir del cual las diferencias empiezan a ser notables: precisamente en todo lo que tiene que ver con lo que define el carácter bohemio del

³² Manuel Gálvez, "La Bohemia", *Amigos y maestros de mi juventud*. Primera parte de *Recuerdos de la vida literaria*, ob. cit., pp. 133 a 143.

personaje. Riga y Gálvez llegan muy jóvenes a Buenos Aires desde su provincia natal para convertirse en abogados, pero en el transcurso de sus estudios conocen el ambiente literario de la ciudad y descubren que su verdadera vocación es la literaria: Riga nunca llega a recibirse, Gálvez sí. Riga vive sólo en una pensión en Buenos Aires; su familia permanece en Santiago del Estero, desde donde su padre, un procurador, le envía mensualmente el dinero suficiente para vivir y costearse los estudios, hasta que, al descubrir las veleidades literarias de su hijo y su fracaso en los estudios, decide suspender el envío de dinero. Esto determina la pobreza casi extrema de Riga, que, sumada a su vocación artística y a su falta de abolengo, lo aleja irremisiblemente de su amada y aristocrática Lita.

Gálvez, en cambio, vive en Buenos Aires con su familia, y puede defender sus derecho a festejar a una muchacha "aristocrática" como Delfina Bunge basado tanto en su abolengo (su tío ha sido gobernador de la provincia de Santa Fe), como en la fortuna familiar: cuando finalmente se casan, en 1910, el flamante matrimonio inicia un largo viaje a Europa costeadado por el padre del novio. Finalmente, a diferencia de Riga, Gálvez deja de lado sus veleidades iniciales de poeta y se dedica a cumplir, con el método y la voluntad que le faltaron a Riga, su destino de novelista. *El mal metafísico* es una de las primeras y más exitosas pruebas del cumplimiento de ese destino.³³

La oscilante mirada del narrador hacia el personaje, signada a veces por la distancia irónica y otras por una indisimulada admiración por su integridad y la fidelidad a sus convicciones, tiene que ver sin duda con la distancia que media entre el maduro novelista y el joven poeta. En cierto sentido Riga representa al Gálvez que pudo haber sido y que -por suerte, diría Gálvez- no fue. Riga -su destino- no sólo ejemplifica lo que un medio hostil puede hacer con un joven de sensibilidad artística, también moraliza sobre los riesgos de la vida bohemia y el consiguiente aniquilamiento de la voluntad que ésta puede ocasionar.

Por otro lado, en el mismo libro en el que Gálvez niega la existencia de la bohemia porteña del 900, "bohemia" es uno de los atributos que más usa para calificar a varios de los artistas e intelectuales que recuerda: no sólo los previsibles Carlos de Soussens, Antonio Monteavaro, Florencio Sánchez o Evaristo Carriego, sino

³³ Aclara Gálvez: "... cierto escritorzuelo riojano, con intención ofensiva, me consideró mulato, ignorando mi *pedigree* -mis antepasados eran españoles de familias nobles- del que no me envanezco, pues creo que todos somos iguales ante Cristo" (*En el mundo de los seres ficticios*, op. cit., p. 400).

insospechados de toda bohemia como Eduardo Holmberg.³⁴ Pero más allá de estas contradicciones, y de que pueda cuestionarse su definición parcial de bohemia y lo estrecho de la notoria mirada del hombre conservador y católico que elabora estos recuerdos, lo importante no es tanto determinar la corrección en el uso de "bohemia", como el hecho que se tienda a asociar la vida de los jóvenes artistas del 900 con ella.

Ahora bien, ¿cómo se define la bohemia en *El mal metafísico*? Como ya se observó, bohemio es un adjetivo que se utiliza para remarcar la mirada desaprobatoria del círculo de la alta burguesía hacia el poeta. Desde esa perspectiva "bohemia" significa vida desordenada, pobreza, marginalidad. Se trata, como el narrador pone en evidencia, de una mirada prejuiciosa; pero la novela no hace sino corroborar lo acertado de esa mirada, ya que el poeta no sólo cumple con el derrotero del bohemio promedio, sino que llega a su extremo de degradación que, en nuestro país, recibe el nombre de "atorrantismo". "Atorrante", como también lo llaman a Riga, es el equivalente local de "bohemio" o, si se quiere, de los aspectos más desagradables que puede deparar la vida bohemia: mendicidad, alcoholismo, pobreza extrema, hambre, vagabundeo, marginalidad. Por todo eso pasa Riga antes de morir.³⁵

Pero no sólo los burgueses ven a Riga como bohemio. Cuando el poeta yace moribundo en el hospital (otro de los lugares comunes de la bohemia que inmortaliza Verlaine), en un diario de Buenos Aires se publica una crónica sobre el hecho que comienza informando: "En un hospital, en medio de la mayor pobreza, se muere Carlos Riga, el *poeta bohemio*". Y más adelante agrega: "Ha conocido una existencia de incorregible bohemia, y ha conocido los paraísos artificiales, impulsado por quién sabe qué dolores íntimos y qué tragedias ignoradas. Se daba entero a la amistad, y todo cuanto poseía fue siempre para sus amigos".³⁶

La frase de presentación sintetiza cómo es visto Riga en el capítulo final de su vida y de la novela (visión que coincide con la del narrador y la del propio personaje). De algún modo su muerte es noticia no tanto por la obra de Riga (en rigor, un escritor fracasado) sino por lo atractivo de su figura, y por el misterio que se esconde detrás de

³⁴ Holmberg por Gálvez: "Talentoso, *bohemio*, simpatiquísimo, no muy limpio, mal hablado." (op. cit., p. 373).

³⁵ Sobre la relación entre atorrantismo y bohemia es reveladora la nota necrológica que Juan José Soiza y Reilly le dedica a Martín Goycochea Menéndez. La nota se titula "Un atorrante lírico" y allí Soiza dice de Goycochea Menéndez que "un viento de locura bohemia hacialo correr por el mundo", y que, en Buenos Aires, "con Montcavaro y Doello hizo revivir (la) bohemia de Rodolfo, Marcelo y Coline..." (*Caras y Caretas*, No 419, 13 de octubre de 1906).

³⁶ Manuel Gálvez, *El mal metafísico*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962, p.222.

su "incorregible bohemia". La nota pre-necrológica ya destaca que, más que su obra, lo interesante de Riga -para los lectores del diario y, por supuesto, para los de la novela-, es su vida, adornada por los ribetes espectaculares de los "paraísos artificiales".

La bohemia tiene una innegable virtud: su capacidad de seducción. Lita es seducida no tanto por la prestancia de Riga como por su halo de poeta bohemio. Ella "apenas concebía al literato fuera de la bohemia. Riga, verdadero bohemio, que vivía entre escritores, que no pensaba sino en su vocación, que tenía melena, era el tipo que deseaba conocer. Y por cierto que le encontraba interesante" (34) De algún modo Lita - más allá de su pertenencia social- parece ser la encarnación del público lector, seducido por la tragedia del poeta y los pormenores de la vida bohemia (la novela de Gálvez fue un éxito de ventas. Los primeros 1.500 ejemplares -una tirada realmente importante para la época- se agotaron rápidamente). Novela e historia muestran el hecho paradójico de que el desinterés del público por los versos del poeta es inversamente proporcional al interés del público real por la historia del poeta de vida bohemia, tema de ya probado éxito en la obra de Murger y en su posterior versión operística.

Pero, a la par que destaca lo peligroso de la bohemia, el artículo pre-necrológico también apunta a otro de sus rasgos constitutivos: la amistad generosa, y la camaradería. En este aspecto Riga también cumple con los requisitos grupales de la bohemia. La escena del entierro del poeta con que se cierra la historia permite la aparición de discursos que resumen y aclaran lo que la novela se propuso representar con su personaje y su itinerario. Los escasos veinte asistentes al entierro son quienes formaron parte del círculo de artistas que, junto con el poeta amigo, entierra una etapa de su vida, la etapa heroica de la definición de su vocación literaria. Bohemia es también el nombre de esa etapa idealista. Resume el narrador a propósito de uno de los discursos de despedida: "en el mundo de los artistas y los bohemios, a pesar de todos los odios, a pesar de todas las envidias, algo les une inexorablemente; y siempre llega el momento en que las diferencias se olvidan, en que se impone, más fuerte que ellas, la fraternidad en el Ideal." (227)

El idealismo es uno de los aspectos que caracterizan a Riga y a sus compañeros. ¿Qué significa, en el contexto de esta historia, esa palabra, enfatizada por la mayúscula? En principio remite al ideal artístico que es la base sobre la que se apoya el edificio de la vida bohemia y que, en cierto sentido, conduce al mal metafísico que lleva al poeta a la muerte. Pero "Ideal" también remite al anarquismo. Cuando al comienzo de la novela se opina sobre qué significa "La Idea Moderna" (nombre elegido para la revista literaria

que Riga se dispone a dirigir -y que en la realidad se llamó *Ideas*-) Orloff opina que no significa otra cosa que "la revolución social, el reparto de los bienes y el amor libre", es decir, el resumen de lo que los anarquistas llamaban, como vimos en el Capítulo I de esta tesis, "La Idea". (p. 17)

De hecho el círculo de la bohemia que se reúne en *La Brasileña* está conformado por diferentes subgrupos, entre los que se hallan los "anarquistas", distribuidos en una mesa presidida por uno de los personajes de aparición más frecuente en la novela: el "poeta anarquista" Gualberto Garibaldi -alter ego de Alberto Ghirardo-, habitué de *La Brasileña*, pero también de otros lugares que conforman el circuito de la bohemia en el que coincide con Riga, Noulens y otros bohemios más. Cuando ya pasados algunos años del momento inicial, Riga vuelve a *La Brasileña* en busca de sus camaradas, descubre que ya no van por ahí, signo inequívoco no sólo del paso del tiempo sino también de que, de algún modo, han transigido. El único que sigue allí, pero ahora sólo, sin sus "satélites" (que han transado convenientemente con el estado) es Garibaldi, el poeta anarquista. Él y Riga son los únicos que se han mantenido fieles a sus ideales (aunque comiencen a flaquear), por eso están solos.

Esta fidelidad es, desde la mirada del narrador, sin embargo, más bien un demérito, la muestra de una incapacidad o de una torpeza. En este sentido los "idealismos" de los que (según el periódico que anuncia la enfermedad mortal del poeta) estaba lleno Riga, no sólo pueden conducir a la "incorregible bohemia", sino también a otros abismos tanto o más peligrosos, parecidos a los que entrevió Cané en los alientos revolucionarios del ex alumno del Colegio Nacional que se echó a perder en la vida bohemia.

Sin embargo, más allá de la presencia del "poeta anarquista" y "sus satélites", la novela muestra cómo el anarquismo es una tendencia que predomina en las definiciones político-sociales de Riga y sus compañeros de cenáculo. Por un lado el anarquismo - como se desprende de la novela misma- posee cierta versatilidad que contribuye a su generalizada adopción o simpatía, ya que puede ser el nombre tanto del gesto desafiante de la bomba de dinamita (que adopta el incendiario Orloff) como del comunismo neocristiano y pacifista de Tolstoy, o del individualismo "nietzschista", (como dice Gálvez). Pero además, declararse anarquista o simplemente mostrar simpatía por la causa libertaria, en el 900, puede ser visto como una de las tantas formas posibles de "espantar burgueses". Esta fórmula, que define, de Baudelaire en adelante, el gesto básico de la literatura moderna que los jóvenes escritores del 900 siguen con

veneración, vendría a ser el correlato necesario de una estética asumida como desafiante de los parámetros literarios tradicionales.

Al repasar los testimonios sobre el ambiente intelectual del período se percibe que con el anarquismo sucede un fenómeno análogo al de la bohemia: la mayoría de los artistas "bohemitos" eran anarquistas, pero sin serlo totalmente; en muchos la adopción del anarquismo parece ser más bien una "pose" que contribuye a delinear mejor la imagen de artista que se pretendía asumir, que un compromiso cierto con la lucha política.

Cito algunos testimonios. Dice Alfredo Bianchi, director, junto con Roberto Giusti, de la revista *Nosotros*: "En ese época (1901) Emilio Becher aún era anarquista (pero, en los primeros años de este siglo, ¿qué muchacho inteligente, que empezara a escribir, no fue anarquista?)".³⁷ Corroboraba Roberto Giusti, agregando datos sobre la comunión de bohemia y anarquismo en la construcción de la imagen de escritor:

Todo lo destruíamos. (...) Llevaba el sombrero sobre la nuca, la negra corbata al viento y los botines invariablemente sucios. Todos coincidíamos en protestas análogas. (...) Bianchi, en los días de huelga, tan frecuentes entonces, se lanzaba a la calle de corbata roja y encendido clavel en el ojal agitando diarios anarquistas bajo la nariz de los vigilantes (...) Ninguno de nosotros hubiese tenido el coraje de afrontar el desprecio de los compañeros declarando ignorar uno solo de los volúmenes de la biblioteca Sempere. Kropotkin, Bakunin, Max Stirner, Faure, Grave, Malato, nos eran familiares como la cara de Iglesias, el portero de la facultad.³⁸

Y por último, confiesa el insólito ex-anarquista Gálvez, en sus *Recuerdos de la vida literaria*:

En política, aunque no actuábamos, excepto Gerchunoff, todos éramos rebeldes: unos, socialistas en diverso grado; y otros, anarquistas o anarquizantes. El tolstoísmo, que era una especie de anarquismo cristiano, influyó en alguno de nosotros, en mí, por ejemplo. (...) En el tiempo que permanecí alejado de la religión católica, nunca dejé de creer en sus verdades fundamentales, aunque tuviese, en lo social y político, ideas anárquicas. (p. 41)

Y agrega Gálvez, a propósito de su tesis doctoral sobre la trata de blancas. "yo era por entonces -¡asombrémonos!- anarquista, aunque tolstoiano, y el asunto de la mujer

³⁷ "Una generación se juzga a sí misma", *Nosotros*, Año XXVI, agosto-septiembre 1932, números 279-280, p. 22.

³⁸ Roberto Giusti, op. cit., pp. 82 a 87

explotada, víctima de la sociedad, se prestaba maravillosamente para mis desahogos rebeldes.” (p. 159)

El anarquismo, entonces, aparece en Gálvez y algunos de sus compañeros de generación, como el nombre de la tendencia política que mejor se adecua a los bohemios y a su imagen de artistas, construida desde el enfrentamiento –no importa si más virtual que real- con el mundo burgués que los rodea. No sólo porque en el 900 el anarquismo es el movimiento político que más radicalmente se enfrenta con el régimen burgués, sino porque estructural e ideológicamente es el que mejor se adapta al espíritu libertario y rebelde que define la imagen y la estética del escritor – artista.³⁹

Poesía y revolución

De manera más evidente aún que *El mal metafísico, Bohemia revolucionaria*, de Alejandro Sux, puede ser leída como una novela autobiográfica (empezando por el hecho de que el propio autor propicia desde el prólogo de su novela esa lectura referencial); se trata de un relato sobre la vida literaria y política del joven Alejandro Sux y sus amigos en la primera década del siglo XX, en Montevideo y, sobre todo, en Buenos Aires, apenas camuflada por la ficción novelesca. Esta lectura autobiográfica que Sux propone desde el prólogo de la novela sigue a su afirmación de que, contra lo que sostienen ciertos periodistas y literatos de moda, la bohemia no ha muerto, sino que, por el contrario, está más viva que en los tiempos de Murger, aunque adaptada a las exigencias del presente: ahora, afirma Sux, la bohemia es revolucionaria. De modo tal que la información sobre la relación entre los acontecimientos y personajes de la novela

³⁹ A estos nombres podría agregarse el de Soiza y Reilly, a quien Josefina Ludmer califica de “modernista-anarquista”, calificativo que extiende a Manuel Ugarte, José María Vargas Vila y Alejandro Sux. Ludmer cita algunas palabras de Manuel Ugarte tomadas de su prólogo a *El alma de los perros* (1907) de Soiza Reilly, en las que habla de las “rebeldías anárquicas” del autor. También Ludmer cita a Alberto Lasplacas: “todos esperaban la nota de Soiza en *Caras y Caretas*, con sus fotos y sus ‘párrafos cortos, nerviosos, absurdos, anarquistas’. ‘Nosotros éramos también anarquistas, y no aceptábamos más superioridad que la del talento.’” (Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, pp. 303-351). La bohemia está presente en varias notas de Soiza que aparecen en *Caras y Caretas*, por ejemplo en “Bohemia criolla”, dedicada a Florencio Parravicini. Dice allí Soiza: “Buenos Aires está repleto de estos bohemios de existencia lírica y de prosapia noble que viven locamente. Forman legión. (...) Por eso se equivocó Cané. Nuestra bohemia criolla no ‘murió en el suicidio de Matías Behety’. Tampoco pudo morir con Goycochea Menéndez. Y mucho menos ha de morir con Carlos de Soussens. (...) Hablo de esos misioneros que predicán con sus propios ejemplos y que ambulan por la tierra sin códigos, sin leyes, llevando en cada bolsillo una quimera y en los ojos un resplandor de fuego de volcán...” (*Caras y Caretas*, No 425, 24 de noviembre de 1906).

con seres y hechos reales es esencial para presentar el relato como prueba irrefutable de que la bohemia está viva y se ha politizado.⁴⁰

La vigencia de la bohemia, y con ese énfasis en lo revolucionario, es funcional a la imagen de escritor que se construye a lo largo de toda la novela: su protagonista es un escritor cuyo proyecto creativo encuentra fundamento en la revolución social pero que, sin embargo, se reconoce como artista no en los círculos propios del movimiento obrero anarquista, sino en el ámbito de la bohemia. En este sentido puede decirse que la imagen del protagonista de la novela, el poeta revolucionario Armando Danel -*alter ego* de Alejandro Sux-, es bastante similar a la del poeta anarquista Gualberto Garibaldi de *El mal metafísico*, aunque sin la distancia irónica presente en la construcción de Gálvez.

La bohemia es el lugar de reconocimiento del artista; sus pares, aunque comparten en general sus mismos ideales libertarios, pertenecen también a ese círculo. Bohemia es el lugar donde se emplaza el punto de vista narrativo e ideológico de la novela. Es esta ubicación la que explica más de una coincidencia con la novela de Gálvez: desde una misma espacialidad de la bohemia, con el café como centro desde el cual se deriva hacia las consabidas pensiones, hospitales y algunos itinerarios urbanos, hasta el señalamiento del burgués como enemigo dilecto.

Sin embargo, la alianza con el anarquismo en este caso no es, como ocurre con Riga y sus amigos más próximos, una postura sin demasiadas consecuencias en lo personal o poético, sino una elección que implica un compromiso vital y estético. Si Riga representa hasta la exageración la imagen del poeta "decadente", ligado a la de un Darío estereotipado y a los ademanes más evanescentes del modernismo, y para quien el arte es ajeno a todo compromiso con la política, Danel, en cambio, es la representación del *poeta revolucionario*, definido por su compromiso con una causa política, en este caso, la del anarquismo, y fiel, por lo tanto, a un tipo de poesía llamada "social". De este modo la alianza del artista con el anarquismo implica, en principio, una elección poética

⁴⁰ Alejandro Sux, *Bohemia revolucionaria*. Barcelona, 1910. La segunda parte de esta novela se titula *Amor y libertad*, Barcelona, Biblioteca de la Vida Editorial, 1910 ("con una semblanza del autor escrita por Juan José de Soiza y Reilly"). Alejandro Sux (1888-1959) participó desde muy joven en la prensa anarquista. Fue editor de la revista cultural *Germen* (1906-1910) y colaborador frecuente de *La Protesta*. En 1910 viaja a Europa, y reside en Barcelona y París, donde se convierte en secretario de Rubén Darío y trabaja como periodista para la prensa libertaria y también para la comercial. Como escritor, además de sus crónicas y notas periodísticas, incursionó en la poesía, la literatura de denuncia, el cuento, la ficción autobiográfica, la novela popular e incluso la "ciencia ficción": es "uno de los pocos argentinos que figura en la obra de Pierre Versins *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction* (...) con su novela *El asesinato sentimental* (1924)..." (Ludmer, ob. cit., p. 285). Para una semblanza completa de la vida de Sux, ver la entrada que se le dedica en el *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, ob. cit., pp. 641-642.

reflejada sobre todo en la adopción de cierta zona temática (el pueblo, sus padecimientos, sus luchas, sus anhelos, etcétera) y un tono (el tono alto de la denuncia y la interpelación), que a su vez se liga con el convencimiento de que el artista debe cumplir una función social, que también lo acerca a la figura del "redentor".

Pero, además, esta opción explícita por el anarquismo lleva a un extremo lo que en *El mal metafísico* era más bien una pose: el enfrentamiento con el mundo burgués y las instituciones estatales ligadas con la producción cultural y el mercado. No casualmente desde el prólogo se explicita que el mercado es el gran enemigo de la bohemia revolucionaria. El mercado es, tal vez, la cara más odiosa de la sociedad burguesa que se pretende combatir, por su vinculación directa con los mecanismos de consagración artística. (Danel rechaza de plano la posibilidad de ejercer su oficio en el "periodismo burgués", o en cualquier dependencia del Estado). En este sentido el anarquismo, en tanto movimiento político-cultural, aporta un circuito alternativo al del mercado o al de la cultura oficial ligada con el Estado.

Bohemia revolucionaria es una novela de iniciación, en especial de iniciación literaria. En las primeras páginas Danel, que vuelve de un corto exilio en Montevideo a Buenos Aires, rememora esos inicios, que tienen que ver con dos lugares fundamentales del circuito libertario: la prensa y el "Centro Internacional". Danel se estrena como escritor en las páginas de *La Protesta*, donde "encontró campo para sus batallas", y más tarde, ya en Montevideo, el Centro Internacional se convierte para él tanto en un lugar de formación cultural y política, como de afianzamiento de su función de intelectual, que se caracteriza, en esta inserción dentro del movimiento anarquista, por el dominio del discurso y el manejo versátil de los géneros.⁴¹

A lo largo de la novela, Danel y sus camaradas bohemios despliegan todo el repertorio genérico del intelectual revolucionario: escritura de poemas, artículos periodísticos, cuentos, manifiestos, obras de teatro, y también distintas variantes de la oratoria: discursos políticos, conferencias, arengas, etcétera (sin olvidar las actividades específicamente pedagógicas que también asumen). En el anarquismo, como ya se analizó en el Capítulo 1 de esta tesis, el escritor revolucionario encuentra a su disposición una serie de canales: la página de numerosos medios de prensa, un sistema editorial que se complementa con la edición de folletos y libros, y espacios tales como la "velada" cultural que le garantizan algo esencial: la llegada a un *público*.

⁴¹ Algo similar ocurre, como se consigna en el Capítulo 1 de esta tesis, en el caso de Florencio Sánchez.

Claro que esta elección no es gratuita, y la novela también dramatiza esta cuestión. En principio, según lo que informa el narrador, el circuito anarquista se presenta como el lugar lógico de quien elige encarnar un tipo particular de poeta: el poeta revolucionario. Contradiendo los deseos de su padre -"un alto empleado de la república", que esperaba que siguiera la carrera militar, Arnaldo Danel opta por "el arte y la libertad" y, empeñando "la pluma con brío", empieza "su cruzada contra la sociedad presente y sus sostenedores". (p. 8) Como ya se dijo, esa forma de entender la opción por "el arte y la libertad" implica una elección vital pero también estética. La adopción de la bohemia como el lugar de autodefinición hace que, en su cruce con el movimiento anarquista, el poeta asuma -siguiendo la lógica de la división del trabajo- la función específica del intelectual, que consiste básicamente en el manejo de la mayoría de las manifestaciones discursivas que requieren determinada destreza.

Hay una escena, en el segundo capítulo de la novela, que ilustra muy bien sobre el lugar del poeta, su función, y su relación con los obreros. La acción transcurre en el Café de los Inmortales, centro dilecto la bohemia porteña y del círculo de bohemios revolucionarios que integra Danel. Hasta allí se acercan unos obreros que, luego de escuchar "parados, detrás de las sillas" (p. 20) la conversación de los jóvenes intelectuales sobre episodios de su vida bohemia, le solicitan a Danel les escriba un "manifiesto" para los tipógrafos en huelga. El poeta accede y allí mismo, a las doce y media de la noche, en una de las mesas del café "repleto de gente bulliciosa", redacta el manifiesto. "Los obreros, tras él, miran los contoneos de la pluma que corre sobre las blancas cuartillas como para no dejar escapar los pensamientos del que la maneja." (p. 22)

El intelectual pone su arte (el dominio del discurso) al servicio de los obreros y de su lucha. La recompensa por la redacción del manifiesto no es sólo la satisfacción de poder contribuir con la causa revolucionaria, sino la aprobación del público -los obreros- y el reconocimiento del arte del escritor. Pero el dato clave en este caso es que el encuentro entre artistas y obreros se produce en el espacio nuclear de la bohemia: allí, en una de esas mesas, donde se discute sobre arte o se garabatea un poema genial, el poeta, en un raptó de inspiración que recuerda el ademán de Darío o Carriego componiendo algunos de sus mejores poemas, redacta el manifiesto para los obreros.

Sin embargo, y a pesar de esta ilusión de convivencia tersa y aceitada, hay un malestar en la relación entre el poeta y su público obrero que constituye la tensión narrativa que anima *Bohemia revolucionaria*. Como ya se dijo, esta novela muestra muy

claramente que el poeta revolucionario se autodefine por su pertenencia primaria al universo de los artistas. Bohemia es el nombre de ese universo, que si bien implica, en virtud de su esencia revolucionaria, una comunicación directa con el movimiento anarquista, funciona como autónomo de la esfera política, incluso una esfera política tan particular como la del anarquismo. En este sentido al poeta revolucionario se le plantean similares conflictos que a sus jóvenes compañeros del mismo mundo bohemio del arte, y que incluye, como ya vimos a propósito de Darío y Lugones, la relación conflictiva, contradictoria, con el público / pueblo. Pero en el caso del poeta revolucionario que encarna el personaje de Sux, al ser el pueblo un elemento fundamental de su proyecto artístico, ese conflicto se intensifica y adquiere ciertas particularidades.

Al analizar la relación de los "bohemos libertarios" con las "bases" del movimiento anarquista, David Viñas se refiere a "las tensiones entre la excepcionalidad aristocratizante que (esos "intelectuales de izquierda") se acordaban y el populismo paternalista con el que trataban a "las masas proletarias". Y a continuación señala los límites de esa relación, en la que el intelectual siente que tiene que "abdicar" algo en función del "servicio" que brinda, mientras que las bases sospechan que son usadas "por ese señor de buenos modales" como "pedestal" para construir su propia "carrera" artística.⁴²

Bohemia revolucionaria trata ese conflicto, sobre todo desde el punto de vista del poeta revolucionario enfrentado a la insensibilidad de su público. Por un lado la existencia real del pueblo como público es lo que le da sentido a la misión del poeta revolucionario: si el fin de su obra consiste en esclarecer al pueblo, consolarlo y guiarlo a la revolución social, qué mejor que constatar el reconocimiento de su destinatario dilecto. En el comienzo de la historia, Danel rememora su labor en Montevideo, y "sueña con su primera conferencia ante dos millares de obreros y obreras, huelguistas de una fábrica de tejidos". (p. 7) Ahí está el público que el escritor revolucionario debe aleccionar pero también seducir; público que puede garantizarle la consagración literaria, pero también hacerle sentir la enorme distancia que los separa.

Esta alternativa va escandiendo toda la narración. Por un lado las escenas de consagración del poeta se deben al reconocimiento de ese público: "El libro de poesía de Arnaldo ha sido recibido con mucho entusiasmo entre el público revolucionario y los obreros y, como la venta de ejemplares supera todos los cálculos del editor, éste

⁴² Viñas, ob. cit, p. 218.

propone al joven poeta una nueva edición de la obra." (p. 108) La inserción en el circuito cultural anarquista -su libro se edita y promociona por el sistema editorial de *La Protesta*- le facilita la llegada al público obrero y revolucionario. La recepción entusiasta de los versos y la prueba de la seducción ejercida en ese público dilecto se resume en el párrafo siguiente: "Entre las muchachas de los talleres de costura y fábricas de cigarrillos, Arnaldo es ya célebre y sus versos se cantan a dúo con el chirrido de las máquinas" (p. 108). La celebridad literaria se resume en esa imagen de poesía fabril, pero además el hecho de que se trate de "obreras" intensifica el efecto de seducción, al mismo tiempo que coloca a la poesía en el habitual espacio de la sensibilidad femenina.

Otro momento de consagración literaria, que prueba la eficacia del circuito cultural anarquista, es cuando Lila, la revolucionaria "compañera" del revolucionario poeta Armando Danel, declama un poema de su novio, escrito especialmente para la "Velada" organizada a favor de los obreros huelguistas. Al finalizar su actuación, "algunas voces piden al autor y, como la exigencia se hace general, Arnaldo se muestra avergonzado ante el delirante aplaudir de sus camaradas". (p. 57)

Pero el pueblo, incluso el más ligado al "elemento avanzado" de Buenos Aires, puede resultar hostil. Las quejas de los bohemios revolucionarios sobre esta cuestión también van puntuando toda la novela, y creando una tensión que mucho tiene que ver con la resolución de la historia. No es casual que el que inicie la queja sea, dentro del grupo de bohemios revolucionarios, el que más activamente está comprometido con la acción política. Jacinto Fernández (figura que comparte algunos rasgos con la de Alberto Ghirardo) se "especializa" en pronunciar discursos. En una conversación con su amigo Sopelana, caricaturista en *Caras y Caretas*, le confiesa amargado: "¡ah!, si el pueblo entendiera, si el pueblo hiciera... pero no, el pueblo es muy bruto... mis palabras entran por un oído y salen por otro." (p. 34) Por eso le envidia al dibujante sus caricaturas, crítica demoledora y sutil contra los políticos argentinos que "quedan siempre como una bofetada" y, habría que agregar, llegan de manera eficaz a un público tan numeroso como el de *Caras y Caretas*.⁴³

⁴³ En 1918, cuando muere José María Cao, el gran caricaturista, co-fundador de *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, *La Protesta* publica una nota donde se elogia sobre todo sus caricaturas y la capacidad de satirizar a través de ellas a los políticos. También informa *La Protesta* que Cao "colaboró muchas veces en periódicos y semanarios anarquistas, aportando siempre su concurso a nuestros ideales sinceramente, porque los amó como nosotros los amamos" ("José María Cao", *La Protesta*, 27 de enero de 1918). Cao no fue el único dibujante y artista plástico que formó parte o colaboró en la prensa anarquista.

La descripción que hace Jacinto del pueblo sintetiza la imagen ambivalente: por un lado su brutalidad justifica la existencia necesaria de un grupo de intelectuales que contribuya a "eievar" la baja condición mental del pueblo.⁴⁴ Pero por otro esa sordera del pueblo es una muestra de la distancia entre los intelectuales y su público. Y la desazón del intelectual revolucionario es tal vez mayor que la de un poeta "no comprometido" como Riga, porque el "pueblo" es un público al que se busca especialmente, con la esperanza -vana, según se desprende de sus palabras- de que sea diferente del público burgués. Esa pareja insensibilidad del público (burgués o "pueblo") también ayuda a recortar el círculo bohemio sobre el principio constitutivo de la sensibilidad artística.

Es por eso que ser un poeta revolucionario, inserto en el circuito anarquista, implica también una limitación al arte y a la autonomía del artista, lo que es visto como una amenaza que incita al repliegue. En otro trabajo por "encargo" (que debe leerse en contrapunto con la escena anterior), pactado esta vez no en el *Café de Los Inmortales*, sino en una "fonda atestada de obreros" (p. 28), uno de éstos, desocupado, le pide a Zaitegui, otro de los bohemios revolucionarios, encargado de redactar el manifiesto para un mitin, que escriba "cosas claras, nada de palabrería hueca que no entendáis más que vosotros". Y le aclara, casi parafraseando a Rubén Darío, "el pueblo necesita platos fuertes, no sabe saborear todavía el caviar." (34).

Pero en el momento donde esta escisión es más visible y dramática, tanto que señala un punto inflexión a partir del cual el poeta se va separando cada vez más del pueblo y sus convicciones "democráticas", es en la manifestación de los obreros desocupados. La descripción de la muchedumbre y de cómo va desarrollándose el acto político es una síntesis visual del lugar que los artistas revolucionarios ocupan en el movimiento libertario, y de su relación con el pueblo. La imagen inicial muestra a los amigos de Danel surgir de entre la multitud que marcha por las calles de la ciudad: formando parte de la muchedumbre, pero al mismo tiempo distinguiéndose, en virtud de su aspecto bohemio, del resto. Una vez iniciado el acto, los intelectuales pasan a cumplir su papel de oradores frente a la multitud a la que intentan concientizar y conmover.

⁴⁴ Esa función pedagógica aparece remarcada en dos instancias: cuando se aclara que Calvete, uno de los bohemios, poeta, de ademanes "aristocráticos", trabaja como docente en escuela nocturna para obreros; y cuando, en la cárcel, Danel y su amigo Fernando leen para un grupo de presos pasajes de *La conquista del pan*, de Kropotkin, con comentarios explicativos sobre la obra, "tendientes a esclarecer algún punto un tanto obscuro para sus mentes rudimentarias". (p. 78)

El único que no interviene y que prefiere observar desde un costado la manifestación es el propio Danel. Sus observaciones sobre los acontecimientos que se suceden ante sus ojos y, sobre todo, su percepción de la multitud son una señal muy evidente de la distancia, a esta altura insalvable, entre el poeta y el pueblo: "al detenerse un momento para contemplar el conjunto de la reunión, siente el pecho oprimido por la angustia, tal es la sensación que le produce ese gusanero humano que se agita en silencio bajo una lluvia de sol." La angustia, sentimiento natural en un alma tan sensible como la del poeta, deja paso a esta reflexión, que, en tono esclarecedor, le dirige a su novia revolucionaria:

...ningún hombre debe pertenecer a este rebaño (...) oían todos a roña, a enfermedad, a podredumbre (...) ¡Y a esos se les habla de revolución! ¿Sabes tú de lo que entienden esos? (...) Antes me enfadaba cuando un amigo me hablaba con desprecio de *la chusma*; ahora no, me he convencido que sólo es digna de eso, de desprecio, de lástima... (p. 52)

Evidentemente el contacto directo con el aspecto más desagradable de esa entidad llamada pueblo produce un divorcio que, en la trama de la novela, conduce directamente a su desenlace: la decisión del poeta de partir a Europa, junto con su compañera y su mejor amigo, en busca de la consagración literaria. Por eso se despide exclamando: "¡no volveré a tus playas, América querida, hasta que no conquiste un gajo de laurel!" (124)

Más allá de la resonancia de las ideas de Nietzsche -tan populares entre los anarquistas como en otros ámbitos intelectuales del período- como las de Max Stirner -precursor de Nietzsche y principal ideólogo de los anarquistas individualistas-, lo cierto es que la posición adoptada por Danel frente al pueblo lo acerca indisimuladamente a las posturas más comunes de los integrantes del campo artístico del 900, bohemios y no tanto. No es casual que luego de exaltar el papel de la juventud revolucionaria, "predicadores de un Ideal de paz y amor, de un Ideal que glorifica a la vida" se marque tanto la distancia con la muchedumbre, así como la notable coincidencia "idealista" con los artistas bohemios de la novela de Gálvez que, como ya se dijo, se reconocen en el vínculo fraternal del "Ideal". Es que, más allá del mayor o menor compromiso con la política revolucionaria, hay una sensibilidad común que distingue a los jóvenes artistas

hermanados en la vida bohemia, un "espiritualismo" que los hace acercarse al pueblo que sufre, pero que los aleja de su "acre" materialidad.⁴⁵

De París a los barrios

En 1911 Alejandro Sux publica en Europa *La juventud intelectual de la América Hispana*, texto que puede ser leído como el complemento no ficcional de *Bohemia Revolucionaria*, pero también como su continuación. El libro está compuesto por una serie de semblanzas de intelectuales hispanoamericanos más o menos jóvenes. El repaso por los nombres que integran el volumen permite constatar que "intelectual" en este caso es sinónimo de "artista", con predominio de escritores y artistas plásticos. Si a esta constatación se le suma la simpatía de la mayor parte de estos intelectuales por la vida bohemia y el ideal libertario, puede pensarse entonces a *La juventud intelectual de América Hispana* como otro libro sobre la bohemia revolucionaria, o mejor dicho, sobre una suerte de internacional de la bohemia, no sólo por las diferentes nacionalidades de sus miembros, sino porque muchos de ellos integran la sección hispana de la bohemia artística del París de principios de siglo.⁴⁶

No es casual, entonces, que en las semblanzas de Sux -sobre todo en aquellas referidas a los artistas más notoriamente bohemios- predomine lo anecdótico, y que el propio Sux sea participe de la mayoría de los episodios evocados, algunos de los cuales se parecen bastante a varios pasajes de *Bohemia revolucionaria* (para quien leyó la novela no resulta difícil reconocer en varios de estos intelectuales a los protagonistas de la historia). Se va conformando así un círculo que incluye a figuras como Ghirardo, Florencio Sánchez, González Pacheco, Evaristo Carriego, Ernesto Herrera, Ángel Falco, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Lasplaces, entre otros bohemios revolucionarios, más, por supuesto, al propio autor. Sux preside la internacional de la bohemia porque en realidad la primera semblanza del libro es la suya.

Lo notable es que el encargado de realizarla es Rubén Darío. El poeta revolucionario, que ha dejado su puesto de lucha en el Río de la Plata para continuarla

⁴⁵ Esa sensibilidad, signo inequívoco que distingue y eleva al poeta, puede manifestarse incluso en medio de un encuentro sexual, como el que mantiene el poeta con su amada Leila: "su exquisita sensibilidad de artista (...) enfrena sus deseos carnales, revistiéndolos de toda la poesía romántica que guarda su alma (de) un verdadero enamorado de lo bello (24).

⁴⁶ Alejandro Sux, *La juventud intelectual de la América Hispana* (con un "Prólogo" de Rubén Darío), Barcelona, Presa Hermanos, 1911. Las semblanzas se agrupan a partir de los siguientes países: Argentina, Bolivia, Chile, Costa Rica, Cuba, Colombia, Méjico, Perú, Panamá, Santo Domingo, Uruguay y Venezuela. Previsiblemente, los países que cuentan con mayor cantidad de representantes son Argentina y Uruguay.

en Europa, y que desde Barcelona acaba de llegar a París, le encarga a Darío, el artista puro, el "decadente", que haga su semblanza. Esta elección de Sux no sólo parece ser consecuente con el desenlace de *Bohemia revolucionaria*, sino que además demuestra el lugar que sigue ocupando Darío para los jóvenes escritores de principios de siglo, incluso para aquellos que supuestamente están más lejos de sus ideales estéticos y de su imagen de escritor. Porque resulta natural que alguien como Riga, el poeta de la novela de Gálvez, considere a "Rubén" como el monumento máximo de la poesía en español y sea capaz de batirse por él, pero no tanto que escritores como Ghiraldo, Sux, Federico Gutiérrez o González Pacheco (todos ellos vinculados con el movimiento anarquista y cultivadores comprometidos de la "poesía social") expresen hacia Darío un reconocimiento que va desde el sencillo respeto a la absoluta devoción.⁴⁷

En cierto sentido parece haber en la elección de Darío un reconocimiento hacia quien mejor encarna la figura del artista, cuya pureza es señal, más que de un alejamiento del Ideal revolucionario, de una análoga actitud rebelde y combativa. De algún modo estos artistas revolucionarios, comprometidos con la causa del anarquismo, no dejan de ver en Darío a un maestro, porque en definitiva, como ya se ha venido señalando, es la bohemia, entendida como el sitio emblemático del artista, su lugar básico de pertenencia y reconocimiento.

Darío, por su parte, arma la semblanza de Sux siguiendo el esquema utilizado para la que hiciera de Lugones quince años atrás: lo presenta como un poeta que decide mezclar su bohemia con las "agitaciones proletarias", hasta que comprende "la inutilidad de la violencia y el rebajamiento de la democracia". De este modo, para Darío "el antiguo libertario revelaba sus aristocracias de artista".⁴⁸

⁴⁷ Recuerda Federico Gutiérrez: "Vivíamos saturados de arte y de ensueños (...) "El divino Rubén dio pues con su advenimiento una orientación a nuestra juventud, aunque su triunfo hizo que América se llenara de loros repetidores e imitadores. Por lo que a mi toca, tuve el carácter suficiente para desviarme de esa locura colectiva, un poco porque no encuadraba en mi temperamento, y además, porque ya comenzaba a comprender que es una solemne pavada eso de hacer arte por el arte, cuando hay tantas cosas que enmendar en la vida. Me aparté totalmente del movimiento literario y me hice un hombre de lucha, sin haber dejado por eso de ser artista." (*Nosotros*, "Una generación se juzga a sí misma", op. cit., p. 84).

Y Ghiraldo: "... convertido en fuerza dinámica, reunirá a su alrededor a la flor de la juventud llena de ideales y ansiosa de expandirse. (...) en el cenáculo nocturno, rodeado de los elegidos de su espíritu, agitado y nervioso, presa del estimulante alcohólico y trágico, será siempre el apóstol del arte, exaltado hasta el delirio si queréis, embriagado hasta la locura, pero soñando, perennemente, con la belleza y la luz.

¿Poeta por antonomasia? Sí, poeta, el poeta, el ser entregado, todo entero, al arte, que era el de poner música perdurable al pensamiento" ("Prólogo" a Rubén Darío, *La caravana que pasa*, Ed. Mundo Latino, Madrid, 1917, p.XIV).

⁴⁸ Rubén Darío, "Prólogo" a *La juventud intelectual de la América Hispana*, ob. cit., pp. 8-10.

Pero si es significativa esta presencia de Darío y su semblanza de Sux, no lo es menos que sea Ghirardo quien encabece la serie de artistas que van a desfilar por el libro. Porque si Darío es el padre de los poetas del 900, Ghirardo es el iniciador literario de la carrera artística de Sux. Y de la adopción de la figura de poeta revolucionario que Sux asume. Conviene aquí detenerse una vez más en Ghirardo, porque es clave para entender las particularidades que adopta en Argentina la relación entre el campo literario argentino y el movimiento anarquista.

Desde muy joven Ghirardo se integra al grupo de seguidores que Rubén Darío adopta en sus años de residencia en Buenos Aires. Ghirardo forma parte, como el mismo Darío lo recuerda en más de una oportunidad, de los cenáculos que el poeta nicaragüense preside en diversos establecimientos de la noche porteña. Y cuando Ghirardo reúne sus poemas iniciales y los publica bajo el título de *Fibras* (1895), elige a Darío para que redacte las palabras que ofician de prólogo. A pesar de esta presencia, Ghirardo se va a apartar tanto de los moldes estéticos como de la imagen de poeta que Darío encarna, y va a ir construyendo su figura de escritor revolucionario, apuntalada por una serie de textos pero también por una actuación en la que será decisiva su "conversión" oficial al anarquismo en 1900. Desde entonces Ghirardo, dentro del círculo de los bohemios libertarios, va a funcionar como una especie de intelectual "faro", ya que su figura de poeta revolucionario -tan concientemente construida y tan públicamente expuesta- va a servir como modelo para otros escritores entre los que se va a encontrar, como ya se dijo, Alejandro Sux.

Lo que hay que remarcar, sin embargo, es que esa figura del poeta revolucionario -digámoslo una vez más- que se construye a través de la práctica de una poesía "social" y "revolucionaria", y de una actuación pública ligada con el movimiento anarquista, no va a abandonar nunca el espacio autónomo del cenáculo inicial de la bohemia. En este sentido todos los proyectos editoriales de ese gran publicista que fue Ghirardo, desde *El Sol* (1898-1903), *Martín Fierro* (1904-1905), *Ideas y Figuras* (1909-1916), hasta incluso su período como director de *La Protesta* (1904-1906) pueden ser vistos como el intento de cruzar el espacio del movimiento anarquista con el de la bohemia. Y es por esta misma razón que Ghirardo se va a constituir no sólo en un modelo de intelectual sino además en el iniciador de la carrera literaria de algunos escritores vinculados con diversa intensidad con el anarquismo y la bohemia -como el mismo Sux o Evaristo Carriego-, del mismo modo que sólo a través de la posición

clave de Ghiraldo puede entenderse el "anarquismo" de ciertos escritores como Carlos de Soussens.

Si hubo alguien que logró representar con éxito la imagen del poeta bohemio en los bares y las calles de Buenos Aires, ése fue Carlos de Soussens. Poeta sin libro, Soussens merece el título local del rey de los bohemios pero también el de artista porque llevó a cabo la lección aprendida desde la historia de Murger: la principal obra de arte del artista bohemio es su propia vida. Claro que en su caso necesariamente -efectos de la copia y de la ubicación periférica- esa obra llegó a tener una alta dosis del patetismo de la caricatura involuntaria. Como ya se vio en el Capítulo I de esta Tesis, Soussens puede ser considerado un escritor anarquista. La pregunta es por qué el rey de los bohemios de Buenos Aires, hijo de un alto diplomático, amigo de Darío y de algunos escritores del simbolismo francés, pudo llegar a ser -como lo fue- un bohemio revolucionario.⁴⁹

En primer lugar hay que recordar que, aunque nunca publicó un libro, hacia el Centenario Soussens tiene una obra, dispersa en diversos diarios, revistas y periódicos de Buenos Aires, algunos de ellos adscriptos al anarquismo. Una primera explicación del acercamiento de Soussens al anarquismo tiene que ver, una vez más, con los oficios de Alberto Ghiraldo. Soussens fue uno de los tantos integrantes del círculo bohemio porteño que se acercó al anarquismo como escritor por intermedio de Ghiraldo. Pero además de la amistad, seguramente también "la condición libérrima de su bohemia", al decir de Borges y su consecuente enfrentamiento con el mundo burgués han tenido que ver en la fugaz pero intensa incursión de Soussens en la literatura de prensa anarquista, incursión que se materializó no sólo con algunos textos y poemas, sino también con su

⁴⁹ Jorge B. Rivera sintetiza así algunos datos de la vida de Soussens: "Charles de Soussens nació en Friburgo (Suiza) el 28 de julio de 1865 y falleció en Buenos Aires el 10 de agosto de 1927. Colaboró en *El Mercurio de América, La Nación, El Tiempo, Nosotros, Ideas, El Diario, Caras y Caretas, El Gladiador, La Protesta, La Nota, Sarmiento, La Revista Popular, Martín Fierro, y Crítica*, y abonó una sólida y jocunda mitología hecha de brindis, discursos, anécdotas y *boutades* que tienden a exaltar el aspecto más risueño y placentero de la bohemia porteña (aunque oculten, en buena medida, sus reales virtudes humanas y la calidad lírica de su obra fragmentaria y dispersa). Como Becher y Monteavaro, no publicó libros en vida, si bien acarició la idea de reunir su obra poética en un eternamente postergado *Castillo lírico*." (Monteavaro, Becher, Soussens, *Antología. Textos y protagonista de la bohemia porteña*, Buenos Aires, CEAL, 1992, p. 105). Sobre la vida de Soussens, cf. el texto que le dedica Lisandro Z. D. Galtier, *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, ECA, 1973. Allí Galtier cita una carta de Soussens a Monteavaro de esa época donde le dice: "soy libertario, anarquista y tu amigo. Tales títulos me autorizan para avisarte que, a guisa de bombas, llevo muchos sonetos en mi faltriquera." (p. 122)

pertenencia, fugaz pero efectiva, al cuerpo de redactores de *La Protesta*, entre 1904 y 1905.⁵⁰

Claro que esta inserción estuvo marcada por similares tensiones a las puntualizadas a propósito de la novela de Sux y la relación del poeta con los obreros y la muchedumbre. En su descripción de aquella redacción de *La Protesta*, Juan Más y Pi-otro de los intelectuales colaboradores del diario anarquista perteneciente al círculo de Ghiraldo- recuerda la relación tensa entre los intelectuales y los militantes obreros y se queja de la insensibilidad "burguesa" de estos últimos cuando acusan a los intelectuales de hacer "demasiada literatura".⁵¹ Fue tal vez esta insensibilidad, cierta presión de la ortodoxia partidaria, aún en un movimiento no partidario como el anarquismo, pero sobre todo la renuncia de Ghiraldo a la dirección de *La Protesta* lo que determinó el alejamiento de Soussens de la prensa libertaria. Sin embargo, en ese breve lapso publicó una serie de textos -la "obra anarquista" de Soussens- en la que convendría detenerse un instante, sobre todo para ver cómo se entrama con esa otra obra que fue la construcción de su imagen de poeta bohemio.

Soussens fue fiel tanto a su escritura como a las exigencias de la prensa anarquista, donde siguió practicando los dos géneros habituales en él: la crónica periodística sobre temas diversos, y la poesía. Supo también, aún con sus sonetos en francés, adecuarse a los tópicos de la prensa libertaria (como ya vimos en capítulo I a propósito de los poemas dedicados a Zola y a los mártires de Chicago). Pero además, como redactor de *La Protesta*, incursionó en el periodismo de denuncia, con una serie

⁵⁰ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 38. En *La juventud intelectual en la América Hispana*, Alejandro Sux se refiere a Soussens en la semblanza dedicada a "Evaristo Carriego". Para Sux, Carlos de Soussens es un héroe por mantenerse fiel a su espíritu de artista bohemio en un medio tan mercantilista como Buenos Aires, sin dudas más hostil que París, ciudad que Soussens perfectamente podría habitar.

⁵¹ Juan Más y Pi fue un escritor español que llegó de niño a la Argentina y colaboró en varias publicaciones libertarias. Formó parte del grupo de intelectuales y artistas cercanos a Alberto Ghiraldo y escribió para *La Protesta*, *Germen*, *Ideas* y *Figuras*, *Los nuevos caminos*. Murió en 1916 en el naufragio del *Príncipe de Asturias* frente a las costas del Brasil. Lysandro Galtier cita un artículo de Mas y Pi sobre Evaristo Carriego, su amigo poeta que acababa de morir, donde dice que *La Protesta* "no era un diario anarquista terrible y pavoroso, sino un simple diario de ideas, donde se hacía más literatura que acracia y donde el encanto de una bella frase valía más que todas las aseveraciones de Kropotkin o de Jean Grave. (...) "No era allí donde, a pesar del rótulo, se podía encontrar el anarquismo, y bien lo daban a entender a veces algunos miembros de la Federación Obrera, alegando que en *La Protesta* se hacía demasiada literatura... ¡Lo mismo que los burgueses!... Por allí desfiló toda la juventud de Buenos Aires: literatos, artistas, hombres de pensamiento, hombres de acción. *La Protesta* era seguro lugar de refugio para todas las ideas." (Galtier, op. cit., pp. 123 y 124) Según Diego Abad de Santillán, en los últimos años de su vida Mas y Pi ya se había alejado del anarquismo; tal vez sea este alejamiento lo que explique el énfasis que pone en describir a *La Protesta* de entonces como un diario poco anarquista. (Abad de Santillán, *El movimiento anarquista en la Argentina*, Buenos Aires, Argonauta, 1930, p. 124).

de artículos titulados “El robo organizado” (números 412 y 413, 1 y 2 de octubre de 1904).

¿Qué imagen de escritor construye Soussens a través de estos textos “anarquistas”? Por un lado, con los sonetos parece insistir, con su simultánea fidelidad al francés y al repertorio temático de la literatura anarquista, en su imagen de bohemio revolucionario, comprometido al mismo tiempo con la causa y con las exigencias de su estética. Pero además, en sus textos de “denuncia” refuerza su perfil libertario, por lo que dice, y también por su inclusión como personaje comprometido dentro de la trama secreta que el propio cronista trata de develar. En “El robo organizado”, por ejemplo, el tono de la denuncia le permite presentarse casi como un ortodoxo escritor revolucionario, capaz de transformar su “pluma” en “flecha”, y de comprometerse – como dice – en publicar solo “verdades”, sin importar las consecuencias. Estas afirmaciones, a su vez, son asumidas por una primera persona que decide presentarse aclarando también el motivo de su participación en la prensa anarquista, como “amigo y compañero de luchas” del director del diario, es decir, de Alberto Ghirardo. En la frase hay un claro desplazamiento de, digamos, el camarada poeta de las noches de bohemia al compañero de la lucha revolucionaria, que acompaña el paso de la bohemia artística al de la prensa política anarquista. Sin embargo, lo que importa aquí es la aparente facilidad de ese desplazamiento, donde “compañero de luchas” también puede ser leído como “compañero de luchas por el Ideal artístico”.

De hecho, desde este núcleo más “duro” de escritor revolucionario presente en sus textos de denuncia, Soussens va a derivar a la imagen más habitual de la bohemia, sobre todo en algunos textos “refuncionalizados” –es decir, aparecidos originalmente en otros medios, en este caso en *Caras y Caretas*, y vueltos a publicar en *La Protesta* o *Martin Fierro*. En “Radica y Doodica en la diplomacia”, por ejemplo, se expone un intercambio de opiniones derivadas del caso de dos hermanas siamesas (noticia muy propia de *Caras y Caretas*, por otra parte) entre los integrantes del cenáculo de un bar de Buenos Aires, que termina con una referencia al dramaturgo “libertario” Ibsen, y con una analogía entre los rigores del régimen zarista ruso y el argentino, a propósito de la puesta en práctica de la Ley de Residencia.⁵²

Pero es en “Un gaucho en París”, donde más plenamente se recrea la imagen del poeta bohemio que hará famoso a Soussens. No hay aquí denuncias, ni plumas

⁵² “Radica o Doodica en la diplomacia” apareció casi simultáneamente en *Caras y Caretas* (No 350, 17 de junio de 1905) y *La Protesta* (No 555, 21 de junio de 1905).

guerreras, ni siquiera mención de escritores libertarios, sino simplemente el relato de una noche de amable y risueña bohemia. Paseando por las calles de París en compañía de dos señoritas, Soussens y "el poeta Machado" se topan con un "gaucho" desamparado, como un desorientado "atorrante" al que no dudan en socorrer invitándolo a comer ostras y a tomar el mejor vino de París. A cambio sólo le piden que les cuente por qué un gaucho como él anda vagando por la rivera del Sena. No deja de tener gracia y una lógica impecable el hecho de que este relato de cómo el poeta bohemio gasta sus últimos francos en alimentar a un gaucho argentino anclado en París, y que luego hace las gestiones necesarias para regresarlo sano y salvo a su patria, aparezca en la revista *Martín Fierro*: si uno de los propósitos de la revista es, como ya se vio, proponer la alianza entre extranjeros y criollos tras el objetivo común de la revolución social, el texto de Soussens se encuadra en ese plan proponiendo la variante de la alianza entre el bohemio y el gaucho "atorrante" que, con su atuendo exótico, vaga por la noche de París, como si fuera la versión criolla del bohemio impenitente.⁵³

Antes de cerrar este capítulo habría que detenerse un instante en la figura de otro escritor, famoso, que también, a su manera, supo cultivar la bohemia y el anarquismo y cruzarlos con su literatura. No es difícil derivar de Soussens a Evaristo Carriego. Carriego, al dedicarle uno de sus poemas de *Misas herejes*, es el primero en marcar la relación amistosa y artística que los unía. Carriego y Soussens se conocieron en la redacción de *La Protesta*, adonde Carriego había llegado por intermedio del infaltable Ghirardo. Como ocurrió con Sux, Ghirardo fue su "introducción" en el mundo de las letras; fue en las páginas de *Martín Fierro* donde Carriego publicó algunos de sus versos iniciales.

Pero si Ghirardo cumplió el papel de introductor, fue Soussens, al decir de Carriego, su "descubridor". Soussens -según él mismo cuenta- es quien le recomienda que abandone los lugares comunes del modernismo rubendariano que predominaban en sus versos iniciales, y le aconseja que busque "inspiraciones más originales".⁵⁴ Y acto seguido lo instruye con la lectura en voz alta (y traducida, ya que Carriego no sabía francés), de *Les Soliloques du Pauvre* (1897/1903) y las *Cantilènes du Malheur* (1902)

⁵³ "Un gaucho en París" apareció originalmente en *Caras y Caretas* (No 193, 14 de junio de 1902) y años más tarde en *Martín Fierro* (No 45, 16 de enero de 1905).

⁵⁴ Galtier, op. cit., p. 142. En su excelente artículo crítico sobre Soussens, Jorge Monteleone, polemizando con Borges, insiste en destacar la "veneración" de Carriego hacia su "descubridor" Soussens. (Monteleone, "Soussens Sans Sou", en *Atípicos: en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 37-45).

de Jean Rictus, y *La Chanson des Gueux* (1876) de Jean Richepin. “¿Por qué usted – decíale Soussens-, siempre errante en la soledad de los barrios apartados, no poetizaría, como esos maestros, los dramas interiores de las pobres gentes que luchan y sufren, agobiadas por la enfermedad y la miseria? En nuestra república de las letras, semejante obra sería una revelación y un triunfo”.⁵⁵ Por eso Carriego llamaba a Soussens “el primer descubridor de mi talento”, con lo que quería expresar que gracias a los consejos de Soussens había encontrado aquello que lo convertiría en uno de los poetas más celebrados y originales de su generación: las posibilidades poéticas del suburbio y sus personajes característicos.

Pero hay algo más en esta anécdota entre el maestro Soussens y su discípulo Carriego que tiene que ver con el cruce entre bohemia y anarquismo, clave, a mi entender, en el delineamiento de la obra de Carriego y de su imagen de escritor. Porque Carriego no descubre el arrabal sólo en sus caminatas por las calles del viejo barrio de Palermo donde vivía (caminatas en las que solía acompañarlo Soussens), sino también - y en primer lugar- en la literatura oída que le recita Soussens sobre otros barrios y sus personajes. En un párrafo anterior de este capítulo se mencionó *Los raros*, uno de los libros fundamentales de Darío para la conformación de la nueva imagen de escritor que él venía a introducir en Buenos Aires. Jean Richepin, autor de *La Chanson des Gueux* con la que Soussens buscó instruir a Carriego, es uno de los raros elegidos por Darío, y tal vez el que mejor encarna, para el poeta nicaragüense, el cruce de bohemia y anarquismo como un modo artístico de enfrentarse con el mundo burgués.

En él la vida bohemia parece ser una elección estética que no desmiente sino que confirma su espíritu de aristócrata. El entrevero de este “duque del atorrantismo”, como lo define Darío, con la “canalla” no entraña los riesgos de la mezcla con la muchedumbre porque “canalla” y “muchedumbre” no son lo mismo. Es que la bohemia de Richepin consiste en interpretar la musa de los *gueux*, de los vagabundos, los ladrones, las prostitutas, es decir, de los *desclasados* que, indudablemente, no forman parte de la “muchedumbre democrática”. Es por eso tal vez que, en la poesía de Richepin, Darío ve agitarse la “tea anárquica”, en un sentido estético que al mismo tiempo es político: la política del enfrentamiento estético y vital con el mundo burgués.⁵⁶

⁵⁵ Galtier, op. cit., p. 143.

⁵⁶ Darío, *Los raros*, op. cit., p. 128.

Jean Rictus, el otro "maestro" de la poesía barrial parisina introducido por Soussens, era el nombre artístico de Gabriel Randon, escritor y poeta que colaboró activamente en la prensa anarquista francesa entre 1892 y 1894. A pesar de que ya había publicado varios de sus poemas, se hizo famoso cuando recitó y cantó *Les Solilques du Pauvre* en el escenario del cabaret *Quat'z'Arts*. Este "Cristo de los pobres", como lo definió Leon Bloy (uno de sus más firmes admiradores) no sólo elegía cantarles a los "pobres" de los barrios de París, sino que lo hacía usando su lenguaje característico, mechado de expresiones populares y abundantes términos de argot parisino.⁵⁷

Uno de los poemas que Carriego publica en *Martín Fierro* en 1904, y que no figura en sus libros posteriores ni en la edición de su *Obra completa*, se titula "De la vida" y parece ser un primer ensayo de la lección de anarquismo bohemio impartida por Soussens.⁵⁸ Porque si los alejandrinos remiten directamente a una de las marcas de la poesía modernista rubendariana más fácil de imitar, la elección de "la taberna" como centro del poema, y de los "pobres oprimidos", de los "tristes Cristos de la blusa" como protagonistas y objeto del canto del poeta indudablemente se vincula con la zona aprendida en los poemas de Rictus y Richepin (y de sus "olores tabernarios", como dice Darío). En el poema de Carriego -lleno de ripios y de emotiva torpeza- prolifera un léxico que mezcla lo típico del decadentismo modernista ("neurosis", "ajenjo", "vicios", etcétera) con el repertorio de la literatura anarquista de bajos fondos ("misericordia", "tinieblas", "violencia", "mártires", "caídos").

Cuatro años más tarde, Carriego publica sus *Misas herejes*, donde, a pesar de la evidente evolución poética de su autor, se reitera el cruce entre modernismo rubendariano, anarquismo y bohemia ya presente en su poema inicial. Más allá de la división en secciones que propone Carriego, pueden reconocerse diferentes zonas que a veces se cruzan: por un lado una serie de poemas donde la bohemia remite a ciertos tópicos del decadentismo modernista más estereotípico, como por ejemplo en "Revelación" o en "Tu risa", en los que las protagonistas son exquisitas mujeres, tentadoras y sensuales.⁵⁹ En estos poemas, se usa "bohemia" como un término que

⁵⁷ Cf. Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

⁵⁸ *Martín Fierro*, No 36, 14 de noviembre de 1904. Transcribo la primera estrofa:

Lloraba la taberna su rol de corruptora
Mostraban sus misterio fatídicos los Males
El hambre dibujaba sus esfinge redentora
Cantando el Miserere fatal de los jornales.

apunta indudablemente a un modelo de mujer capaz de ejercer libremente su sexualidad, y que tiene en la Musetta de Murger o en la "Dama de las Camelias", de Dumas, a sus personificaciones más famosas.

Otra zona del libro la conforman de los poemas "anti-burgueses", donde se describe el enfrentamiento entre los defensores del "Ideal", personificados por Don Quijote (un Ideal que no es sólo el artístico), y el "abdomen del necio" burgués, "emblema del siglo". Del lado de los defensores del Ideal aparece la figura del poeta revolucionario, reconocible en algunos "envíos", como el poema dedicado a Juan Más y Pi, a quien Carriego llama (recordando la forma en que Soussens se había referido a Ghiraldo) "compañero de musas y de luchas".⁶⁰ Incluso en algunos versos Carriego puede llegar a la exaltación propia de los poemas del anarquismo militante, como en "Las últimas etapas", donde se invita a seguir "la causa sustentadora de un Ideal glorioso" que, en este caso, evidentemente tiene que ver con el anarquismo, aunque sin dejar de sugerir la hermandad con el ideal artístico. Y ya en la zona barrial de los poemas agrupados en "El alma del suburbio" es notoria la marca del miserabilismo libertario, sobre todo en poemas como "La viejecita", "La queja" (cuyo protagonista es "la mujer caída", uno de los personajes predilectos de la literatura anarquista) o "Residuo de fábrica", en el que ya desde el título se advierte ese tono característico, mezcla de denuncia social y tremendismo, también típico de la literatura libertaria.

De modo tal que podría decirse que la poesía de Carriego es, en gran medida, el resultado de un aprendizaje que mucho le debe a la cultura del anarquismo y a su cruce con la bohemia artística. Incluso habría que matizar la idea, sugerida sutilmente y consagrada por Borges, de que la porción más perdurable de la obra de Carriego (es decir, ese conjunto de poemas en los que "inventa" el arrabal) es básicamente el producto de la capacidad del poeta de convertir en versos lo que podía observar cotidianamente en sus caminatas por el barrio de Palermo, porque también es la consecuencia de un aprendizaje literario, de una errancia literaria. Dicho de otro modo, Palermo sólo pudo pasar de la observación y la experiencia personal a zona poética

⁵⁹ Dice Carriego en "Revelación": "Tu sangre delictuosa de bohemia / infiltró en el cansancio de mi anemia / ¡El ardor de los fuertes ideales"; y en "Tu risa": "Por eso, si bebo tu risa bohemia / -armónico vaso de néctares suaves- / mi pobre cabeza se llena de luna / y claudican todos sus órganos graves" (Evaristo Carriego, *Misas herejes*, en *Obra Completa*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pp. 67 y 75).

⁶⁰ Otros de los homenajeados por Carriego son, en primer lugar, el previsible Soussens, y Soiza y Reilly. El "envío" dedicado "A Carlos de Soussens" remite, claro, a la bohemia: "En las misas de tu credo, más cordiales, más inquietas, / que te canten y consagren fugitivo de Verlaine, / que te nombren compasivas las Mimis y las Musetas...".

gracias a la mediación literaria de los fulgores y sombras del Barrio Latino; y la costurerita no podría haber dado el mal paso de la manera que lo hizo sin la ayuda de Mimi y otras grisetitas de la vida bohemia que la literatura consagró.

CAPITULO 4

EL HOMBRE ANARQUISTA DELINCUENTE

CAPITULO 4

EL HOMBRE ANARQUISTA DELINCUENTE

Un juez, el egregio abogado Spingardi, quien me ha proporcionado gran número de datos para este estudio, me decía: "No he visto todavía un anarquista que no sea imperfecto o jorobado, ni he visto ninguno cuya cara sea simétrica."

Cesare Lombroso, *Los anarquistas*, 1894

Después vinieron de Europa los enfermos, que formaron el socialismo agresivo, y los dementes, que predicaron la anarquía.

Francisco Sicardi, *Hacia la justicia*, 1902

En 1907 aparece en *Caras y Caretas* un folletín titulado *Misterios del anarquismo*, firmado por Antonio Sánchez Ruiz. El texto de la primera entrega va acompañado por el dibujo en blanco y negro de un hombre, humildemente vestido, que se dispone a arrojar una bomba (esas típicas bombas redondas y negras como una bola de *bowling*, con mecha y sin agujeros) y en cuya cara se dibuja un inequívoco rictus de locura criminal. A esa altura del siglo y de las circunstancias no hace falta que el dibujo aparezca encimado con el "anarquismo" del título del folletín para que el lector común identifique a ese terrorista con *el anarquista*. Y que anarquismo y anarquista se superpongan ocupando el lugar del mal y el delito no es una ocurrencia original del autor del folletín, sino más bien un gesto que se enmarca en un largo y complejo proceso de *criminalización* del anarquismo y de sus sostenedores del que esta ficción es -como lo veremos- sólo un ejemplo.¹

En la primera década del siglo XX en Argentina se hace manifiesto un proceso creciente de coerción legal y policial sobre el movimiento libertario que paulatinamente va colocando al anarquismo y los anarquistas fuera de la ley. Este proceso, a su vez, es parte de un fenómeno internacional más amplio, pero con particularidades locales propias de la situación histórica, política, social y cultural de la Argentina. Así como ocurre en otras partes del mundo, aquí también la principal acusación que pende sobre el anarquismo es su propósito de destruir el orden social, es decir, de provocar la

¹ Tomo el concepto de "criminalización del anarquismo" de Eduardo Zimmermann (*Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*, Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1995) para hacer referencia a un proceso articulado por el Estado a través del cual una doctrina y movimiento político es puesto fuera de la ley de ese Estado.

anarquía. Esta amenaza por sí sola justifica la implementación, en este y otros países del mundo, de una serie de medidas tendiente a conjurar ese peligro. Pero en nuestro país a ese propósito de destrucción del orden social que se le adjudica al movimiento anarquista se le va a sumar con especial énfasis este otro: el de constituir una amenaza contra el territorio de la nación y los fundamentos mismos de la nacionalidad argentina.

Indudablemente este énfasis tiene que ver con el fenómeno inmigratorio del que el anarquismo forma parte; fenómeno que modifica la estructura social y cultural del país, en especial en algunas ciudades como Buenos Aires o Rosario, y significa un impacto difícil de asimilar sin conflictos y contradicciones. En este aspecto el anarquismo va a tener la virtud o la desgracia de condensar los aspectos más ominosos de lo que el proceso inmigratorio significó para la sociedad argentina, y en especial -aunque no únicamente- para su clase dirigente. El anarquismo va a dar su nombre a los peores males que se le atribuyen al aluvión inmigratorio.

Si bien la historia argentina demuestra que ciertas posiciones ideológicas identificadas o no con un partido político fueron perseguidas y condenadas como asociaciones criminales, lo cierto es que en un país que se jacta del espíritu liberal de su constitución y de las virtudes democráticas de su sistema (como es el caso del "Régimen" que domina la política del país desde por lo menos 1880 hasta 1916), colocar sistemáticamente un movimiento político-ideológico al margen de la ley sólo puede lograrse criminalizando también y principalmente a sus sostenedores concretos, es decir a los sujetos que conforman el movimiento libertario. De modo que si el ideario anarquista puede ser cuestionado por sus posiciones extremas y por ello mismo contrarias a algunos fundamentos del orden republicano, será la criminalidad de sus sostenedores -alimentada por el anarquismo pero en cierto sentido previa y ajena a su influencia "malsana"- la principal justificación de la persecución legal y policiaca de la que es objeto el movimiento libertario. Lo lógico es ésta: el anarquismo es una asociación criminal no sólo por sus ideas, sino porque muchos de los que integran el movimiento libertario son criminales, y criminales "natos".

Es por eso que en el proceso de criminalización del anarquismo resulta fundamental la elaboración y consagración de la figura del *anarquista delincuente*, de la que el dibujo del folletín de *Caras y Caretas* es una de sus tantas encarnaciones. En Argentina la condena legal explícita del anarquismo es la manifestación de una larga secuencia que incluye (además de la colaboración de los propios anarquistas a través de algunos atentados resonantes, artículos y folletos explosivos y declaraciones a favor de

la "propaganda por el hecho"), la paciente e intrincada elaboración de esa figura foránea pero reconocible en la tradición histórica local, en la que confluyen discursos de diversa procedencia y características que, con mayor o menor intensidad, se relacionan con la esfera estatal y sus alrededores.

Ricardo Piglia propone, analizando la obra de Rodolfo Walsh, el concepto de *ficciones estatales* para referirse a una serie de relatos ("ficciones", las llama Piglia) que el mismo Estado narra, elabora y manipula, y que contribuyen a crear un consenso social necesario para su existencia y funcionamiento. Para Piglia "la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice".² La historia del anarquista delincuente es un caso paradigmático de ficción estatal, ya que en su elaboración participan una serie de instancias ligadas con el Estado o que confluyen directamente con los intereses y preocupaciones delineadas por el poder ejecutivo. Géneros pertenecientes o estrechamente vinculados con la esfera estatal, como la ley, el proyecto de ley, el decreto, el debate parlamentario, el dictamen judicial, el memorándum policial, el tratado criminológico, el informe pericial, el libro de lecturas para la enseñanza oficial, van a ir construyendo, con creciente insistencia, la historia -la ficción estatal- del anarquista delincuente y del anarquismo como mal. Pero en este caso -salvo algunas excepciones provenientes sobre todo de la literatura anarquista- el lugar de la literatura -que también construye su historia del anarquista delincuente- no construye relatos tan alternativos ni beligerantes como Piglia sugiere para otras circunstancias y ejemplos; más bien podría decirse que la literatura confluye y se entrama con los relatos sobre el anarquismo y el anarquista delincuente que el Estado pone en circulación.

El objetivo de este capítulo es analizar un conjunto de textos que, desde un origen discursivo bastante diverso, confluye en la elaboración de la historia del anarquista como delincuente y del anarquismo como enfermedad social. Me interesa sobre todo analizar el entramado de algunas ficciones literarias con discursos de otra procedencia y diferentes características formales, y el efecto de "ósmosis" discursiva que se verifica entre unos y otros, que contribuye a desdibujar la rigidez genérica que los separa y, por eso mismo, a darle a la ficción estatal del anarquista delincuente un efecto de homogeneidad por momentos sorprendente.

² Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 22

Intriga internacional

El modelo sobre el que se elabora el personaje del anarquista delincuente tiene su origen fuera de la patria y le debe mucho a la literatura. Se trata de un personaje forjado no sólo por la acumulación de atentados resonantes y las abundantes notas vindicatorias aparecidas en la prensa libertaria, sino también –y sobre todo- por su papel central en las crónicas de la prensa "burguesa", en folletines que esa misma prensa se encarga de poner en circulación, y en una serie de textos de autores cuyos nombres integran las listas selectas de la gran literatura europea de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

En cuanto a su origen, en realidad el personaje del anarquista delincuente le debe más al terror moderno que al propio anarquismo con el que más tarde termina identificándose. Dentro de los numerosos acontecimientos y figuras que van jalonando la prehistoria de este personaje, hay algunos antecedentes que resultan fundantes porque a partir de ellos se van a ir consolidando los tópicos de la historia del "agente del terror" que luego van a pasar a la del anarquista. Sobre todo dos: el caso emblemático de Felice Orsini y el periplo de los nihilistas rusos.

Orsini fue un revolucionario napolitano que, en la huella de Giuseppe Mazzini y el modelo conspirativo de organizaciones como los Carbonarios, consideró que el terror era el mejor camino en la lucha por la liberación de su patria. Su acto terrorista más impactante fue el intento de asesinato del rey francés Napoleón III, en la puerta de la Ópera de París, en enero de 1858. La explosión de tres bombas de manera casi simultánea provocó la muerte de 8 personas, entre ellas un joven de 13 años. El rey salió ileso, pero Orsini fue condenado a muerte. Alrededor de su figura la prensa forjó el molde perdurable del personaje del terrorista moderno que luego encajaría con el del delincuente anarquista. Atributos tales como "bestia salvaje", y la explicación del atentado como el producto de un complot internacional ideado en un "laboratorio del crimen" definen los rasgos básicos que, con leves variantes, se van a repetir en la caracterización del accionar anarquista posterior.³

El tópico de la conspiración urdida en sótanos húmedos y oscuros por un grupo de personajes fanáticos también va a estar presente en la descripción del fenómeno del nihilismo ruso. El largo hilo que conduce a Simón Radowitsky, el primer anarquista

³ Martín Miller, "The intellectual origins of modern terrorism in Europe", en Martha Crenshaw (ed.), *Terrorism in Context*, Pennsylvania, University Park, Pennsylvania University Press, 2003.

tirabombas real y efectivo que ejerció su improvisado oficio en la Buenos Aires que se preparaba para los festejos del Centenario proviene, como él mismo, de Rusia, y de un movimiento que en la segunda mitad del siglo XIX se opuso de manera sistemática al régimen zarista, y que fue conocido popularmente como *nihilismo*.⁴

A pesar de que no todos los que formaron parte de este movimiento político-cultural estaban de acuerdo con el uso del terror como metodología revolucionaria, lo cierto es que éste fue el aspecto más llamativo de la experiencia nihilista, que tenía como principal objetivo eliminar al zar. Desde 1866, cuando se produce el primer atentado fallido contra la vida de Alejandro II, hasta 1881, fecha en la que por fin ese objetivo se cumple, los nihilistas rusos fueron alimentando una fama que dio relieve a la conspiración y el terror como metodologías válidas de acción política, y que tuvo en las figuras de Serguei Nechaev y Vera Sassulitch sus modelos a la vez análogos y antagónicos.

Sassulitch, ya mencionada en el capítulo anterior a propósito *Bohemia revolucionaria*, era una joven rusa de buena familia que se hizo famosa por atentar en 1878 contra la vida del jefe de policía de San Petersburgo, el general Trepov, en venganza por las torturas a las que sometía a los presos políticos. Su mención en la novela de Alejandro Sux es sólo uno de los numerosos ejemplos del aura romántica que rodeaba a esta mujer, que debía su fama no sólo al atentado sino al juicio que le siguió, del que resultó absuelta.⁵

Sin embargo, el estereotipo más perdurable del nihilista, que luego va a pasar al del anarquista delincuente, es el delineado a partir de la figura de Serguei Nechaev, fundador de la *Narodnaya Rasprava*, una organización secreta dedicada a conspirar contra el poder del zar. A través de ella se vinculó en el extranjero con -entre otros

⁴ "El término fue acuñado por Turgueniev en *Padres e hijos*, novela aparecida en 1862 y en la que el protagonista Bazárov expresaba la carga de revuelta radical y destructiva de la nueva generación, los hijos, contra el régimen autocrático zarista y la ideología dominante, en polémica y contraposición a las posiciones reformistas de los padres" (Lisa Foa, "Nihilismo ruso", en Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (directores), *Diccionario de política*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1991, p. 1051)

⁵ "El fiscal inició su informe de un modo nunca oído con anterioridad: justificándose por acusar a Vera Sassulitsch y no al jefe de Policía herido; dijo que estaba convencido de la autenticidad de los motivos por los cuales había actuado la inculpada. Calificó al atentado abiertamente de 'loable protesta de la dignidad humana herida' (...) El fallo del jurado fue unánime; decía así: No culpable. El público de la sala irumpió en gritos de júbilo. Altos funcionarios del Ministerio de Justicia aplaudieron. La Sassulitsch fue llevada a su coche en hombros de la multitud." (Hans M. Enzensberger, *Política y delito*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 253). El caso de Vera Sassulitsch inspiró a Oscar Wilde para la redacción de *Vera; or, The Nihilists* (1881), una de sus primeras obras de teatro.

exiliados rusos- Mijaíl Bakunin, con quien se especula compuso el famoso *Catecismo revolucionario*, suerte de manual del perfecto terrorista revolucionario. Pero no fue sólo su aporte a la literatura revolucionaria lo que le dio notoriedad, sino la ejecución, en 1869, del estudiante I. Ivanov, acusado por Nechaev de ser culpable de una nunca probada traición a la célula conspirativa a la que ambos pertenecían.

Este hecho cruento, que causó conmoción en la Rusia de la época, e hizo conocido a su autor, no pasó inadvertido para Fiodor Dostoievski quien, inspirado en la figura de Nechaev y su organización revolucionaria, escribió *Los demonios* (1871), una de sus novelas más famosas. Allí se describe el accionar de una célula revolucionaria de indudable filiación nihilista, comandada por el astrólogo Trifimovich Verkhovensky, quien ordena la ejecución del joven I. Shakov, a quien también se acusa de traición.

En el retrato de este agente del terror y en el accionar conspirativo de la célula revolucionaria que integra y traiciona, Dostoievski establece desde la literatura de ficción, los rasgos básicos y perdurables del conspirador como un ser poseído (endemoniado) por un mística revolucionaria que parece diluir todo objetivo político, aún el más noble, en el fin último del fanatismo terrorista. Y además hace de la conspiración secreta y la traición un motivo que también funciona como repetida clave narrativa en la literatura moderna.⁶

Claro que no sólo a Dostoievski se debe la perduración, con estos rasgos, de la figura del terrorista político, y menos aún su metamorfosis en la del anarquista criminal. Como apunta Enzensberger, de la fase de terror revolucionario que culminó con el asesinato del zar de Rusia en 1881 pueden destacarse dos cosas: la implementación de una metodología conspirativa que une el empleo del "pasquín y la bomba", y la consolidación de una tipología surgida de esa forma de actuar, construida y difundida por la prensa periódica y el folletín.⁷

Por otro lado, la relación ocasional del terror con el anarquismo, tanto en el caso de Orsini (uno de sus compañeros de conspiración era anarquista) como en el de Nechaev, se fue incrementando con el paso del tiempo hasta su consagración institucional en el congreso anarquista internacional celebrado en Londres en 1881. Allí, tal vez por inspiración del reciente asesinato del zar -al que hasta Kropotkin, enemigo del uso del terror, saludó como un hecho positivo- se decidió adoptar la "propaganda

⁶ Fiodor Dostoievski, *Los demonios*, Madrid, Alianza, 1990.

⁷ Enzensberger, ob. cit., p. 259.

por el hecho" como una metodología válida de difusión y acción política. Los años que le siguen van a aparecer como la esmerada puesta en práctica de esta recomendación metodológica, tanto que los historiadores la denominan la fase del "terror anarquista".⁸

Indudablemente el paso del terror nihilista al anarquista fue visto, sobre todo desde el punto de vista de diversos gobiernos del mundo, y de la prensa en general, como el desplazamiento de un terror –el nihilismo ruso- vinculado a disputas políticas y sociales locales, a otro de carácter internacional, al que –a pesar del accionar individual y solitario de gran parte de los ejecutores y de la dudosa filiación anarquista de más de uno de ellos- se le sumó el convencimiento de la existencia de una suerte de conspiración anarquista internacional cuyo objetivo era imponer el caos y acabar con el orden mundial imperante. Frente a esta amenaza los principales países de Europa y América del Norte respondieron con congresos internacionales, leyes y la coordinación policial conjunta para tratar de conjurar al enemigo común. La literatura no fue ajena a este proceso y a sus diversas inflexiones. *Germinal* (1885), la ya citada novela de Emile Zola, es uno de los ejemplos más ilustres de la irrupción del anarquista como agente del terror en la literatura.

Ambientada en 1866, la novela describe la dura vida de los mineros franceses y el tipo de explotación al que son sometidos. Sin ser condescendiente con ellos, Zola elige narrar desde la perspectiva de los obreros, desde la cual es presentado el singular y huidizo personaje de Souvarine, "el anarquista". Souvarine encarna los rasgos básicos del agente del terror, al mismo tiempo que su biografía establece una conexión directa y natural entre el nihilismo ruso y el anarquismo europeo contemporáneo. Souvarine nace en Rusia, en el seno de una familia aristocrática; en su juventud abraza la causa revolucionaria y se convierte en un conspirador: fabricante clandestino de bombas y cavador de túneles que procuran conducir a la muerte del zar, luego del fracaso de un atentado contra la vida de éste y de presenciar la ejecución de su amada compañera de conspiración, huye a Francia. Allí, después de muchos padecimientos, logra un trabajo como maquinista. Sus manos finas, sus modales delicados, sus numerosos libros, más que su acento ruso, provocan el recelo inicial de sus camaradas obreros, que lo ven como un extraño, alguien de otra clase social, tal vez un criminal que huye de la justicia.

⁸ James Joll, *The Anarchists*, London, Eyre & Spottiswoode, 1964. Algunas de las víctimas de los atentados anarquistas fueron el presidente de Francia Sadi Carnot (1894), el jefe de gobierno español Cánovas del Castillo (1897), la emperatriz Isabel de Austria (1898), el rey Humberto I de Italia (1900), el presidente de los Estados Unidos McKinley (1901).

Sin embargo la conducta de Souvarine, generoso en extremo, sobrio, casto –fiel encarnación del modelo del “monje” anarquista-, sumada a su fama de perseguido político, vencen los iniciales resquemores de sus compañeros, aunque sin ahuyentar la certidumbre de que Souvarine está con ellos, pero en un lugar aparte. Lo que sobre todo lo separa de los obreros es la convicción con que sostiene su credo terrorista: “Es necesario destruirlo todo –exclama parafraseando a Bakunin y Nachaev, en medio de una discusión sobre la marcha de una huelga- o el hambre volverá a aparecer. ¡Sí! ¡La anarquía! ¡Solamente eso! ¡La tierra lavada por la sangre, purificada por el fuego! ¡Después, ya se verá...!”⁹

Estas y otras frases no menos impactantes, que parecen extractos de algunos panfletos de los periódicos anarquistas más exaltados de la época (aunque también de los escritos de otros defensores del terror como metodología de lucha, de diferente filiación ideológica), sirven para caracterizar al personaje y su posición extrema, que lo hace estar con los obreros pero despreciar lo que ve como tibieza o falta de determinación.

Finalmente la huelga de los mineros fracasa, aplastada por la represión y la miseria, y los obreros vuelven resignados a su trabajo. Entonces Souvarine convierte en acto sus palabras: sabotea y destruye la mina, aún sabiendo que esto puede causar – como de hecho ocurre- la muerte de varios obreros. Luego de verificar el éxito de su atentado,

... y sin dirigir siquiera una mirada hacia atrás se alejó en la tarde ya oscura, para perderse a la distancia... ¿Adónde iba? Rumbo a cualquier parte donde hubiese dinamita para hacer volar ciudades y hombres. Cuando los burgueses sientan estallar bajo sus pasos los pavimentos de las calles, sin duda alguna será él quien esté allí, por lo menos en espíritu. Jamás tendrán un enemigo tan temible. (p. 247)

Sin duda se trata de una frase profética. Primero, por el tono que le da el propio personaje – parafraseando una vez más el discurso profético y amenazador de buena parte de la literatura anarquista- aunque inquietantemente confundido –gracias al recurso del estilo indirecto libre- con la voz del narrador. Pero, segundo, también profética por una razón estadística: en los años inmediatamente posteriores a la publicación de *Germinal* el fantasma de Souvarine va a estar presente en los numerosos

⁹ Emilio Zola, *Germinal*, Buenos Aires, Jackson, 1946, p. 77.

y resonantes atentados anarquistas que van a sacudir a la opinión pública y transformar al anarquismo en un enemigo temible.

Pero si por un lado el personaje de Souvarine parece más un *tipo* (en muchos aspectos el mismo que manejan tanto la prensa burguesa como la anarquista), por otro Zola acierta en algo que lo va a diferenciar notoriamente de otros textos literarios y periodísticos que trabajan la figura del anarquista terrorista: su soledad. El atentado de Souvarine no es el resultado final de una conspiración, sino de un acto individual y poco meditado de venganza. Zola muestra muy bien cómo el paso de Rusia a Francia, es decir, del nihilismo al anarquismo, es al mismo tiempo un paso del complot grupal al terror individual más espontáneo y justiciero, actitud que la prensa y la literatura prefieren desechar en beneficio de la teoría más atractiva y rendidora del complot.

En 1886, un año después de *Germinal*, Henry James publica *The Princess Casamassima*, novela ambientada en Londres hacia 1881 –el mismo año del congreso anarquista celebrado en esa ciudad– en la que aparece un grupo de conspiradores liderados por el anarquista Diedrich Hoffendhal. Se trata de una célula revolucionaria internacional: un alemán (el líder), un francés, un inglés, un escocés son sus integrantes. Su objetivo es asesinar a un noble inglés, responsabilidad que cae en el encuadernador Robinson Hyacinth, quien antes de cumplir la orden se suicida.¹⁰ Según Lionel Trilling la novela de James es una pintura exacta del anarquismo y su forma de organización criminal, y considera que Hoffendhal está inspirado directamente en la figura del activista anarquista J. Most, también de nacionalidad alemana, y que en 1881 estaba en Londres.¹¹

Años más tarde, el historiador del anarquismo George Woodcock rechaza la interpretación de Trilling porque –argumenta– el anarquismo siempre fue refractario a toda organización jerárquica, y sobre todo tan rigurosamente jerárquica como la que describe James, más propia de los carbonarios o los blanquistas que de los anarquistas. De hecho –sigue Woodcock– los atentados anarquistas de aquellos años demuestran, en la mayor parte de los casos, que el ejecutante actuó sólo, en una actitud más acorde con el “espontaneísmo” pregonado por los anarquistas y captado por Zola.¹²

¹⁰ Henry James, *The Princess Casamassima* (con una introducción de Lionel Trilling), New York, The Macmillan Company, 1948

¹¹ Cuando Most se entera del asesinato del Zar, publica un artículo titulado “¡Al fin!”, en el que saluda alborozado el hecho y felicita a sus ejecutores. Como consecuencia de ese texto es encarcelado.

¹² El comentario de Trilling (*The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York, Viking, 1950) y la respuesta de Woodcock (“Henry James and the Conspirators”, en *Sewanee Review*, No 60, 1952) están citados por David Weir en *Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*,

Como señala David Weir, en *The Princess Casamassima* James elige construir a sus conspiradores siguiendo la idea de la conspiración anarquista que difundía la prensa.¹³ Años más tarde Joseph Conrad corrobora de algún modo esta forma de representar el anarquismo con su novela *The Secret Agent* (1907). En el prólogo de la novela Conrad informa que se inspiró en el atentado al observatorio de Greenwich, ocurrido en 1894. Nunca se supo bien el motivo del ataque porque el ejecutante murió como consecuencia de las heridas recibidas por su propia bomba, y se llevó el secreto a la tumba. A pesar de esto, la prensa conservadora y el gobierno sugirieron la inspiración anarquista del atentado, sobre todo por algunas relaciones que el autor del hecho tenía con ciertos anarquistas. Conrad decide trabajar en esta dirección para la elaboración de su novela, en la que, como en James, hay un grupo “internacional” de conspiradores, entre quienes se destaca el “perfecto anarquista”, como se llama al personaje del “profesor”.¹⁴ Un repaso por sus opiniones revela que poco tienen que ver con las ideas libertarias, y que la única conexión posible es la del terror como modo legítimo de acción. De modo que Conrad acentúa algo presente en el personaje de Zola: la identificación de anarquismo con fanatismo destructivo, la idea de que el anarquismo es una doctrina política vacía, cuyo único fin es el terror por el terror mismo, con el agregado –ya presente en James– de la estructura conspirativa de alcance internacional.

La literatura en Argentina no fue ajena a esta forma de internacionalismo, como lo ejemplifica *Misterios del anarquismo (Revelaciones sensacionales del ‘detective’ inglés William Wallace)*, el ya mencionado folletín de Antonio Sánchez Ruiz aparecido en 20 entregas sucesivas en el popular semanario porteño *Caras y Caretas*, entre abril y agosto de 1907.¹⁵ El protagonista, como lo indica el subtítulo, es el detective inglés William Wallace, una especie de Sherlock Holmes que, para “templar sus nervios y distraer sus ocios”, se dedica “exclusivamente a descubrir y hacer abortar complots anarquistas”. En esta oportunidad se narra el modo en que Wallace logra impedir el

Amherst, University of Massachusetts Press, 1997, pp. 69-71. El ensayo de Trilling aparece como la introducción de la citada edición de la novela de James. Otro autor que se ocupa rastrear esta literatura con anarquistas es Glenn Close en *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2000). Allí, como se indica en el título, Close se ocupa fundamentalmente de la obra de Arlt y de Baroja y su relación con el anarquismo.

¹³ Algo similar opina Leon Edel en su biografía sobre James, cuando afirma que “para la elaboración de su novela James siguió los periódicos que veían una conspiración organizada en los actos de violencia esporádicos de descontentos y fanáticos” (*Vida de Henry James*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 185, p. 375)

¹⁴ Joseph Conrad, *The Secret Agent*, Stuttgart, Tauchnitz, 1953.

¹⁵ La primera entrega apareció en el número 445 de la revista, del 13 de abril de 1907, en la sección “Folletines”. La entrega 20, con la que finaliza la historia, apareció en el número 464, del 24 de agosto del mismo año.

asesinato del rey de España Alfonso XIII ("al cual persigue el anarquismo con una saña feroz"), quien iba a ser víctima de un complot, organizado por un anarquista ruso, dueño de un "corazón implacable e inmenso como una estepa helada", y secundado por otros no menos implacables y helados anarquistas, de diversa nacionalidad.

Misterios del anarquismo se entronca en la tradición literaria de Zola, James y Conrad, y reitera los rasgos esenciales del anarquista criminal. León Roditborg, el anarquista que dirige la conspiración, tiene muchos ingredientes del personaje: es extranjero, y más precisamente, ruso, de modales y educación aristocráticos, bajo los cuales intenta disimular el fanatismo y la frialdad asesina de su alma.

Sin embargo, *Misterios del anarquismo* se relaciona tal vez de un modo más directo con otra tradición literaria en la que figuran –si es que figuran– nombres menos ilustres que los de Zola, James o Conrad. Me refiero a la literatura *popular* de alcance masivo, es decir, a un tipo de relatos que se producen y forman parte del circuito industrial en que se inserta la narrativa de ficción desde la primera mitad del siglo XIX, con productos que apuntan al nuevo y creciente público lector urbano, y que, apartándose del formato tradicional del libro y de la librería como punto de venta, se difunden través de las páginas de periódicos, revistas o folletos de muy bajo costo. Recordemos que *Misterios del anarquismo* aparece en la sección "folletines" de *Caras y Caretas*, sin dudas el semanario más popular de la Argentina de principios de siglo XX.¹⁶

Misterios del anarquismo, además, refuerza su inserción dentro de los mecanismos de la narrativa popular al adscribir de un modo explícito, ya desde el propio título, a un género –el relato detectivesco– de probado éxito internacional, sobre todo desde las últimas décadas del siglo XIX. En el subtítulo se aclara que el héroe de la historia es un "detective"; si a esa indicación se le suma el dato de que además es "inglés", no hay dudas de que el folletín de *Caras y Caretas* busca una inserción genérica precisa y reconocible, cuyo exponente más famoso son las historias de Sherlock Holmes, que Arthur Conan Doyle comienza a publicar en 1886, con un éxito creciente y arrollador. *Caras y Caretas* evidentemente no desconoce la masiva

¹⁶ *Caras y Caretas* comienza a aparecer en Buenos Aires en 1898, y desde el primer número se autodefine como un "Semanao festivo, literario, artístico y de actualidades", un buen resumen de los ingredientes que conforman su exitosa fórmula. Durante su primera década *Caras y Caretas* "experimentó un continuo crecimiento, tanto en el número de páginas como en su circulación." De los 10.000 a 15.000 ejemplares del comienzo pasa, una década después, a más de 100.000. (Howard Fraser, *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908*. Tempe, Arizona State University, 1987, p. 13).

aceptación de la que goza el relato detectivesco, de allí que resulte común encontrar en sus páginas abundantes ejemplos del género, tanto en traducciones como en ejercicios de autores locales. Antes de *Misterios del anarquismo*, por ejemplo, *Caras y Caretas* publica *La última pesquisa*, traducción de "The Stockbroker's Clerk", uno de los relatos de Conan Doyle protagonizados por Sherlock Holmes.¹⁷ Otro ejemplo son las historias del narrador inglés Arthur Morrison (consecuente y prolífico cultivador del género detectivesco) que *Caras y Caretas* publica como folletines (son varios, con títulos típicos como *El caso de Mr Foggart*, *El misterio de Ivy Cottage* o *Los robos en la granja de Lenton*). Estos relatos detectivescos, publicados poco antes y después de *Misterios del anarquismo* en la misma sección de "Folletines" refuerzan aún más su filiación genérica.

Sin embargo *Misterios del anarquismo* remite tal vez de manera más exacta a otro género de este tipo de literatura popular, todavía incipiente y que deberá esperar algunos años y algunas guerras a su momento de mayor esplendor, pero que ya hacia el 900 contaba con sus primeros y definitivos exponentes. Me refiero al *relato de espionaje*, género que mucho tiene en común con el relato detectivesco, pero que posee características que lo singularizan.¹⁸ *Misterios del anarquismo* cumple con algunos de los ingredientes básicos del relato de espionaje, en primer lugar el hecho de que la acción criminal puede y pretende afectar la seguridad de una nación, y que quienes la llevan a cabo forman parte de una organización clandestina cuyos miembros se mimetizan con el resto de la población de esa nación, a la que a veces, incluso, pertenecen. Este *modus operandi*, a su vez, determina otro de los rasgos salientes del género: que las fuerzas del orden actúan adoptando similares procedimientos que sus enemigos. De ahí la ambigüedad del personaje del *agente secreto*, que puede ocupar

¹⁷ Apareció en dos entregas, en los números 312 y 313, en septiembre de 1904. El personaje de Conan Doyle también es mencionado en el relato de Mark Twain *A Double Barreled Detective Story*, publicado como folletín en *Caras y Caretas* (números 519 al 527) a partir de septiembre de 1908, bajo el título de *Más fuerte que Sherlock Holmes*, traducción libre de Eduardo L. Holmberg, uno de los precursores del género policial en Argentina, y frecuente colaborador del semanario

¹⁸ Más allá de algunos antecedentes aislados, los verdaderos iniciadores del relato de espionaje moderno fueron William LeQueux y E. Phillips Oppenheim, dos escritores ingleses claramente insertos dentro de la maquinaria de la literatura popular de entre siglos. Según LeRoy L. Panek "juntos produjeron más de 100 novelas cada uno", incursionando en casi todo el repertorio genérico de la literatura popular de aquel tiempo, como las novelas de misterios, de amor, políticas, de *gangsters*. (LeRoy L. Panek, *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green, B.G. University Popular Press, 1981, p. 5). En 1905 *Caras y Caretas* publicó en dos entregas "El hombre del secreto", de William LeQueux (números 368 y 369).

tanto el lugar del villano de la historia como el del héroe a cuyos servicios la nación toda debe eterna gratitud.¹⁹

En *Misterios del anarquismo* León Roditborg opera como un agente secreto: es extranjero, lidera una organización clandestina de carácter internacional, cambia fácilmente su identidad y nacionalidad, y puede infiltrarse en las filas de sus enemigos. Algo no muy diferente, en definitiva, de lo que sucede con su antagonista, el detective inglés William Wallace, en realidad el seudónimo con el que encubre su verdadero nombre: “una máscara –como él mismo confiesa– que me oculta la cara y disfraza mi personalidad.”. Esta doble identidad, el secreto de sus actividades y su alcance internacional, son ejemplo de la cercanía entre el héroe y su malvado antagonista. El mismo Wallace confirma el parentesco cuando afirma que él también es un “conspirador”.²⁰

Por otro lado, uno de los antecedentes fundamentales del relato de espionaje es la llamada “profecía de guerra”, un tipo de relato, muy popular en la Inglaterra de entre siglos, que aprovecha el temor de una inminente invasión a Gran Bretaña por parte de naciones enemigas. Informa Le Roy Panek que estos relatos “alimentaron la paranoia nacional describiendo futuras contiendas en las que ejércitos y fuerzas navales modernas y mecanizadas aplastaban las mal preparadas defensas de Albion” y agrega que “cuando los primeros escritores británicos de novelas de espías se refieren a su propio país, siempre trabajan sobre la paranoia nacional o tratan de aprovecharla.”²¹

El anarquismo se adecua muy bien a este esquema, y en cierto modo intensifica esa paranoia, ya que en su caso la amenaza no es otra nación, sino el deseo de destrucción de la idea de nación misma. En este sentido el anarquismo también enfatiza

¹⁹ Un ejemplo real del espía como héroe nacional antianarquista lo constituye el detective escocés-norteamericano Alan Pinkerton, fundador de una conocida agencia de detectives y matones a sueldo: “Sus aventuras militares, junto con su posterior labor de contraespionaje contra anarquistas y agitadores sindicales, le sirvieron para explotar su imagen de espía heroico. Hacia fines del siglo XIX en los Estados Unidos, las operaciones de contraespionaje contra los temidos radicales y los anarquistas considerados responsables de asesinatos políticos y planes terroristas como los hechos ocurridos en el Haymarket Riot de Chicago contribuyeron a solidificar la imagen positiva del espía como protector de la patria en contra de la amenaza extranjera” (John G. Cawelti and Bruce A. Rosenberg, *The Spy Story*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987, p. 38)

²⁰ Explica Wallace: “como es natural, yo tengo que guardar profundo secreto acerca de estas aventuras... porque si hiciera pública mi calidad de conspirador antianárquico, perseguidor impenitente del anarquismo de acción, claro es que perdería mi mayor garantía de éxito, que está basada en el misterio en que me oculto” (*Misterios del anarquismo*, primera entrega)

²¹ Según LeRoy Panek estos escritores les decían “a los lectores británicos que todo el mundo deseaba quedarse con un pedazo del Imperio Británico y que muchas naciones eran capaces de invadir Inglaterra misma para saciar su propio apetito colonialista” (*The Special Branch*, pp. 7 y 283).

otro de los rasgos que distinguen el relato de espionaje, en el cual la organización enemiga juega un rol clave, mucho más que en el relato detectivesco.

En el folletín de *Caras y Caretas* el anarquismo es una “organización criminal” que de un modo muy claro encarna y anticipa algo que será común en exponentes clásicos del género como las novelas de Ian Fleming protagonizadas por James Bond, donde el villano y su organización buscan el poder para hacer prevalecer sus perversos ideales. Así la amenaza no es sólo contra la pérdida de dinero o de la soberanía, sino la total corrupción de los valores morales y religiosos de la patria: “En otras palabras, ellos no son simplemente otra ambigua fuerza política diferente solo en algunas cosas de nosotros (...) ellos son otra civilización que amenaza la real continuidad de nuestro modo de vida.”²²

Pero, además de verificar la inserción de *Misterios del anarquismo* dentro de determinados géneros y tradiciones literarias, hay que ver cómo funciona este relato en el contexto específico de la Argentina de 1907, y de una publicación como *Caras y Caretas*. En este sentido puede afirmarse que *Misterios del anarquismo* responde de un modo muy eficaz a uno de los rasgos definitorios del semanario, como lo es su mirada atenta, al mismo tiempo, a los acontecimientos y aspectos políticos, sociales y culturales de la Argentina del 900, como a diversos hechos y curiosidades de carácter internacional (que pueden ir desde el caso de los hermanos siameses hasta los avatares de la guerra Ruso-Japonesa). *Misterios del anarquismo* ficcionaliza un fenómeno foráneo –los hechos ocurren en Europa, y en 1907 no había en la Argentina, más allá de algún caso fallido, ejemplos de atentados anarquistas- a través del molde ubicuo de la novela por entregas.

Pero esta historia puede ser leída a su vez en relación con un *fenómeno nacional*, como también lo es el anarquismo en 1907, y sobre todo con una preocupación expresada por el estado argentino y la prensa local en general. Sin dudas el folletín de *Caras y Caretas* entra en sintonía con este temor al fenómeno anarquista, y hasta puede conjeturarse que se aprovecha de él: que los integrantes de la conspiración sean rusos, italianos, franceses y españoles remite directamente al proceso inmigratorio, y a las nacionalidades que en gran porcentaje contribuyen a ese proceso y, al mismo tiempo, nutren las filas del movimiento libertario argentino.

²² Cawelti y Rosenberg, ob. cit., p. 42

Caras y Caretas está, podría decirse, especialmente ligada, por varios motivos, al proceso inmigratorio, empezando por el origen de gran parte de su inmensa masa de lectores, y siguiendo por sus propios materiales de lectura, como por ejemplo los relatos de Fray Mocho (uno de los directores y principales animadores de la revista) que habitualmente se nutren de los personajes y las voces que aporta la inmigración y suelen dramatizar el encuentro entre los nuevos habitantes del país y los criollos. Otro ejemplo es “Rusia en Buenos Aires”, nota aparecida en el número 351 de la revista, del 24 de marzo de 1905, en la que se describe la vida de los inmigrantes rusos judíos quienes, a lo largo de la calle Libertad, entre Corrientes y Lavalle, han formado “un pequeño pueblo judío, que es como un rincón suburbano de San Petersburgo”. Si bien la nota, de tono jovial, no es hostil a los recién llegados, no puede dejar de relacionársela, sobre todo a partir del sensacionalismo de su título, con el temor a la invasión extranjera que suscita en muchos sectores el fenómeno inmigratorio en general y el movimiento libertario en particular.²³

En relación con esto hay que decir que el folletín de Sánchez Ruiz no es la única referencia al anarquismo que aparece en las páginas de la revista. *Caras y Caretas* se hizo eco –como la prensa en general– de los atentados anarquistas más resonantes. A propósito del “alevoso asesinato de Humberto I, nueva víctima del anarquismo” se publica una nota dedicada a informar a los lectores sobre “El anarquismo en el Río de la Plata”, justamente porque el atentado “convierte en asunto de palpitante actualidad todo lo que a aquella secta se refiere”.²⁴ Sin dudas el anarquismo puede llegar a ser, a comienzos de siglo, un material periodístico de primer orden. Y las *Revelaciones sensacionales* que el subtítulo de *Misterios del anarquismo* anuncia parecen responder, por lo que prometen, menos a las exigencias del titulado literario que a las del periodístico, al mismo tiempo que funcionan como una prueba del potencial sensacionalismo que el anarquismo tiene en Argentina.

En “El anarquismo en el Río de la Plata” se aclara que “ningún socialista-anarquista, de los que entre nosotros residen, acepta los crímenes de Ravachol, Henry, Caserio y Bresci”, y que “si todos los anarquistas del Plata opinan de esta manera, no hay motivo para que sean molestados por la policía y resultan tan inofensivos como los que creen en la metempsicosis”. Sin embargo, a lo largo de la nota no se deja de

²³ La nota está firmada por Agapito Candileja, pp. 15 y 16.

²⁴ “El anarquismo en el Río de la Plata”, *Caras y Caretas*, No 97, 11 de agosto de 1900.

remarcar que el anarquismo no es una “agrupación de carácter meramente nacional” sino que se trata de una “doctrina a la cual se hallan afiliados individuos residentes en todas partes del mundo, los que parecen obrar de común acuerdo”, y que el “anarquismo en el Río de la Plata es el eslabón de una cadena que circunda la tierra toda”. Si se tiene en cuenta que la nota declara estar motivada por el “alevoso asesinato” del rey de Italia, resulta evidente que la descripción del internacionalismo anarquista es un modo poco disimulado de llamar la atención sobre su peligrosidad y sobre la posibilidad real –más allá de las declaraciones pacifistas de los libertarios locales- de que hechos como el asesinato de Humberto I pueden llegar a darse en cualquier lugar del mundo donde haya anarquistas, incluido el Río de la Plata.²⁵

El folletín de *Caras y Caretas* es un relato articulado alrededor de esa mirada alerta y bifronte sobre el anarquismo, y si bien el relato adopta una forma ya a esa altura tradicional de considerar el fenómeno anarquista, a su vez toma como punto de referencia clave la última noticia sensacional que el anarquismo ha dado al mundo: el intento de asesinato del rey Alfonso XIII de España, el 31 de mayo de 1906, el día de su boda con la princesa inglesa Victoria Eugenia de Battenberg. Cuando el cortejo real está transitando por la Calle Mayor de Madrid, desde uno de los balcones alguien arroja una bomba disimulada en un ramo de flores. La pareja real resulta ileso, pero mueren varias personas y otras más quedan heridas. El autor del atentado es el anarquista Mateo Corral, de origen catalán, quien algunos días después es atrapado, y se suicida, luego de matar al guardia civil que lo llevaba detenido. Este hecho, naturalmente, causa una gran conmoción en España y en otras partes del mundo, particularmente en Argentina, ex colonia española y actual destino de cientos de miles de inmigrantes de esa nacionalidad.

Misterios del anarquismo se inicia, recordemos, con una referencia a la boda real y la información de que los anarquistas planean atentar contra la vida del rey

²⁵ El siguiente es un ejemplo de la posición ambivalente de *Caras y Caretas* frente al anarquismo: en el mismo número en que se publica la entrega 15 de *Misterios del anarquismo* (evidentemente poco favorable al movimiento libertario) aparece una nota titulada “Un poeta anarquista expulsado de la policía”, en la que se cuenta la historia del poeta Federico A. Gutiérrez (también conocido como Fag Libert) quien, trabajando en el depósito de contraventores de la policía “tuvo la visión de la miseria y la injusticia social”. Esto, sumado a su sensibilidad natural de poeta y al intercambio intelectual con los “agitadores que iban a parar allí” lo llevó a sumarse al movimiento libertario y a editar una revista para difundir sus ideales. Por esta razón –denuncia la nota- fue exonerado de su empleo de oficial de policía. El texto finaliza con la reproducción de uno de los vibrantes poemas libertarios de Gutiérrez, en el que éste hace un encendida defensa del delincuente, a quien ve –siguiendo en esto una línea de pensamiento típica dentro del anarquismo- como otra víctima más de la sociedad burguesa (*Caras y Caretas*, No 459, 20 de julio de 1907)

español.²⁶ De ahí en más el relato va narrar el modo en que William Wallace logra desbaratar el complot de León Roditborg y sus secuaces anarquistas contra la familia real. Mientras tanto, como telón de fondo inevitable, el narrador hará referencia al atentado de Morral, que puede llevarse a cabo gracias a la ineptitud de las autoridades españolas, y, sobre todo, a que es ajeno al complot que Wallace investiga y, por lo tanto, queda fuera del alcance de su implacable acción antianarquista.

Lo notable de *Misterios del anarquismo* es que se trata de una ficción construida a partir de un hecho real, pero que, para poder existir como ficción, debe desplazarse de esos hechos y contar otra historia paralela a ellos. Por un lado, el repaso de los números de *Caras y Caretas* desde el día del atentado, a mediados de 1906, hasta el momento de la publicación del folletín, aproximadamente un año después, muestra que *Misterios del anarquismo* forma parte de un conjunto de notas derivadas del impacto sensacional de ese atentado. La ficción es, de este modo, una variante genérica que convive naturalmente con esas notas con las que comparte su espacio en las páginas de la revista, que se alimenta de ellas y, sobre todo, del interés que evidentemente despiertan en el público lector.

Sin embargo, el pasaje al espacio de lo ficcional no se produce sin, digamos, algún tipo de negociación. La lectura de *Misterios del anarquismo* y su confrontación con los episodios del atentado sugiere que, para pasar de la sección de las notas de policía a la reservada a la ficción folletinesca, son necesarios algunos ajustes imprescindibles: por ejemplo, la adaptación de la historia al formato de un género específico de la narrativa popular, lo que en este caso permite -o requiere- la aparición del personaje del detective-agente secreto, héroe y narrador de la historia. Pero sobre todo lo que la ficción folletinesca exige es una metamorfosis en el personaje que encarna el mal, del español Mateo Corral al ruso León Roditborg. Dicho de otro modo, el imaginario de la literatura popular -alimentado por el periodismo- transforma lo que es un hecho local en una intriga internacional, y viste al terrorista real con el traje ya confeccionado y probado del personaje del criminal anarquista

Pero a esta intriga internacional habría que agregarle otra historia (o quizás sería mejor llamarla pre-historia): la del anarquista delincuente argentino, capaz por sí solo de

²⁶ "El día 20 de mayo de 1906 -fecha que acontecimientos posteriores hicieron memorable en mi vida- salí de Londres con dirección a Madrid, resuelto a presenciar la augusta boda de la católica majestad el joven rey don Alfonso XIII con la muy noble y peregrina princesa Victoria Ena de Battenberg."

provocar el caos y la anarquía sin la presencia de Bakunin, Malatesta y otros próceres. Es decir, sin la ayuda del anarquismo.

Rebeldes primitivos

Un gaucho se enemista con la autoridad e inmediatamente se transforma en delincuente. La historia es conocida y está contada en *La vuelta de Martín Fierro*. Picardía -casi repitiendo la actitud que motivó la serie de desgracias que aquejaron al famoso amigo de su padre- se niega a votar por la lista que el juez y la policía de campaña tratan de imponerle a él y a otros gauchos. Cuenta Picardía:

Y quiso al punto quitarme
la lista que yo llevé
más yo se la mezquiné
y ya me grito... "Anarquista,
has de votar por la lista
que ha mandado el comiqué"²⁷

El que le grita a Picardía acusándolo de negarse a votar por la lista del juez es un oficial de partida que compite con el hijo de Cruz por el amor de la misma mujer. Como consecuencia del enfrentamiento, Picardía será enviado a la frontera. Pero más allá de estas circunstancias que muestran la arbitrariedad de las autoridades de la campaña y la victimización del gaucho, lo que me interesa particularmente en este caso es el calificativo empleado para definir el tipo de delincuente en el que se convierte Picardía. Es decir, qué significa ser definido como *anarquista* en la década de 1870 en la campaña bonaerense. Obviamente el *anarquista* Picardía no es acusado de pertenecer al movimiento libertario ni de ser un seguidor de las doctrinas de Bakunin o Proudhon, sino de promover la *anarquía*; acusación que, como se sabe, hacia 1880 tiene poco de novedosa, ya que viene recorriendo la historia política argentina desde por lo menos 1820.

Picardía es llamado "anarquista" por atentar contra el orden imperante en la campaña bonaerense. En este sentido "anarquista" responde en primera instancia a la tradición de pura negatividad que está en los orígenes del uso moderno del término. Porque si bien *anarchos* nace en Grecia, entra en la historia moderna de la mano de la Revolución Francesa, no como un desprendimiento radicalizado surgido de sus

²⁷ José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, CEAL, 1991, versos 3355-3360, *La vuelta de Martín Fierro* (énfasis mío).

entrañas, sino como un anatema que se lanza para augurar el fracaso político que representa el desorden.²⁸ Gracias a su uso constante a lo largo del tiempo, *anarquía* se va a terminar imponiendo, también en Argentina, como sinónimo de desorganización, de falta de orden, de desquicio administrativo y otros atributos peores. Y *anarquista* – el epíteto previsible derivado de *anarquía*– será usado una y otra vez para estigmatizar al que ejerza el acto delictivo de tratar de imponerla.

En este uso clásico, anterior a la aparición del anarquismo, “anarquista” funciona ya como un término políticamente “vacío”, en el sentido de que no designa ninguna orientación ideológico-partidaria determinada (como pueden ser “unitario”, “federal”, “rosista”, o “liberal”) sino una *postura* o actitud contraria al *orden* establecido, cualquiera sea éste y más allá del partido o ideología con la que se alinee el gobierno de turno. Es por eso que “anarquista” pudo ser usado indistintamente tanto por el gobierno de Rosas para estigmatizar a sus opositores, como por estos mismos para describir a los agentes de la barbarie americana.²⁹

Lo paradójico en el caso de Picardía es que es llamado “anarquista” por tratar de ejercitar el derecho republicano a la libre elección consagrado por la ley. Es decir que el crimen del pícaro anarquista consiste en negarse a participar en el delito de fraude, en no comprender que la ley que debe respetar no es ni la ley escrita de la Constitución, ni la ley consuetudinaria del mundo rural, sino la ley no escrita que impone el poder, y cuyos representantes en esta historia son el juez, el comandante y el oficial. Picardía es anarquista por atentar contra ese *status quo*, contra ese orden imperante en la campaña, definido por su “ilegalidad”.

Esta paradoja no debe, sin embargo, llamar demasiado la atención, porque ilustra también sobre el repetido expediente de recurrir al calificativo de “anarquista” para criminalizar a quienes se enfrentan con el poder. El lugar de anarquista que ocupa Picardía es sin dudas análogo al que algunos años después -no muchos- van a ocupar

²⁸ Afirmaba el girondino Brissot al pedir la supresión de los *enragés*: “Leyes que no se cumplen, autoridades ignoradas y carentes de fuerza, delitos impunes, ataques a la propiedad, violación de la seguridad del individuo, corrupción de la seguridad del pueblo, ausencia de constitución, de gobierno, de justicia: he aquí los rasgos de la anarquía”. Citado en Woodcock, *El anarquismo. Historia de las ideas y de los movimientos libertarios*. Ariel, Barcelona, 1979, p. 8.

²⁹ Sirvan como ejemplos: *El Relámpago: papel crítico, satírico, epigramático, federal y antianarquista*, título de un periódico rosista aparecido en Buenos Aires a comienzos de la década de 1830, para apreciar el uso de “anarquista” y su sentido político. (Citado por Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1995). Y también esta frase de Esteban Echeverría: “Considerábamos que el país no estaba maduro para una revolución, y que ésta, lejos de darnos Patria, nos traería a una restauración (la peor de todas las revoluciones), o a la anarquía, o el predominio de los caudillos” (*Ojeada retrospectiva*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1951, p. 157)

otro tipo de rebeldes para quienes el calificativo de *anarquista* seguirá funcionando como una categoría delictiva, aun cuando ahora desde los acusados se reivindique el uso de ese epíteto como el nombre de su orgullosa identificación política.

Curiosamente esa continuidad delictiva entre los antiguos promotores de la anarquía y los modernos anarquistas parece estar prefigurada en el poema mismo de Hernández. En el canto siguiente es el comandante quien, frente a un grupo de gauchos arreados para servir como nuevo contingente en la frontera, enumera los delitos que ha cometido cada uno para merecer ese castigo:

Este es otro barullero
que pasa en la pulpería
predicando noche y día
y *anarquizando* a la gente
Irás en el contingente
Por tamaña picardía³⁰

La *picardía* del gaucho *barullero*, su delito, ha consistido en pasarse noche y día predicando. No sabemos en qué consiste su prédica –el reo no tiene oportunidad de defenderse- pero seguramente no es religiosa. Su peligrosidad reside en lo que será un aspecto clave de la amenaza anarquista: la llegada a un auditorio, "la gente", es decir -podría agregarse- el pueblo. Evidentemente su prédica es política, por eso el *predicar* se convierte, a los ojos del comandante, en *anarquizar*. Y en ese contexto eleccionario puede deducirse que, o bien se predica a favor del voto del contrincante político, o a favor del voto libre (la opción democrática de Picardía) o por el no voto. La verbalización de *anarquía* (transformada aquí en el gerundio "anarquizando") parece acercarla al otro sentido de la palabra: *anarquía* como sinónimo de la lucha contra el poder, como impugnación de todo sistema de gobierno que se preocupa por mantener un orden que se sostiene en la injusticia, como anarquismo.

No es sin embargo este ejemplo de ficción antiestatal proto-anarquista lo que va a predominar -salvo en el circuito de la literatura libertaria- en la caracterización del anarquismo moderno. De un modo diferente que en el poema de Hernández, unos pocos años más tarde, Miguel Cané también nos ilustra sobre los usos y desplazamientos de *anarquía* y sus derivados. En la "Introducción" de su libro *En viaje*, escrita en 1883, y al repasar la historia de los países americanos, Cané traza la consabida secuencia de la historia política del continente, desde el período de las revoluciones contra el poder

³⁰ *La vuelta de Martín Fierro*, versos 3445-3450. (Énfasis mío).

español hasta el presente: primero, la constitución de gobiernos generosos pero débiles a causa de su “absurda concepción de la libertad”, que los conduce de un modo inevitable, por esa misma debilidad, a la *anarquía*; después, los regímenes dictatoriales que se legitiman a sí mismos por su capacidad de restaurar y preservar el orden, pero a costa de un absolutismo feroz y bárbaro; y por último, el actual sistema republicano, que restablece la libertad, pero sin olvidar la necesaria conservación del orden, para lo cual deja definitivamente de lado “las *utopías generosas* pero efímeras de una organización política basada en teorías seductoras al espíritu, pero en completa oposición con las exigencias positivas de la naturaleza humana”³¹

Lo interesante de la visión de Cané no es tanto la utilización de *anarquía* para designar ese período caracterizado por las luchas intestinas como la notable relación que establece entre un uso inmoderado y *utópico* de la libertad y las actuales (en 1883) banderas de los partidos de izquierda, que con espanto Cané ha visto flamear en París.³² Describiendo a un miembro del partido liberal colombiano, Cané recurre a la siguiente cadena atributiva: “liberal, exaltado, ateo y casi anarquista” (187). De modo tal que con *anarquista* no sólo designa simplemente al que, con su accionar, puede llevar a la anarquía, sino que acentúa la idea de que la anarquía es la consecuencia de un exceso de libertad, o mejor, el resultado de una exacerbación de los principios del liberalismo político que debe necesariamente ser controlado.

Pero, por otro lado, Cané también advierte que la fuente de la anarquía moderna se encuentra en el modo bárbaro en que el pueblo americano tradicionalmente ha entendido y ejercitado la libertad. Así lo define en un repaso que hace de la historia americana:

... la masa popular concebía la libertad como una vuelta al estado natural, como la cesación del impuesto, la abolición de la cultura intelectual, el campo abierto a la satisfacción de todos los apetitos, sin más límite que la fuerza del que marcha al lado, esto es, del antagonista. (p. 37)

Lejos de la confianza de Rousseau por “buen salvaje”, y más cerca del pesimismo de Hobbes ante la muchedumbre, Cané, sin dejar de reconocer su

³¹ Miguel Cané, *En viaje*, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1928 (1884), pp. 38 y 39

³² Una impresión más alarmada aún es la que expresa Paul Groussac en su visita a París, en 1883, a propósito del juicio seguido a Louise Michel y otros anarquistas por el saqueo de algunas panaderías de la capital francesa. (*El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*. Buenos Aires, Jesús Martínez editor, 1920, pp. 94-107).

adscripción al pensamiento liberal (y tal vez por su fidelidad a ese mismo pensamiento, que a esa altura forma parte de la tradición nacional), va a bregar por un estado sumamente celoso de los desbordes anárquicos.

La relación entre estas caracterizaciones de la *anarquía* y de los *anarquistas* de la historia nacional y el *anarquismo* y los *anarquistas* que comienzan a actuar en la vida argentina desde la década de 1880 parece ya desplegada en todas sus líneas interpretativas desde el punto de vista de aquellos encargados de defender el orden. El componente “popular” que se detecta en el anarquismo moderno será el punto clave para determinar su barbarie y peligrosidad, así como los excesos de liberalidad serán cuestionados por propiciar la entrada e instalación de la plaga anarquista en el país. De ahí que se considere a la limitación rigurosa de esos “excesos” como la mejor forma de combatir al anarquismo y a los anarquistas.

L'uomo delinquente

En 1876 el médico italiano Cesare Lombroso publica *El hombre delincuente*, voluminoso tratado en el que expone las investigaciones y conclusiones a las que ha llegado luego de la observación de cientos de criminales en las cárceles de su país. Pese a que poco tiempo después sus hipótesis centrales comienzan a ser dura e implacablemente cuestionadas (sobre todo por los representantes de la escuela criminológica francesa) su texto implica un giro sustancial y definitivo en la mirada científica sobre la criminalidad.

El aporte decisivo de Lombroso al estudio del crimen consiste desplazar el punto de interés del *delito* al *delincuente*. Lo realmente existente para la antropología criminal y, por lo tanto, plausible de estudio, medida y consideración es el delincuente. La pena que el juez establece para el que transgrede la ley, entonces, debe considerar no al crimen en sí mismo, aislado de la realidad en un código, sino al hombre concreto que lo comete, y su sentencia debe estar basada únicamente en un criterio: el de qué grado de peligrosidad entraña ese individuo para la sociedad.

Las críticas que recibe Lombroso no apuntan a este cambio de perspectiva, sino a los fundamentos de su antropología. Básicamente: su convicción de que la razón de la tendencia al delito debe buscarse en el mayor o menor grado de *atavismo* –es decir, de componentes regresivos- del sujeto, más que en las condiciones sociales, y que el *criminal nato* (individuo condenado inevitablemente, por ese atavismo que lo domina,

al delito) puede ser reconocido por ciertos estigmas físicos, antes incluso de cualquier acción criminal.³³

Una de las principales razones del éxito inicial de esta nueva disciplina es que surge en respuesta directa a una necesidad estatal vinculada con el control de la criminalidad. La explosión demográfica en las grandes ciudades del mundo –entre las que se encuentra Buenos Aires– desborda las formas tradicionales de vigilancia y exige la creación de nuevos mecanismos de control. La prensa registra y difunde esta sensación de desborde y se impone la necesidad de establecer medidas urgentes para detener lo que es visto, en las últimas décadas del siglo, como un avance incontrolado del delito.³⁴ La antropología criminal surge en respuesta a esta demanda y se presenta no sólo como una disciplina capaz de estudiar mejor la criminalidad, sino también como la más apta para detener ese desborde y prevenirlo.

El ejemplo más gráfico –y también el más débil– de esta confianza es la creencia de que el sujeto peligroso puede ser reconocido, antes de tener la posibilidad de concretar esa peligrosidad, por sus rasgos y sus medidas, síntomas inequívocos de su atavismo criminal. Es esta misma vinculación con las necesidades estatales de control, lo que motiva el interés de Lombroso primero por el delito político y, más tarde, por el caso puntual y resonante de *Los anarquistas*, que es así como se titula el estudio que les dedica y publica en 1894. Su propósito es estudiar el anarquismo desde su teoría sobre el crimen, lo que implica considerar al anarquismo como un fenómeno delictivo, y a sus

³³ Sobre la antropología criminal y el discurso criminológico en el siglo XIX puede consultarse: Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, New York-London, W. W. Norton & Company, 1981; Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal. The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Durham, Duke University Press, 1992; Daniel Pick, *Faces of degeneration. A European disorder, 1848-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; Mary Gibson, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport, Praeger, 2002.

³⁴ Dice Lila Caimari a propósito del caso de argentino y lo que hacia fines de siglo sucedía en Buenos Aires: "Estadísticas oficiales, gráficos multicolores, libros testimoniales, discursos políticos, informes médicos, editoriales periodísticos: allí están las variantes expresivas del miedo al descontrol. Mostraban que esta sociedad porteña del fin de siglo era infinitamente más compleja y también más insegura. Gracias a la prensa, que por entonces ampliaba sus secciones policiales, la ansiedad ante el aumento del crimen se filtraba en mil interacciones cotidianas y en la intimidad de los hogares. Los criminales no solamente eran más que antes, alertaba el periodismo: eran otros." (Lila Caimari, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, p. 80). Además del estudio de Caimari, sobre la criminología en Argentina puede consultarse: Julia Rodríguez, *Encoding the Criminal. Crime, Science and Nation in Modern Argentina*, Tesis doctoral, Columbia University, 1999; Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nacionalidad (Buenos Aires 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

integrantes –los anarquistas que dan el nombre al texto– como delincuentes encuadrables dentro de su famosa grilla de tipos criminales.

En primer lugar hay que aclarar que, pese a las duras críticas que este texto recibió desde el anarquismo, la antropología criminal gozaba de prestigio incluso entre los propios anarquistas, seguramente en virtud del carácter científico de esta disciplina, pero también porque muchos criminólogos (que tenían especialmente en cuenta los motivos sociales como causales del crimen) no dejaban de señalar la miseria y la marginación social como un caldo de cultivo ideal para el surgimiento del delito.³⁵ Hay incluso en el texto de Lombroso pasajes que pueden sorprender por la crítica al sistema social de su época. Sin embargo esta crítica, que podría conducir a una explicación social de la criminalidad (que justificaría hasta cierto punto la existencia del anarquismo) se diluye en este texto ante el peso de la *enfermedad congénita* del anarquista delincuente como motivo determinante de su tendencia al delito.

Como se dijo, el punto de partida de Lombroso es su propia teoría del hombre delincuente. Ésta es la base científica que –pese a algunos cuestionamientos– legitima su mirada sobre el anarquismo. Ejercer esta mirada desde una perspectiva criminológica es para Lombroso, padre fundador en la materia, otro modo de autorizar su análisis de un fenómeno político inicialmente ajeno a su especialidad. El hecho de que Lombroso admita que se ha interesado en el anarquismo por la cantidad de sus seguidores no sólo demuestra cierto oportunismo, sino que justifica la utilidad de un estudio como éste, recordando que el anarquismo es visto, por sus ideas, sus atentados y, sobre todo, por la cantidad de sus seguidores, como una verdadera amenaza para el orden social.

Esta conjunción de una ideología y de un número considerable de sostenedores es lo que estructura el texto, que comienza con un análisis de los postulados del anarquismo para seguir con el estudio más detallado de los *anarquistas*. En el primer paso, realizado sumariamente (y lleno de errores conceptuales) Lombroso no sólo intenta demostrar los “absurdos” de la doctrina, sino que, al calificar el deseo de los anarquistas de volver a formas arcaicas de organización social como un rasgo inequívoco de atavismo, comienza el proceso de criminalización del anarquismo que va

³⁵ Paradojas argentinas: Pietro Gori, el intelectual italiano que contribuyó en forma decisiva a la consolidación del anarquismo en Argentina, también fue clave en el desarrollo de la antropología criminal en el país. (ver el Capítulo I de esta tesis).

a ser explícito en la segunda parte del texto, que se centra en el análisis en los hombres anarquistas delincuentes.

Casi todo el estudio está dedicado a ellos, fundamentalmente a quienes han cometido algún delito político, porque ése, obviamente, es el camino que mejor conduce a la criminología. De ahí en más el texto se organiza a partir de todos los rasgos que, según Lombroso, demuestran criminalidad: "jerga", tatuaje", ausencia de "sentido ético", "lirismo", "neofilia", y, especialmente, "histerismo, epilepsia y locura". Con una disparidad de fuentes notable (que incluye fragmentos de novelas de Emile Zola, recortes periodísticos, confidencias de amigos, datos de colegas y poquisima observación directa) Lombroso va cubriendo con casos de anarquistas -y también con los de terroristas de diverso signo político- todos los lugares previstos en su esquema del delito.³⁶

Dentro de la heterogeneidad que caracteriza su discurso, hay un género que se privilegia: el *caso*, esa especie de biografía médico-prontuaria del delincuente que suele encajar con una tipología criminal previamente formulada a la que corrobora. Si la biografía de Santo Caserio le sirve, por ejemplo, para demostrar su pertenencia al grupo de los *delincuentes pasionales*, la de Ravachol encaja perfectamente, pese a las aparentes motivaciones políticas de sus crímenes, con el tipo del *delincuente nato*.

A través de la prolija inclusión de sus sostenedores en el habitáculo de cada uno de los tipos delincuentes, Lombroso ensaya y legitima la criminalización de ese conjunto de ideas llamado anarquismo, al mismo tiempo que explica el recrudecimiento de una tendencia al delito por la incidencia malsana de esa doctrina política. Por eso no resulta extraño que hacia el final del libro Lombroso hable directamente de la "plaga" de la anarquía y que la conclusión de su estudio se titule "Profilaxis". Su conclusión utilitaria completa el diagnóstico que justifica la necesidad de exclusión con las medidas más adecuadas para hacerla efectiva.

Lombroso aconseja desechar la pena de muerte ya que, aunque no la descarta, considera que la mayor parte de los anarquistas (salvo Ravachol, Pini y algún otro) no son criminales natos³⁷. Recomienda, entonces, otras medidas más "humanitarias" - que

³⁶ Lombroso, *Los anarquistas*. Madrid, Biblioteca Júcar, 1978.

³⁷ "No soy yo, ciertamente, enemigo de la pena de muerte; pero sólo la acepto tratándose de criminales nacidos para el mal, cuya vida sería un constante peligro para la de muchos hombres honrados." (Lombroso, *Los anarquistas*, p. 63).

explícitamente Lombroso vincula con los postulados del partido socialista- que consisten en mejorar las condiciones de vida de la clase obrera, introducir reformas legales que contribuyan a esa mejora y cambiar una educación que no hace sino glorificar la violencia. Pero, hasta tanto esas medidas no se implementen, sugiere otras más perentorias y prácticas: restricción de la libertad de prensa, control policiaco nacional e internacional, deportación y reclusión de anarquistas en manicomios (medida más eficaz que la pena muerte, porque, como explica Lombroso, los locos producen risa, no mártires). Muchas de estas sugerencias coincidieron con las medidas tomadas por diversos gobiernos, incluido –como veremos- el argentino.

Más allá de las críticas que se le puedan hacer, el texto de Lombroso es un testimonio de la atención que hacia fin de siglo merece el anarquismo y un modo de consagrar su carácter delictivo, más allá de que Lombroso no considere al movimiento anarquista en su conjunto -como si lo hacen otros- como una “organización” criminal. El misterio del anarquismo necesita ser desentrañado y Lombroso elige para hacerlo no la novela detectivesca sino el tratado criminológico, con lo cual establece y consolida dos cosas: la convicción de que el anarquismo es una *enfermedad* epidémica internacional que debe ser controlada, y al mismo tiempo un modo de “contar” esa enfermedad en la que resulta fundamental la biografía del criminal anarquista.

Ese modelo va a ser adoptado en Argentina, con algunas variantes y agregados, por quienes se van a ocupar de la amenaza anarquista. El primer motivo de esta adopción es el veloz desarrollo que alcanza la criminología hacia fin de siglo en nuestro país. En 1897 el médico higienista Francisco de Veyga publica en los *Anales del Departamento Nacional de Higiene* un trabajo titulado “Anarquismo y anarquistas. Estudio de antropología criminal”³⁸

A simple vista el estudio de Veyga parece la versión local del trabajo de Lombroso dedicado a los anarquistas, aunque inmediatamente hay que señalar algunas diferencias circunstanciales. En 1897, y a pesar de que ya hay varias agrupaciones anarquistas en el país y el movimiento sigue ganando adeptos, todavía no se ha registrado en Argentina ningún atentado anarquista que merezca la atención de los criminólogos locales (de hecho Veyga aclara, al comienzo del texto, que el motivo inicial de su trabajo es el reciente asesinato del jefe de gobierno español Cánovas del

³⁸ Francisco de Veyga, “Anarquismo y anarquistas”. *Anales del Departamento Nacional de Higiene*, No. 20 Buenos Aires, septiembre de 1897, pp. 437-455.

Castillo, cometido en Barcelona por el anarquista Michelle Angiolillo. Se trata, pues, de un estudio de "antropología criminal" sobre el anarquismo, pero *sin caso local*, de modo que el trabajo de Francisco de Veyga puede ser leído a simple vista como la desinteresada contribución de un criminólogo argentino sobre un fenómeno internacional, aunque, como veremos, no deja de haber intereses nacionales vinculados con este estudio.

De entrada Veyga sorprende afirmando que ni el anarquismo es responsable de la serie de atentados internacionales de los que se lo acusa (incluso sostiene que se trata de una doctrina en varios aspectos elogiada), ni los anarquistas son asesinos o dinamiteros. Sin embargo, en el análisis puntual de la cuestión sus opiniones resultan muy diferentes. Tanto que puede vérselo como el primer texto de carácter "científico" local que introduce y establece los fundamentos de la criminalización del anarquismo y de los anarquistas, a través de un léxico y determinados presupuestos que van a ser reiterados, poco después, desde diferentes géneros y lugares.

En cuanto al anarquismo, y a pesar de que en la introducción Veyga aclara que no debe confundirse con "producir anarquía" (ya que el anarquismo es el nombre de un "sistema político, filosófico y moral), lo cierto es que hace todo lo posible para propiciar esa confusión. Según su análisis, ese "sistema" llamado anarquismo se vacía de su contenido doctrinario para convertirse en un mero receptáculo de "todos los insumisos, de todos los *révoltés* contra el orden social", con lo cual en definitiva anarquista pasa a significar lo mismo que ejemplifica Picardía en el poema de Hernández: el que se propone atentar contra el orden; atentado que, sugiere Veyga, se produce no porque se busque un cambio social acorde con cierto programa político o ideología, sino por una impulsividad patológica, ajena a toda ideología, contra el orden social mismo.

Esto se debe, en parte, a la violencia ligada con el anarquismo, producto no tanto de los postulados de su doctrina, como de su origen o, mejor dicho -tratándose de un trabajo de antropología criminal- de su *herencia*. Según Veyga el anarquismo se origina en las revoluciones europeas de 1848 y 1870, en las que la masa popular juega un papel decisivo. Es esa violencia de la multitud revolucionaria la que pasa al anarquismo y le imprime sus rasgos más negativos. Francisco de Veyga sintetiza muy bien la relación entre la masa y el individuo y su dinámica criminal. Tomando las flamantes ideas de Gustave Le Bon y Scipio Sighele sobre la muchedumbre, Veyga ve en la multitud de la

que el anarquismo surge, en su “furia destructora”, la inicial fuente de su criminalidad, y en los “agitadores” de la turba revolucionaria, los principales agentes del terror. El origen popular del anarquismo es negativo porque el movimiento libertario se va a nutrir permanentemente de “proletarios” (lo que para Veyga equivale a “gente ignorante”). Sus militantes van a ser reclutados entre “la masa innominada, en los *déclassés*, dando así un tono brutal y antipático al conjunto”. (447)

Veyga desarrolla algo que en Lombroso estaba apenas formulado, y que resulta fundamental para el tratamiento delictivo del anarquismo, y es su relación con la muchedumbre, en especial con la muchedumbre urbana, popular y revolucionaria. Si bien, como veremos, Veyga no se desentiende del caso puntual y más llamativo del terror individual anarquista, lo encuadra en lo que para él resulta el aspecto más inquietante de la cuestión, que es la conexión entre anarquismo y muchedumbre, frente a la cual los actos de terror individual son casi un mal menor.

Para explicar la relación entre este origen “popular” –que para Veyga equivale más o menos a “marginal”- del anarquismo y los actos de terror individual que conmocionan el mundo, va a establecer una secuencia de degradación criminal que se inicia con la muchedumbre y deriva en la “secta” que reúne a “místicos, neurásticos, piadosos, fanáticos que forman sus ‘clubs’, donde los complots empiezan” (o como lo explica de otro modo Veyga: “de la delincuencia de las barricadas se pasa a la delincuencia de los comités”). Ya ahí el anarquismo adopta el tipo de organización conspirativa hecha famosa por los nihilistas (que para Veyga son el antecedente casi prestigioso del terror anarquista moderno). Pero, debido al desequilibrio mental de sus integrantes (“locos, místicos o criminales”), y también al postulado anti-organizativo propio de la doctrina, es decir, a su *anarquía*, ya no son capaces siquiera del complot y su accionar se reduce al atentado individual. Por eso concluye su diagnóstico con esta frase que desmiente su intención inicial de desligar al anarquismo de la criminalidad: “Cada anarquista es hoy un predispuesto el crimen. Todos igualmente fanáticos, todos igualmente decididos”.

Como en todo trabajo de este tipo, al diagnóstico del mal, el higienista le agrega la propuesta de profilaxis. Fiel a los postulados de la antropología criminal, recuerda que lo que importa no es el crimen sino los criminales y que la decisión sobre el castigo que merecen los imputados debe ser considerada teniendo en cuenta exclusivamente su peligrosidad. En concordancia con esto, y ante el “peligro inminente y continuo para el

orden social” que “representan los sectarios anarquistas”, Veyga advierte que “ningún pueblo puede resignarse a tolerarlos” y pide urgentes medidas de represión y prevención. En este punto supera incluso al maestro Lombroso, ya que considera inútil –como proponía el criminólogo italiano en su tratado sobre los anarquistas- toda medida tendiente a mejorar la condición social de las clases bajas. Para Veyga “la delincuencia anarquista no es obra del malestar social sino de la fermentación de los detritus sociales” y “ninguna reforma mata el germen”. En una clara trasposición del discurso médico al ámbito social, Veyga considera que se trata de una cuestión de pura “higiene social” y que por lo tanto la policía debe ser la encargada de controlar ese “mal” llamado anarquismo.

Francisco de Veyga insiste, sin embargo, en el error de atacar al anarquismo. Para él lo que debe hacerse es “barrer con toda la escoria”, anarquista o no, es decir, “atacar el conjunto de la masa criminal”, que circunstancialmente se disfraza de anarquista. Pero también es cierto que, al diagnosticar que “el fermento criminal que germina en el desecho social” recalca mayoritariamente en el anarquismo, no hace sino criminalizar al movimiento libertario, en especial a su mayoritario componente popular, y absolver del accionar policial sólo a algunos intelectuales, inofensivos cultivadores de la doctrina. En definitiva Veyga convierte al anarquismo en un reservorio de criminales y enfermos mentales. Pero no sólo se trata de criminales que toman al anarquismo como pretexto de sus tendencias, sino que el anarquismo en sí mismo deriva en una secta que, por causas de su conformación y su doctrina anarquizante, naturalmente tiende al crimen.

Cabe preguntarse aquí qué sentido tiene la propuesta profiláctica Veyga, es decir, a quiénes dirige su advertencia. Si bien en ningún momento hace referencia a la Argentina y a la necesidad de intervención del estado nacional, es evidente que su propuesta, que puede servir en cualquier lugar del mundo moderno donde la plaga del anarquismo se manifieste, está dirigida a los responsables de velar por el orden social local. Porque, más allá de que –como se dijo más arriba- en 1897 todavía no se ha registrado en Argentina ningún atentado anarquista concreto, lo cierto es que, tal como lo presenta Veyga, están dadas todas las condiciones para que el mal se manifieste del modo más virulento.

De hecho el texto de Veyga no es la primera manifestación local de preocupación por el fenómeno del anarquismo. En 1893, por ejemplo, *La Nación*

publica un artículo titulado “Los anarquistas. Sus orígenes, divisiones y subdivisiones”, en el que se habla de la “enfermedad del anarquismo” y se muestra al crimen anarquista como “una nueva forma de locura”, típico producto de las grandes ciudades.³⁹ Al año siguiente la prensa se hace eco de un anónimo que recibe el ex presidente Roca de parte de un presunto grupo anarquista que le exige el pago de 5.000 pesos bajo la amenaza -si no cumple- de hacerle volar la casa con una bomba. También en 1894 pueden citarse dos ejemplos contundentes de la preocupación del Estado argentino por el anarquismo. Uno es el pedido que el ministro del interior Manuel Quintana le hace a Estanislao Zeballos, ministro plenipotenciario en Washington, solicitándole el “envío de las leyes penales en vigor o en proyecto (en los Estados Unidos) ‘para juzgar a los anarquistas o dinamiteros’”. El otro es el proyecto de *Código de Policía para la Capital* elaborado por una comisión nombrada por el ministerio del interior, que contempla la expulsión de extranjeros acusados de “maquinaciones anarquistas”, y la presentación de ese proyecto que hace el jefe de policía Campos, quien define al anarquismo como un “presente siniestro enviado desde las sociedades europeas”⁴⁰

Estos antecedentes demuestran que el estudio de Francisco de Veyga no es el primer ejemplo de preocupación local sobre el fenómeno del anarquismo –aunque sí el primero de carácter ‘científico’- y por lo tanto debe ser pensado en el contexto de una preocupación creciente de algunos sectores de la sociedad argentina vinculados, en mayor o menor medida, con los intereses del Estado nacional.

Nueve años después de su estudio sobre los anarquistas y el anarquismo, Veyga publica en los *Archivos de Psiquiatría y Criminología* (revista que dirige José Ingenieros desde 1902) un artículo titulado “El anarquista Planas Virella”, que promete ser el caso del criminal anarquista local que le faltaba a su estudio de 1897, y que de ese modo viene a completarlo; el título mismo crea esa expectativa, ya que el atributo de “anarquista” que precede al nombre del protagonista del caso funciona casi como una tipificación patológico-delictiva, análoga, por ejemplo, a la de *envenenador* o *delirante impulsivo homicida* aplicada para otra clase de criminales.⁴¹

³⁹ *La Nación*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1893, p. 3. (Debo este dato a Lila Caimari)

⁴⁰ Zimmermann, ob. cit., p. 133.

⁴¹ Francisco de Veyga, “El anarquista Planas Virella”, *Archivos de Psiquiatría, Criminología, y Ciencias Afines*, Buenos Aires, 1906. Los dos ejemplos de clasificaciones criminológicas los tomo de José Ingenieros, que trata de fundamentar sus criterios clasificatorios citando algunos casos argentinos, como el del célebre envenenador Castruccio (“delincuente por anomalías psíquicas combinadas”), cuya historia animó las páginas de la prensa en la Buenos Aires de 1888, o el más anónimo de “S. A.”, (según la

En 1905 el inmigrante español Salvador Planas Virella atentó contra la vida del presidente argentino Manuel Quintana. Armado con un revólver abordó en plena calle el carruaje presidencial; apuntó contra Quintana pero, por un problema en el arma, el tiro nunca salió y Planas fue apresado por las sorprendidas fuerzas de seguridad que custodiaban al presidente argentino.

Veyga se ocupa del caso Planas, pero no lo hace por pura curiosidad profesional en el tema, sino por un expreso pedido estatal. En virtud del proceso que el Estado argentino le sigue a Planas Virella por el intento de homicidio del presidente Quintana, el juez de la causa solicita la intervención de Veyga –como vimos, un entendido en el tema de anarquismo y criminalidad- para determinar la imputabilidad del acusado. Veyga elabora entonces un “informe pericial” que es el artículo que posteriormente se publica en los *Archivos*. Se trata, entonces, de un texto *estatal*, encuadrado dentro de los mecanismos discursivos del Estado (más precisamente de su poder judicial), con el agregado de que la víctima es el propio jefe de ese Estado. La historia de “el anarquista Planas Virella”, sin embargo, defrauda esa expectativa de ser el “caso testigo” del terror anarquista local, empezando por el hecho de lo fallido de su intento de magnicidio, que –como sugiere Hugo Vezzetti- termina transformando los ingredientes trágicos de la historia en un episodio farsesco y risible.⁴²

El texto aparece dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera predomina el relato que, como en todo *caso*, es básicamente biográfico. Para entender el atentado de Planas, el criminólogo indaga en la vida del personaje, con una prolijidad de prontuario: lugar de procedencia (Cataluña), condición social (campesino), antecedentes familiares (padre alcohólico, madre sana, hermana presumiblemente epiléptica); se trata de los pasos obligados de la pesquisa hereditaria. Luego pasa a ocuparse de su relación con la política en España, su llegada, en 1902, a Buenos Aires (donde debe soportar miseria y hambre), y el momento importante (pero no absolutamente decisivo) cuando, en 1903, se hace anarquista. En la segunda parte del texto, en la cual se analiza la conducta del “imputado”, Veyga va a sostener la hipótesis de que, si bien el anarquismo influyó en la conducta de Planas, no fue determinante en su decisión de atentar contra la vida del presidente. Por ejemplo, en cuanto a la conducta generosa y austera que lo caracteriza, que parece inspirada en el ejemplo del personaje del anarquista modelo (es

prudente forma que Ingenieros elige para nombrarlo), “Un delirante impulsivo, homicida” (*Criminología*, Buenos Aires, Editorial Hemisferio, 1953, pp. 128-154).

⁴² Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985, p. 219.

decir, en esa imagen idealizada que la prensa libertaria difunde del militante ideal: austero, serio, trabajador ejemplar, generoso con sus compañeros y familiares, alejado de todo vicio y sólo preocupado por el triunfo de la revolución social) puntualiza Veyga que en realidad es previa a su conversión al anarquismo. Y además sostiene que el motivo verdadero de su ataque contra el presidente Quintana debe relacionarse menos con la pasión política que con la amorosa, lo que termina trasladando la historia desde la crónica roja hacia los rosados terrenos del folletín sentimental.

Uno de los momentos decisivos de la biografía del reo es aquél en el que conoce a una muchacha, paisana suya, a la que comienza a cortejar. Luego de un tiempo la muchacha decide terminar la relación, al parecer por pedido de sus padres, que no veían con buenos ojos las ideas de amor libre –de indudable origen libertario- que Planas admitía profesar. La ruptura, y la consecuente depresión provocada por las “contrariedades de orden afectivo”, son, para Veyga, el real motivo del atentado. Aturdido por estas contrariedades, la mente rudimentaria de Planas busca un culpable que rápidamente se materializa en la figura del jefe de estado. Lo demás es historia conocida.

Finalmente el trabajo pericial debe determinar si el acusado es o no imputable. Veyga concluye sosteniendo que Planas no es loco, ni enfermo, es decir, que es imputable. Sin embargo, opina, debe ser dejado en libertad, porque, a pesar de lo que ha hecho, no representa un peligro real para la sociedad –que, como sostiene la antropología criminal, es lo único que debe ser tenido en cuenta al elaborar una sentencia. Sorprende, indudablemente, que el autor de “Anarquismo y anarquistas” proponga la absolución del “anarquista Planas Virela”, acusado confeso del intento de homicidio en la persona del presidente de la república.

Las razones de este dictamen (más allá del atendible argumento de que Veyga no hizo sino ser fiel, por encima de todo interés político o de otro orden, a los postulados de la criminología y la psiquiatría legal) pueden ser pensadas en relación con los problemas que plantea el fenómeno inmigratorio y las soluciones eventuales que se manejan desde diferentes sectores pertenecientes o vinculados con el Estado nacional para incorporar a esa masa extranjera de procedencia diversa, a un proyecto homogéneo de nación. En este sentido no es extraño que la argumentación de Veyga gire alrededor de la cuestión educativa, ya que, en última instancia, el atentado de Planas no parece ser otra cosa que la consecuencia de una mala educación.

Es la mente rudimentaria de Planas (producto no sólo de la herencia, sino también de su pobre condición social y de su escasa formación intelectual) lo que ha determinado su adopción del ideario anarquista, al que ha accedido, además, no a través de sus mejores representantes (entre quienes Veyga nombra a Kropotkin, Reclus y Proudhon) sino de los más elementales, aprendidos en “catecismos” que presentan “el dogma anarquista ... bajo una serie de aforismos cuyos fundamentos no sólo no conoce sino que es incapaz de penetrar” (similares, acota el perito, a los catecismos religiosos destinados a la “masa ignorante”). La culpa del anarquismo en este caso reside únicamente en que ofrece un sistema epistemológico rudimentario para mentes rudimentarias y sin formación; una suerte de sucedáneo de la verdadera educación, y cuya precariedad y peligrosidad puede comprobarse en las derivaciones del caso.

El énfasis puesto en señalar la ausencia, en el caso Planas, de los lugares comunes de la historia del anarquista delincuente (no hay complot ni maquinación grupal, porque está comprobado que Planas actuó sólo; el imputado no es un criminal nato, ni un loco amante del terror por el terror mismo, sino un trabajador ejemplar) apunta a un problema esencial del Estado argentino de principios de siglo: qué hacer con la masa inmigrante, de la que Planas es un desprendimiento genuino, no una excepción.

La cuestión a resolver, entonces, es qué alternativa ofrecerle a ese inmigrante promedio –que Planas representa de manera cabal– frente a la seductora y accesible opción educativa del anarquismo, que puede conducirlo a actitudes tan peligrosas como la que el caso ilustra. En este sentido creo que la decisión de Veyga de considerar que Planas no debe ser castigado está necesariamente ligada al hecho de que más que al tipo del anarquista delincuente el acusado representa –como lo señala Veyga– al “tipo del obrero moderno” que mayoritariamente compone esa masa inmigrante a la que no se debe rechazar sino educar convenientemente, desarrollando políticas que permitan integrar a alguien tan provechoso como Planas a un modelo de nación que neutralice la tentación anarquista con una política educativa eficaz.

A pesar de la recomendación del criminólogo, Planas será condenado por su crimen. Este desenlace muestra por un lado la tensión nunca resuelta entre saber criminológico y administración de justicia, pero sobre todo los límites que la razón de estado les impone a los posibles excesos de liberalidad, como lo sería el dejar en libertad al anarquista que atentó contra la vida del presidente de la república. Y si bien

el proyecto de una educación nacional se va a convertir por esos años en una de sus principales estrategias, tal proyecto no va a ser entendido como contrario sino complementario de la política de creciente criminalización del anarquismo implementada por ese mismo Estado, cuyo núcleo previsible será la ley, principal generadora de la ficción estatal sobre el anarquista delincuente.⁴³

La letra de la ley

En la primera década del siglo XX el anarquismo incidió en la elaboración, discusión, sanción y puesta en vigencia de algunas leyes que lo tuvieron como destinatario implícito o explícito, como la ley 4144, conocida como *Ley de Residencia*, la ley 7029, llamada de *Defensa Social*, y la mayoría de las leyes de estado de sitio dictadas durante la primera década del siglo XX. En el cuerpo de estas leyes, y en una serie de textos que rodearon su elaboración y sanción, puede reconstruirse la mirada del Estado argentino sobre el fenómeno del anarquismo, y más precisamente el modo en que desde el Estado se intentó determinar el tipo de criminalidad que constituía el anarquismo, así como un relato que explicaba el carácter de esa criminalidad y justificaba su castigo.

En 1902, durante la segunda presidencia de Julio A. Roca, se empiezan a suceder una serie de huelgas entre las que se va a destacar la que paraliza el puerto de Buenos Aires, lugar clave de la economía argentina. Las medidas represivas del gobierno (apoyadas y reclamadas por los empresarios) hacen que la Federación Obrera Argentina declare, el 20 noviembre de ese año, la huelga general. La respuesta inmediata del gobierno es la presentación y veloz sanción, dos días después, de la de Ley de Residencia.⁴⁴

Como lo demuestran claramente los debates que la ley genera y otros antecedentes que veremos a continuación, el anarquismo es el principal inspirador y

⁴³ Planas fue sentenciado a 16 años de cárcel. En 1911 escapó de la Penitenciaría Nacional, presumiblemente con la ayuda de algunos compañeros anarquistas, y nunca más se supo de él.

⁴⁴ La ley 4144 fue sancionada por el Senado el 22 de noviembre de 1902.

Art. 1. El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida del territorio de la Nación a todo extranjero que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales extranjeros por crímenes o delitos comunes.

Art. 2 El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida de todo extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público.

Art. 3 El Poder Ejecutivo podrá impedir la entrada al territorio de la República a todo extranjero cuyos antecedentes autoricen a incluirlo entre aquellos a que se refieren los artículos anteriores.

Art. 4 El extranjero contra quien se haya decretado la expulsión tendrá tres días para salir del país, pudiendo el Poder Ejecutivo, como medida de seguridad pública, ordenar su detención hasta el momento del embarque.

Art. 5 Dé forma.

objeto de esta ley. Sin embargo en ninguno de sus artículos se lo nombra. Esta ausencia puede tener varias explicaciones: no limitar los alcances de la ley sólo a los anarquistas, evitar las objeciones de persecución ideológica, sortear la dificultad de probar el carácter de "anarquista" de los acusados. Más allá de estas y otras razones lo cierto es que sin necesidad de nombrar al anarquismo el texto de la ley define muy bien los elementos básicos con los que se arma la versión estatal de la historia del anarquista delincuente.

El argumento de la ley puede contarse así: hay dos sujetos entre los que está en juego un objeto, la nación argentina. Uno de esos sujetos es el Estado nacional, encargado de velar por el mantenimiento del orden social. El otro -su antagonista, que amenaza con alterar ese orden- es el *extranjero*, de ahí que la amenaza hacia el orden social implique una amenaza a la nación misma, y que el conflicto pueda ser pensado de acuerdo con una lógica de guerra en defensa de la patria contra un enemigo externo. Por eso es el territorio de la nación el espacio que define los alcances de las posibles sanciones (ser expulsado o no poder entrar en él) y es el que ha nacido fuera de ese territorio y su cultura el único sujeto punible.

Esta excepcionalidad de la amenaza (que, no olvidemos, se origina en un conflicto social-laboral) es lo que justifica la reducción de los poderes del estado a uno de ellos, el ejecutivo, habilitado para disponer de medidas punitivas sin necesidad de acuerdo con los demás poderes. El estado de excepción que se invoca para aprobar una ley contraria al espíritu republicano y democrático que dice respetar el gobierno argentino -y que el fantasma anarquista ha ayudado a instalar- es el mismo que justifica el establecimiento de algunos de los diferentes estados de sitio de la década (1902, 1905, 1909, 1910), y la sanción, en 1910, de la ley de Defensa Social (7209).

A pesar de su estilo altamente estandarizado e impersonal, donde toda marca autoral está borrada, lo cierto es que la ley tiene un autor, y en el caso de la ley de Residencia uno muy conocido, en parte por sus oficios literarios: Miguel Cané. O mejor habría que decir el senador Miguel Cané, porque es desde ese lugar específico como integrante del Senado de la nación que Cané redacta y presenta lo que después de algunos años se convertirá en el texto de la ley de Residencia. Sin embargo, también puede decirse que ese lugar de escritura no es ajeno sino constitutivo de prácticamente el grueso de su obra, porque antes que como un hombre de letras, Cané -el Cané escritor- debe ser delinado como un hombre de estado, que a lo largo de su vida ha cubierto -salvo la presidencia de la república- buena parte de los lugares más relevantes

de la actividad política estatal (diputado provincial y nacional, embajador en diferentes destinos, intendente de la ciudad de Buenos Aires, miembro del directorio del Banco Nacional, ministro de relaciones exteriores, senador, decano de la facultad de Filosofía y Letras) y desde ese sitio ha producido su obra.⁴⁵

En 1899 el senador Cané elabora y presenta un proyecto de ley de *expulsión de extranjeros*, al que acompaña con un folleto explicativo titulado precisamente *Expulsión de extranjeros (apuntes)* donde -además del previsible aporte documental que avala la necesidad de sanción de una ley que puede ser cuestionada por su carácter antiliberal- el autor despliega su ya ejercitado oficio de narrador en la elaboración de un relato cuyo protagonista es el anarquista delincuente.

La mayor parte del texto consiste en el repaso y transcripción de las leyes de Estados Unidos y diversos países europeos dedicadas a la regulación de la permanencia y circulación de extranjeros en su territorio, con el objeto de probar que su proyecto de ley no hace sino seguir una tendencia ya establecida entre los países más avanzados y liberales de la tierra. Esta extensa exposición legal aparece enmarcada por un relato en el que Cané se presenta como hombre de estado y de mundo capaz, gracias a esta condición privilegiada, de ver afuera los males que se avecinan, de conocer antes que nadie las nuevas formas de los “enemigos del orden social”, que pueden amenazar a la nación.

El personaje privilegiado del relato de Cané es el “militante anarquista”. Su historia se enmarca en el desplazamiento espacial entre Europa y América (en particular Argentina), y el temporal entre las revoluciones europeas de 1848 y la sanción de la Constitución Nacional en 1853, y la amenaza “roja” de fin de siglo, preanunciada en la experiencia del gobierno de la Comuna de París de 1871. Si en el comienzo de ese lapso temporal hay una esperanzadora coincidencia entre las ideas de los legisladores argentinos y las “ideas más avanzadas que predominan en las clases proletarias de la Europa”, triunfantes en Francia luego de la revolución de 1848, que Cané define como las “ideas de libertad dentro del orden, de *democracia conservadora*”, hacia fin de siglo el panorama es totalmente diferente y amenazador. Para Cané el mal proviene de Europa, y su origen debe buscarse en una inmoderada puesta en práctica del liberalismo

⁴⁵ Los textos fundamentales de Cané, como *Juvenilia* o *En viaje*, aparentemente ajenos a este lugar de escritura estatal están, sin embargo, muy relacionados con él. *En viaje* narra episodios de su recorrido por África, Europa y América en su calidad de embajador argentino ante los gobiernos de Colombia y Venezuela. *Juvenilia*, basado en los recuerdos de su paso por el Colegio Nacional es, como Cané mismo lo confiesa, el resultado de su intento de mitigar las interminables horas de ocio que ese cargo de embajador le depara.

triumfante en el 48, y en especial en los efectos perniciosos de la "instrucción popular, llevada *más allá de los límites* tras de los cuales el pobre pierde su quietud de espíritu".⁴⁶

El razonamiento de Cané -ya formulado de algún modo, como vimos, en la "Introducción" de *En viaje*- es consecuente con su crítica a los excesos de la "democracia", tópico de origen europeo que adopta en su búsqueda de los mecanismos que le permitan a la elite dirigente preservar sus privilegios frente a la amenaza desestabilizadora de la masa inmigratoria llegada, como el anarquismo, de Europa. El anarquismo es el nombre de ese monstruo que nace como consecuencia de la alianza indebida entre "el pobre" y la democratización educativa, y que amenaza con destruir el orden en que se sostiene la "democracia conservadora". No es casual en Cané este sintagma, en el que el adjetivo limita claramente los indebidos alcances del sustantivo, como tampoco lo es el énfasis puesto en la educación, uno de los puntos más sensibles del debate sobre la reformulación del programa liberal de 1853 provocado por la masiva presencia de extranjeros (consecuencia de la implementación de uno de objetivos de ese programa).

Por eso mismo, para Cané, una de las actividades más amenazantes del enemigo anarquista es su "prédica" (y aquí resuenan otra vez los versos de *Martin Fierro* citados anteriormente en este capítulo) y su "propaganda" capaz de "turbar el espíritu" de los pobres. El anarquismo debe quedar al margen de la ley porque su propuesta no es política sino criminal, ya que se trata de una "prédica de sangre", de una "propaganda salvaje" que propone el "incendio" y el "asesinato". En su historia del anarquismo y de los anarquistas Cané reitera los hitos básicos ya establecidos por la literatura, la criminología y el periodismo: los anarquistas son una "secta" que conspira y planea en las sombras sus crímenes horrendos, impulsada por un atavismo salvaje que los hace odiar todo lo humano. Es por eso que las víctimas son no sólo los más dignos gobernantes de la tierra, como la emperatriz de Austria o el presidente de Francia, sino también -y aquí Cané no duda en pulsar la cuerda melodramática del periodismo sensacionalista- indefensos "ancianos, mujeres y niños".

Pero tal vez lo más interesante del relato de Cané sea el lugar que ocupa el territorio de la nación y el papel que juega en la intriga internacional que el anarquismo pone en funcionamiento. El anarquismo es -lo dice Cané- un fenómeno nuevo, tanto que

⁴⁶ Miguel Cané, *Expulsión de extranjeros (Apuntes)*; Buenos Aires, Imprenta de J. Sarrailh, 1899, pp. 7 y 9.

a su lado el socialismo parece ya algo vetusto; y parte de la novedad consiste en su internacionalismo, que más que político es criminal. En el mundo globalizado del 900 la Argentina se transforma no sólo en un importante proveedor de materias primas e importador, entre otras cosas, de mano de obra europea, sino en la “guarida” del anarquista delincuente. Esta parte de la historia del anarquismo elaborada por Cané se conecta evidentemente con las críticas a los efectos indeseables de la inmigración, pero en este caso en particular no se hace hincapié tanto en la instalación del anarquismo en nuestro país como en que los anarquistas conviertan a la Argentina, en virtud de sus leyes permisivas y de la generosidad de su suelo, en lugar de aprovisionamiento y en “laboratorio” de sus crímenes futuros, destinados fundamentalmente al territorio europeo.⁴⁷

De este modo Cané retoma la imagen idealizada del país que se vende en Europa, sobre todo para atraer inmigrantes -la de una tierra fértil en la que cualquiera puede llegar a prosperar e incluso enriquecerse- para señalar los peligros de una política migratoria demasiado abierta y generosa, y la empalma con el tópico -importado de Europa- del anarquismo como sociedad secreta que conspira en sus laboratorios del crimen. La Argentina se inserta en esa intriga internacional como el lugar ideal para la instalación de esos laboratorios, y amenaza con transformarse -advierte Cané- de granero del mundo en proveedor mundial de anarquistas delincuentes, con el consecuente deterioro de la imagen del país en el concierto de las naciones.

Dentro de esta lógica interpretativa no llama la atención que Cané también eche mano de la retórica médica para, al señalar la imperiosa necesidad de controlar quiénes ingresan y permanecen en el país, distinguir entre la inmigración “sana” y la plaga anarquista. Así, el territorio de la nación es tratado como un “cuerpo” en cuya preservación se debería seguir el ejemplo de Europa, que no ha dudado en perseguir y expulsar al anarquismo, ese “veneno que minaba su organismo”. Cuando la huelga general de 1902 venga a demostrar, según los impulsores de la ley, que la Argentina ya

⁴⁷ Un caso que sirvió para avalar esa idea fue el de Auguste Vaillant, inmigrante francés que estuvo en Argentina entre 1891 y 1893, y colaboró en *La Liberté*, periódico anarco-comunista en lengua francesa, de tendencia proterrorista, publicado en Buenos Aires por esos años. En Argentina Vaillant “se dedicó pacientemente al trabajo campesino, sufrió los rigores de la explotación en la zona fronteriza, se rebeló e incitó a sus compañeros, volvió a Buenos Aires y al tiempo se fue del país, lleno de amargas decepciones. Al volver a Francia se lanzó enseguida al terrorismo. La bomba que arrojó a la Asamblea Nacional francesa quiso ser una protesta contra las injusticias del régimen, que él mismo había sufrido.” (Oved, op. cit., p. 56).

no es un país "de paso" del anarquismo criminal, sino de radicación, el proyecto va a ser reflotado, y esta vez con éxito.

Durante esos tres años que van de la presentación del proyecto a la sanción de la ley se suceden en Europa y Estados Unidos atentados anarquistas de gran impacto contra diversos jefes de estado, en cuyo tratamiento la prensa no duda en remarcar los aspectos más siniestros del terror anarquista. En 1900 el poder ejecutivo, a través del ministro del interior Felipe Yofre, intenta reflotar el proyecto de Cané ampliado. En uno de sus artículos se indica explícitamente que el poder ejecutivo podrá impedir la entrada al país a quienes hayan participado en "asonadas o acontecimientos anarquistas" o estén "afiliados (sic) a alguna de las *sociedades secretas* conocidas universalmente con el nombre de anarquistas".⁴⁸ Tiempo después se publica la noticia -que abona las hipótesis de Cané- sobre un supuesto "complot anarquista" -nunca probado, y probablemente fraguado por la policía- contra la vida del emperador Guillermo de Alemania. Pero más allá de los atentados internacionales lo que va a activar el demorado proyecto de Cané es otro aspecto del anarquismo, seguramente más inquietante que el terror individual, como lo es su capacidad de agitar a la masa obrera y llevarla a la huelga y la sedición; la conexión entre la huelga y "la plaga del anarquismo" va a ser el modo en que habitualmente un sector importante de la prensa y la clase política va a tipificar el fenómeno. (Oved, p. 182)

Disturbios ocurridos en junio de 1901, protagonizados principalmente por estudiantes de la universidad de Buenos Aires, sirven para justificar la imposición del estado de sitio. En el debate parlamentario sobre de la necesidad o no de recurrir a esa instancia de excepción, el anarquismo fue el gran enemigo invocado para justificar la sanción de la ley, empezando por el mismo presidente Roca y el ministro J. V. González. En ese mismo debate el diputado Varela Ortiz advierte contra "los que venidos del extranjero se preparan en las sombras de la anarquía para destruir hoy con piedras y mañana con bombas...". (Oved, p. 193). El doctor Argerich, por su parte, redobla la alarma señalando que el estado de sitio es necesario pero no suficiente para contrarrestar a los provocadores de "disturbios anarquistas", y reclama la sanción de leyes especiales. Cuando el 20 de noviembre de 1902 se declara la huelga general, la prensa directamente sugiere que se está preparando una revolución social. (Oved, p. 260)

⁴⁸ Iacov Oved, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México, Siglo XXI, 1878, p. 190

Finalmente, en el debate suscitado por la ley de Residencia quienes defienden la necesidad de su sanción hablan de "estallidos anárquicos" y de "agitadores". El senador Cané, por su parte, para apoyar la sanción de la ley pone en conocimiento de los demás senadores la existencia de documentación a la que tuvo acceso en sus anteriores funciones como ministro de relaciones exteriores que prueba la peligrosidad y el carácter criminal de los anarquistas que habían permanecido largo tiempo en la ciudad de Buenos Aires y "reunido los recursos necesarios para ir más tarde a preparar en Europa esos crímenes que han producido horror en la humanidad entera".⁴⁹ El ministro González, en tanto, no duda en señalar que el gran problema son las huelgas, que se desvirtúan por la intervención de agitadores anarquistas que con su prédica subversiva pretenden alterar el orden social.

De modo que aún cuando en el texto de la ley el anarquismo no aparezca mencionado, toda esta discursividad que la rodea muestra que el anarquismo es su principal objeto propiciatorio. En cierto sentido el anarquismo es el nombre que mejor simboliza la amenaza extranjera. Le da entidad al aspecto más ominoso de la masa inmigrante y, de ese modo permite condensar, en un movimiento político (el anarquismo) y en un personaje (el anarquista) los temores múltiples y crecientes generados por el fenómeno migratorio. Y a su vez lo peor del anarquismo -su núcleo perverso- va a ser identificado con la extranjería.

Por supuesto que la ley no se aprueba sin objeciones, que insisten en su inconstitucionalidad, en el error de combatir un malestar social con medidas represivas y no con mejoras en las condiciones de vida de la clase trabajadora, en que con esta ley se atenta contra la política migratoria, y en el absurdo de pensar que los agitadores son exclusivamente extranjeros, cuando la realidad demuestra que entre los líderes huelguistas hay muchos argentinos. Este "agujero" de la ley es de algún modo retomado y resuelto simbólicamente dos años más tarde por el poeta y diputado nacional Belisario Roldán, quien, ante el pedido de derogación de la ley de Residencia presentado por el diputado socialista Alfredo Palacios en 1904, defiende la necesidad de mantener la ley apelando una vez más a la historia del anarquista delincuente.

La estrategia de Roldán consiste en recortar el debate sobre la ley a quienes serían, según él mismo lo aclara, sus "destinatarios exclusivos".⁵⁰ Como en Cané el

⁴⁹ J. Giorlandini, "La ley de Residencia", *Todo es Historia*, Año XVIII, No 226, feb/86, p. 12.

⁵⁰ Belisario Roldán, "Ley de Residencia", en *Discursos completos*, Buenos Aires, Anaconda, 1954, pp. 108-119.

núcleo de la cuestión es la política inmigratoria y la definición de lo nacional y, más ampliamente, los riesgos de un liberalismo excesivo que puede afectar al cuerpo de la nación.

En su discurso Roldán apela a la narración como principal estrategia argumentativa. Así, para centrar la discusión sobre la cuestión de la nacionalidad, empieza con lo que define como una "fábula lugareña", que dice que cierta vez, en una noche de tormenta, un humilde viajero le pide a un cura le permita entrar en su iglesia para guarecerse; el cura sabe que el humilde viajero que le pide amparo es el diablo, pero igualmente lo deja entrar porque está convencido de que "la casa de Dios es de todos". La analogía con el tema de la ley es evidente: la iglesia es el territorio de la nación; el cura permisivo, las autoridades argentinas; el diablo, los anarquistas (salvo por el detalle de que, como dice Roldán, por lo menos el diablo agradece la hospitalidad portándose bien).

Esta demonización del anarquismo (ya presente en el relato de Cané cuando afirmaba que el propósito de los anarquistas era "establecer el infierno en la tierra") coincide con el tipo de delito de que se lo acusa. Para Roldán el anarquista, como el diablo, es un extranjero absoluto. Con su argumento de algún modo parece responder a aquellos que objetan la ley de residencia por el error de identificar al anarquismo exclusivamente con el elemento extranjero, cuando es notorio que hay ya muchos militantes libertarios argentinos. Al respecto se pregunta Roldán "¿Viola o no viola la Constitución de este país el hombre que en esta tierra se declara anarquista?", con lo que da a entender que lo que lo pone fuera de la ley de la nación -y por lo tanto lo convierte en delincuente y extranjero- no es su lugar de nacimiento sino la ideología que dice sostener. Por eso afirma: "para mí, repito, el hombre que en este país difunde el credo anarquista (...) es, si extranjero, un intruso, si argentino, un extraviado."

La profilaxis contra intrusos y extraviados debe empezar, para Roldán, en el reconocimiento -como en Cané- de los extravíos del liberalismo, y en la limitación del ímpetu democrático (un amor puro a las leyes mismas puede llevar al "adorable estado de disolución social que preconiza la secta nueva"). Roldán cree que "la igualdad de los hombres entre sí, sobre ser una utopía, es una blasfemia", y -otra vez como Cané- resalta la necesidad de establecer una diferencia y de instaurar una "aristocracia del

cerebro”, adecuada a las necesidades de un país republicano pero “conservador”.⁵¹ El proyecto de ley de trabajo que impulsa el ministro del interior Joaquín V. González es para Roldán el mejor ejemplo de un liberalismo atento a las demandas de la cuestión social, capaz de dejar sin argumento a los reclamos del socialismo, pero equilibrado, que sabe conjurar los peligros de un utopismo igualitario cuyo extremo indeseable representa la “secta” anarquista.

En el relato sobre el anarquista delincuente que el diputado Roldán elabora para defender la ley, el tono localista de la fábula se entremezcla con el ya consabido discurso médico-criminológico. Si el cerebro sirve para determinar las posibilidades de pertenencia a la aristocracia republicana, serán entonces las perturbaciones mentales uno de los rasgos decisivos para identificar a los anarquistas, esos seres “extraviados”, “lívidos”, ignorantes y presas de un “superlirismo feroz” (Roldán, p.118) Sin embargo, no es casual que esta ficción pedagógica enfatice sobre todo en un aspecto del problema vinculado con la educación y la nacionalidad. Una de las cosas que más enardece al poeta es el detalle de las “banderas rojas” de los anarquistas, a las que ve como “trapos intrusos” en el “seno” de la nación. Y el momento en que con mayor fervor recurre a los lugares comunes de la historia del anarquista delincuente es aquél en que describe cómo funciona su educación para el crimen, al denunciar:

... la existencia y funcionamiento en esta capital de escuelas de anarquismo, donde siniestros sacerdotes del credo ese, lo enseñan a los niños, en salones clandestinos cuyas paredes están adornadas por los retratos de asesinos de reyes y de presidentes.

Una vez más la defensa de la nación ante la amenaza foránea apunta al problema educativo. De algún modo la educación del enemigo anarquista duplica de manera invertida, con sus banderas, sus próceres y su credo lo que la educación nacional debería hacer para conjurar la amenaza extranjera. Lo que habría que agregar a esta ficción estatal del diputado Roldán es que la historia del delincuente anarquista argentino, educado en “salones clandestinos”, y que presa de un “superlirismo feroz” persigue la destrucción y la muerte, ya ha sido contada y es novela.

⁵¹ Roldán sigue el conocido argumento de justificar la existencia del socialismo y hasta del anarquismo en ciertos países de Europa, donde la desigualdad social puede llegar a ser irritante, pero no “aquí ... donde no hay clases ni castas, y donde por consiguiente no puede haber odios fundamentales; donde los caballeros tratamos a nuestros sirvientes casi como a nuestros amigos.” (p. 114)

El hombre de la multitud

En 1902 -el mismo año de la ley de Residencia- se publica *Hacia la justicia*, el quinto y último volumen de esa abultada y singular saga novelística conocida como *Libro extraño*, de Sicardi. Francisco Sicardi es un personaje singular de la cultura argentina de entre - siglos, y aunque su trayectoria vital e intelectual se aparta de los moldes habituales de la sociedad argentina de la época, puede afirmarse que integra y comparte rasgos con la nutrida camada de médicos-escritores que irrumpe en la literatura argentina desde 1880⁵². Este fenómeno, que puede ser visto como la continuación de un rasgo que definió a los escritores argentinos del siglo XIX, para quienes "la categoría de escritor era subsidiaria"⁵³ es, por otro lado, el resultado lógico del acercamiento intenso entre discurso médico y narrativa de ficción. Desde luego, el naturalismo, que irrumpe en la argentina de los ochenta, es una muestra de esa comunión. Pero además, y no solo en los textos naturalistas, se da una creciente incorporación de ciertos temas que directa o indirectamente tienen que ver con el saber médico-criminológico, al mismo tiempo que puede observarse la irrupción de la figura misma del médico (a veces como naturalista, a veces como inventor) convertido en personaje central de las ficciones de la época.

Esta cercanía también alienta un proceso de contaminación discursiva que posibilita la incorporación de ciertos géneros de la escritura médico-criminológica a las ficciones y -como venimos viendo- un verificable uso de estrategias narrativas provenientes de la ficción en ese discurso médico-criminológico.⁵⁴ La novela de Sicardi es un ejemplo privilegiado de esa simbiosis: la mitad de sus protagonistas son médicos, la enfermedad es objeto permanente de interés y, al mismo tiempo, clave de su metafórica, y el *caso* es la forma que sirve de modelo para los relatos de vida que abundan en la novela.

⁵² Algunos nombres: Eduardo Wilde, Antonio Argerich, Manuel Podestá, Ricardo Gutiérrez, Eduardo Holmberg.

⁵³ Noé Jitrik, *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, CEAL, 1987, p. 89.

⁵⁴ El ejemplo más notorio de la relación entre antropología criminal y ficción es la relación entre Lombroso y Zola. Lombroso se sirve de varios personajes de Zola para ilustrar sus teorías y, a la vez, Zola se inspira en la descripción del hombre delincuente para la escritura de *La bestia humana*. Pero hay otros ejemplos más sorprendentes de esa relación. En *Drácula*, de Bram Stoker (1897) el personaje de Nina describe al conde de la siguiente manera: "The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him, and qua criminal he is of imperfectly formed mind" (Bram Stoker, *The Annotated Drácula*. Introduction, Notes and Bibliography by Leonard Wolf. New York, Ballantine Books, 1975, p. 300). Asimismo la descripción inicial del conde hecha por Jonathan Harker sigue casi al pie de la letra los rasgos que Lombroso atribuye al criminal nato.

En *Hacia la justicia* se pretende hacer un examen y un diagnóstico de la sociedad argentina de fin de siglo entendida como *cuerpo*. Es un cuerpo social amenazado por la enfermedad. En este sentido la novela aparece como el género más adecuado para mostrar el verdadero carácter de esa enfermedad y también el camino de la cura y la prevención. La estrategia de Sicardi para plasmar narrativamente este asunto consiste en poner en acción a ciertos personajes que condensan esquemáticamente los rasgos de los agentes que amenazan con destruir al cuerpo social, pero también a aquellos que pueden funcionar como sus anticuerpos. Entre los primeros brilla con intensidad siniestra el anarquista delincuente:

Entonces, en medio de aquel tumulto, se levantó una voz que estremeció a todos. Era de un hombre joven. Su cara se veía a ratos en las súbitas brillazones. Su piel estaba lívida y macilenta, el ojo feroz y con insolencias de burdel. El crimen enronquecía la palabra, que tenía un eco estridente.⁵⁵

Este párrafo marca la irrupción del individuo amenazante en la historia. Todavía no se sabe quién es, pero el hecho de aparecer rodeado por la multitud es suficiente para dar a entender su grado de peligrosidad. Ese “tumulto” del que surge es la muchedumbre pobre y silenciosa que, empujada por la inundación invernal, abandona sus hogares del suburbio y avanza hacia el centro de la ciudad. La escena muestra muy claramente la esencia de la amenaza, radicada en esa comunión entre el orador de palabra criminal y la multitud a la que se dirige y se propone dirigir. La dramaticidad de su irrupción está dada tanto por el efecto lumínico como por esa comunicación entre el hombre capaz de estremecer y la masa dispuesta a seguirlo.

En su descripción, plagada de subjetivemas, aparecen los tópicos de la criminalización: enfermedad, ferocidad (rasgo de atavismo) centrada en el “ojo”, órgano aquí asociado con el sitio emblemático de la “mala vida”, el burdel. Y todo, a su vez, reforzado por la actividad criminal que se ejercita a través de la palabra. Él es, antes que un cuerpo, una “voz” que estremece “a todos”.

Lo que sigue a esta descripción es la reproducción de su palabra. Se trata de una arenga violenta en contra de la clase rica que mantiene la desigualdad social, y también contra la muchedumbre que, en lugar de destruir a sus explotadores, acepta pasivamente su destino miserable. Como para no dejar dudas (muy pocas veces las deja Sicardi) sobre la violencia y la amenaza encarnadas en el orador, al finalizar su arenga se lo ve agitar —siempre iluminado por los relámpagos— un tubo de metal que no es otra cosa que

⁵⁵Francisco Sicardi, *El libro extraño*, Barcelona, F. Granada y Cía Editores, s/f., p. 417.

una “bomba de dinamita”. (p. 418) Discurso y gestualidad se unen para concluir en la nominación del personaje aún sin nombre. A esa amalgama de enfermedad, multitud y discurso criminal, se le adosa una denominación política que sirve para nombrar y definir al orador: él es “el anarquista”. (p. 418)

Si bien el héroe ejemplar que propone la novela es el médico Elbio Errécar, el verdadero protagonista (secundado por su novia-prostituta Goga y por la multitud) es el anarquista; la trama gira alrededor del caso *Germán Valverde*. Su biografía es el centro de la historia y el tipo criminal designado con el nombre de “anarquista” es el molde que guía la elaboración minuciosa y recargada de esa biografía. La historia de su vida (su “caso”) ejemplifica y corrobora el tipo en el cual se inspira. Por supuesto, el marco novelesco, ficcional, opera cambios sobre el género, pero —y esa es una de las apuestas de la ficción— con la posibilidad de mejorar su eficacia. La ficción novelesca permite indagar de otra manera y llegar a lugares a los cuales la escritura médico-criminológica no tiene acceso. Y además es, por la misma razón, capaz de “elegir” al personaje perfecto para encarnar esa abstracción llamada “tipo criminal”, con la cual nunca encajan del todo los casos concretos que ofrece la realidad.

Por otro lado, también es importante señalar aquí que quienes practicaban la escritura médico-criminológica no dejaban de recurrir a estrategias ficcionales en la elaboración de sus casos. Y que, asimismo, las fronteras entre los géneros que conformaban la literatura nacional eran lo suficientemente flexibles como, por ejemplo, para que un mismo escritor se moviera con pareja comodidad por el espacio de las novelas y de la literatura médica, o para que un texto publicado originalmente en una novela pudiera ser extraído del mundo de la ficción e insertado como un texto autónomo en una publicación científica, sin que se discutiera su pertenencia a ese otro espacio.⁵⁶

A estos ejemplos podemos agregar el hecho de que varias ficciones de la época son leídas y debatidas como documentos científicos. En este sentido es interesante leer la crítica que hace José Ingenieros de la novela de Sicardi. Analizando a los personajes de *Hacia la justicia*, al llegar a Germán, Ingenieros elogia a Sicardi porque con él ha logrado encarnar el tipo psicológico adecuado del *meneur*.⁵⁷ Veamos cómo lo hace. Luego de la irrupción del personaje, el narrador procede a elaborar, en el capítulo que

⁵⁶ Tal es el caso de las *Memorias de Enrique Valverde para su hijo*, aparecidas originalmente, como veremos, en *Hacia la justicia*, y publicadas luego, con algunos cortes, en el número 2 de los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines* (1903), bajo el título de “La vida del delito y la prostitución. Impresiones médico-literarias”.

⁵⁷ José Ingenieros, *La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Elmer editor, 1957.

lleva su nombre, la biografía del anarquista. En su construcción del caso Germán, Sicardi inicialmente se aparta de los parámetros adjudicados por Lombroso al criminal nato para explicar el origen de su tendencia al delito (tendencia radicada en los impulsos atávicos) y, siguiendo a otros criminólogos (entre ellos el propio Ingenieros), prefiere combinar la herencia con la influencia del medio y la educación. Su padre es “una basura infame”, un asesino, su madre, una prostituta, el medio donde se cria es la pieza del conventillo y, más tarde, la calle. No conoce amor de madre ni quién ha sido su padre y desde niño se acostumbra a recibir golpes en lugar de caricias. Pero no será su única escuela la calle porque un día, inesperadamente, y cumpliendo la voluntad de un misterioso protector que resulta ser su padre, es ingresado en uno de los mejores colegios de Buenos Aires. Sin embargo, el golpe novelesco de la suerte no logra torcer el destino (del) incorregible. Es demasiado tarde para mitigar años de desamor, y muy poco puede hacer un colegio para interferir en la herencia del crimen. Los resabios del conventillo y de su prosapia, ya alojados en la sangre de Germán, se manifiestan en la forma de una tuberculosis no disimulada.⁵⁸

El relato de esos años de colegio se limita a su aprendizaje nocturno, lejos de las aulas, en el espacio privado de su cuarto. Germán no duerme, lee. Y lee textos “prohibidos en el colegio” (p. 424), libros de criminales y literatura anarquista (que vienen a ser lo mismo). La representación de esta escena de lectura y aprendizaje del mal consiste en reproducir eso que Germán lee y en describir los trastornos que esa lectura le provoca:

Una ira violenta se apoderaba en aquellas lecturas del corazón de Germán. Era violento, irascible, indisciplinado. (p. 424) [...] Entonces se retira al estudio para volver a sus autores sombríos y el pesimismo demoníaco le aferra de nuevo el corazón. De cuando en cuando tosía. Una vez sintió un gusto salado en la boca. Era un esputo con sangre. No hizo caso y hajo de nuevo la cabeza sobre sus autores sombríos. (p. 430)

Ese aprendizaje se completa con otro texto que Germán recibe y lee en el colegio: las *Memorias de Enrique Valverde para su hijo*, un manuscrito de “páginas corroidas, con manchas” (p. 451); sucio como la materia de que trata. Herencia y pedagogía se unen en estas “memorias perversas” (p. 461) del padre médico, escritas

⁵⁸ En el prólogo Sicardi informa que Germán y su padre pertenecen al grupo de los “locos morales” que, según lo establecido por José Ingenieros en 1900, es una categoría que equivale a la de los “delincuentes natos” introducida por Lombroso. Se trata de “individuos que nacen “degenerados” y en quienes “la herencia pesa de manera decisiva sobre la formación de su personalidad”, ya que “nacen predestinados a no adaptar su conducta al medio en que viven” (José Ingenieros, *Criminología*, op. cit, pp. 116-118).

especialmente para mostrar la podredumbre del mundo y pedirle al hijo el cumplimiento del mandato de su sangre, orgullosamente alimentada por el crimen.

Curiosamente la herencia y el atavismo malsano de su progenie triunfan en Germán gracias, sobre todo, al poder pedagógico de la palabra. Al terminar de leer las *Memorias* Germán decide que ha concluido su educación, abandona el colegio y vuelve a la calle para llevar adelante el mandato homicida de su padre: unirse al “ejército de vengadores que blanden en lo alto la dinamita” para, como le aconseja al final, no perdonar ni manchar “con vulgares deliquios la soberbia homicida de tu prosapia”. (p. 480) Herencia, medio adverso, enfermedad, lecturas perniciosas, los ingredientes justos que se necesitan para la creación del delincuente anarquista incorregible, se refuerzan con el mandato paterno que corrobora la alianza homicida de degeneración y anarquismo.⁵⁹ Ingredientes que al conjugarse cierran la primera etapa del caso Germán. La segunda comienza y concluye con la multitud.

Como ya se dijo, la constitución de Germán como individuo peligroso cobra real significado cuando su figura se recorta sobre el inquietante fondo de la multitud. La multitud —sobre todo la urbana— se convierte en uno de los objetos predilectos de las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XIX y también, puede decirse, se consolida como un nuevo personaje literario.

El texto clásico sobre este tema es *Psicología de las multitudes* (1895), de Gustave Le Bon, cuyo correlato vernáculo será *Las multitudes argentinas* (1899), de José María Ramos Mejía, texto que debe ser leído no sólo como una muestra de la sintonía de los intelectuales argentinos con los objetos de estudio de las ciencias sociales europeas (el libro de Le Bon es el representante más reconocido de una extensa serie que incluye, entre otros a *La multitud delincuente* (1891), de Scipio Sighele) sino también como un intento de respuesta (siguiendo en líneas generales los postulados epistemológicos que esa bibliografía europea propone) a un dato de la realidad argentina que también ha comenzado a ser visto como problema. Buenos Aires hacia fin de siglo ha sido capaz, con la inestimable ayuda del proceso inmigratorio, de engendrar sus propias multitudes y este dato visible de la realidad no pasa inadvertido tampoco para la literatura.⁶⁰

⁵⁹ Su cinismo extremo y su condición de médico convierten a Enrique Valverde en el *medium* ideal para mostrar las peores lacras sociales pero sin que la podredumbre salpique al narrador.

⁶⁰ Sobre el tema de la “multitud” como objeto de las ciencias sociales y la literatura durante el siglo XIX puede consultarse: Susana Barrows, *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 1981. Otra perspectiva sobre el mismo tema lo

Lo amenazante de la multitud es, junto con el número, su imprevisibilidad. Además la multitud es una suerte de torbellino donde la individualidad –esto es, la capacidad de raciocinio individual- se diluye en el vértigo que impone la muchedumbre, movida por el puro impulso pasional. Es esta visión de la multitud la que permite equipararla con otros seres estigmatizados por el predominio de los impulsos pasionales sobre su voluntad, como los criminales, los epilépticos o, incluso, las mujeres. Siguiendo a Le Bon, Ramos Mejía explica que, debido a esta irracionalidad, la muchedumbre solo puede pensar a través de imágenes; únicamente ellas pueden atemorizarla o seducirla. Por eso, entonces, la muchedumbre merece ser estudiada para saber cuál es el mejor modo de neutralizarla y, sobre todo, de dirigirla. Profetiza Le Bon que solo quien conozca el arte de impresionar la imaginación de la muchedumbre será capaz de conocer el arte de gobernarla. De ahí que, en esta suerte de dialéctica entre el individuo y el grupo sea fundamental la figura del *meneur*, la del conductor capaz de determinar la dirección de la multitud.

Hacia la justicia es un texto que ficcionaliza de forma obsesiva esta preocupación: puede decirse que la novela comienza donde *Las multitudes argentinas* termina. Profetiza Ramos Mejía: “Temo que el día que la plebe tenga hambre, la multitud socialista que se organice sea implacable y los *meneurs* que la dirijan representen el acabado ejemplar de esa canalla virulenta que lo contamina todo”.⁶¹ Pues bien, en *Hacia la justicia* ese día ha llegado. El hambre y la miseria ponen en movimiento a la muchedumbre obrera que, acosada por la inundación, se desplaza de los barrios al centro de la ciudad. Una muchedumbre que encuentra a ese *meneur* contaminador que temía Ramos Mejía y que, para colmo de males, no es socialista sino anarquista.

Sicardi trabaja ese temor y con ese temor. Trabaja ese temor porque el rasgo primario de la multitud obrera –lo que va creando la tensión narrativa- es su presencia amenazante, expresada, además, en una dirección de clase muy nítida: “la falange va llegando con su siniestro serpear homicida a morder la garganta o los pulmones de los hijos señoriales” (p. 410). Y trabaja con ese temor, porque es evidente que la preocupación mayor del relato es tratar de conjurarla.

ofrece Paolo Virno en *Gramática de la multitud*, Buenos Aires, Colihue, 2003. Sobre Ramos Mejía, el ensayo de Oscar Terán “José María Ramos Mejía: uno y la multitud”, en *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, ob. cit.

⁶¹José María Ramos Mejía: *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Tor, 1956, p. 347.

Sicardi hace presente a esa multitud para desmenuzarla y buscar una alternativa neutralizante y superadora. Por un lado apela a todo el repertorio existente para designar a la multitud, lo que le permite establecer distinciones, jerarquías, es decir un cierto orden. Por otro, y en un movimiento paralelo a éste, comienza, una vez colocada en escena la masa obrera, a clasificar a los integrantes de cada uno de los tres grupos en que se dividirá esa inicial muchedumbre, además de asignarle a cada uno su *meneur* claramente tipificado. La ecuación es así: hay dos grupos *sectarios* enfrentados a muerte y que, por ese sectarismo que los define, están destinados al fracaso: la muchedumbre anarquista y la católica. Y en el medio, expresando una tercera posición triunfante, la muchedumbre de los “obreros libres”, liderada por el héroe de la novela, el médico Elbio Errécar.

Por supuesto que esa equidad negativa de ambas “sectas”, la católica y la anarquista, es sólo aparente. La esterilidad y el fanatismo de la silenciosa muchedumbre de los obreros católicos no se compara en grado de peligrosidad con la ruidosa multitud anarquista. Los términos a los que recurre Sicardi para describirla son elocuentes: “turba”, “tumulto”, “tropel”, “baraúnda”, “enjambre”, “horda”. Todos ellos aluden, en diferentes grados, a la movilidad desordenada y al sonido estridente, signos inequívocos de su salvaje potencial dañino. Es por eso que ese catálogo degradante de la muchedumbre se completa con todos los síntomas que sirven para definir al criminal nato y, en general, al enfermo. Por empezar, la multitud misma es, según se dijo, el lugar ideal para el surgimiento de los impulsos atávicos del hombre. En su seno, que obtura el raciocinio, despierta el “mal salvaje” en toda su potencia destructora. Unido a ese atavismo, aparece la enfermedad, sobre todo aquella con la que más se asocia la criminalidad. Describe el narrador: “de lejos se sentía venir [...] una enorme masa negra, avanzando entre las trepidaciones *epilépticas*”. (p. 519, énfasis mío).

A este proceso de criminalización de la muchedumbre epiléptica anarquista hay que añadirle el estudio minucioso de cómo está compuesta esa multitud. En este punto el narrador es capaz de congelar la imagen de esa masa ruidosa y móvil para diseccionarla. Ahí vemos aparecer, entonces, la confirmación de sus presunciones: esa muchedumbre está integrada, en su mayor parte, por los restos, los “detritos” (como dice) sociales: borrachos, enfermos, idiotas, epilépticos, prostitutas:

...un aura de manicomio epiléptico con su síntesis dolorosa de fronterizos; los casi idiotas de cara abotargada y labio caído, los impulsivos de resuelto ademán y brincos de macho cabrío; los perseguidores y perseguidos por la quimera

sombria, que escuchan, en las visiones de las malas bebidas, criminales consejos, y uno que otro megalómano de risueño talante e imperiales aposturas soñador de glorias tribunalicias y de imposibles tesoros. Aquí y allá fragmentos del gran hospital quejumbroso y sucio, sonando las toses roncadas en las gargantas dilaceradas por las mordeduras del tubérculo. (p. 535)

Pero hay una palabra más que necesariamente debe completar el repertorio que define a la turba anarquista y a sus integrantes: la *huelga*. Se produce aquí un curioso desplazamiento semántico que transforma a una metodología de lucha obrera en otro sustantivo colectivo que se integra a la serie sinonímica de muchedumbre. La turba anarquista es la huelga o mejor, como dice el texto, es “esa gangrena que se llama huelga” (p. 490). En este sentido “huelga” es el término que corona esa serie, porque es el que mejor representa su amenazante poder subversivo, la verdadera razón –política– de su peligrosidad. A ese cuerpo que es la nación le ha surgido una gangrena llamada huelga. Huelga es turba, es tumulto, es horda pero, al mismo tiempo, inmovilidad, parálisis, enfermedad, muerte del cuerpo de la nación. Huelga, es en definitiva, el colectivo exacto para definir la alianza de muchedumbre y anarquismo y para medir los alcances de su peligrosidad. Por eso, desde un punto de vista criminológico la huelga es el estadio superior de la multitud, su *uomo delinquente*.⁶²

Pero la criminalización del anarquismo no está completa si no se explica cómo conjurarlo. Para hacerlo hace falta también indagar su origen, descubrir de dónde sale, recorrer sitios y territorios. Está claro que la muchedumbre anarquista procede fundamentalmente del suburbio, de las fábricas, de los hospitales, del prostíbulo, del conventillo, de las cárceles y de los manicomios. Pero sus conductores (que originalmente también proceden de esos lugares) se han formado y –literalmente– han salido de bajo tierra, porque el sitio verdadero del anarquismo es el sótano, albergue ideal de la sociedad secreta. Fue allí donde, antes de ingresar en el colegio, Germán recibió su primera educación: “asistía a reuniones de criminales, en los antros tenebrosos donde se estudia y medita el delito”. (p. 422) Esas aulas oscuras y húmedas

⁶² En su estudio sobre *La mala vida en Buenos Aires* (1908), Eusebio Gómez establece la siguiente conexión entre anarquismo, huelga y criminalidad: “... la táctica obrera, saturada de odio y de afán de destruir, mal desenvuelta por los desvarios propios del sectarismo anárquico o por la propaganda de un partido socialista que sólo lo es en el nombre, origina un descenso de la moralidad y es causa eficiente de un sinnúmero de vicios que conyuvan a la formación de la mala vida. Los periodos de huelga son fecundos en hechos delictuosos de todo género, especialmente delitos de sangre y atentados a la autoridad, a la que, con la inconsciencia propia de su ignorancia supina, el trabajador considera como la única culpable de su situación miserable (...) La huelga, ese derecho tan precioso y tan indiscutible del obrero, ejercitada sin tino, y con más deseos de aniquilar al adversario que de obtener ventajas, tórnase, fatalmente, en caldo de cultivo de bajas pasiones y apetitos criminales”. (Eusebio Gómez, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editor: Juan Roldán, 1908, pp. 35 y 36).

fueron su verdadera escuela, y fue de su biblioteca donde seguramente consiguió la literatura prohibida que completó su aprendizaje en el crimen.

Más allá del transitado expediente de metaforizar la bajeza, la degradación y el carácter sombrío del anarquismo, lo que logra esta localización de una ideología es remitir directamente a un problema territorial que está en el centro del debate público de comienzos de siglo y en el que se conjugan inmigración, cuestión social y nación. La nación, como en tantos otros textos de la época, es vista como un cuerpo amenazado, en este caso, por el anarquismo, representado por ese germen que es Germán y, sobre todo, por la huelga-gangrena. El sótano es, podría decirse, el laboratorio donde se la incuba, porque el fin último de las "larvas siniestras" que conforman esas sociedades secretas es el "ocio", y el odio a "todo lo que trabaja y crea" (p. 422). ¿Y qué es la huelga para el texto sino la enfermedad que amenaza con paralizar la nación? Pero la huelga tiene, además del sótano, otro origen (otro laboratorio): "la Europa decrepita la inventó" (p. 490).

Sin embargo, hay que decir que Germán, el anarquista, es argentino, como también su padre. Y que en cambio Elbio, el líder de los obreros sanos y libres, es hijo de inmigrante. Es más, en una curiosa torsión de los postulados de Lombroso, el narrador describe cómo lo mejor de Elbio, la garantía de su pureza y vitalidad, reside en el atavismo, en el florecimiento atávico de su sangre vasca. Claro que esta postura en defensa explícita de la continuación del proceso inmigratorio se contrapesa con una advertencia, un *leitmotiv* amenazante que formula el propio narrador (el propio Sicardi) cuando la huelga todavía no ha concluido:

Pueden irse de esta tierra los que la han contaminado con la doctrina perversa [...] Pueden irse, no hacen falta [...] Y pretenden manchar una nación, cuya grandeza existe por el tesón de los artesanos, que jamás conocieron la huelga violenta sino para condenarla, la huelga que destruye sin rehacer, la tiranía de los psicópatas de imaginación enferma y alma emponzoñada. ¡Váyanse! Esa es planta que no ha de retoñar aquí [...] ¡Váyanse! ¡No contaminen! ¡Vuelvan a la gleba de donde salieron! (p. 563)

La cita es un ejemplo de ese efecto de contaminación discursiva que caracteriza, más allá de las diferencias genéricas, a estos relatos sobre la plaga del anarquismo. Y no sólo por el empleo de la retórica médico-criminológica y tópico de la enfermedad mental y la contaminación, o la conocida metáfora de la "planta foránea" y sus posibilidades, ciertas o inciertas, de crecer y reproducirse en el suelo argentino.

También por el tono exaltado de discurso político, y sobre todo por la relación entre territorio nacional (lugar desde donde se apostrofa al invasor) y exclusión como medida punitiva y profilaxis. El que propicia la alianza enferma entre una "doctrina perversa" y la "huelga violenta" merece ser considerado enemigo de la nación, y por lo tanto "extranjero" (y también "extraviado", como va a sugerir Roldán). Alguien que, argentino o no, debe ser excluido del territorio de la nación. Por eso más que una posición contraria a la ley de Residencia, esta historia muestra su acuerdo con quienes, desde el gobierno, explicaban que la ley no iba contra la política migratoria ni contra los extranjeros, sino que procuraba defender al país y a los propios inmigrantes honestos de aquellos que sólo pretendían delinquir y sembrar la anarquía.

El título del volumen, *Hacia la justicia*, parece hacer referencia a la solución que propone Elbio para resolver los problemas -descarnadamente expuestos en la novela gracias a los discursos de Germán y su literatura- que padecen los obreros (y que tiene mucho en común con el proyecto de ley de trabajo que va a presentar el ministro J. V. González en 1904): la actividad parlamentaria, la protesta pacífica y sin huelga, y la intervención directa del estado, con un "Tribunal de arbitraje para obreros" (p. 588), para mediar en la relación entre éstos y sus patrones. Esta propuesta es anunciada en la Plaza de Mayo frente a los obreros que la llenan y que han decidido seguirlo. Allí Elbio explica su modelo de nación, basado en una política independiente y "tercerista" que postula la regulación estatal de las relaciones entre el capital y el trabajo, la implementación de una instrucción buena y barata para todos, y la alianza de espíritu cristiano e "higiene", "ciencia y Evangelio". (p. 592)

Y si de profilaxis se trata, que mejor que Elbio, el médico, para proteger a la nación de la enfermedad que la amenaza. En su discurso, a la par que denuncia los padecimientos de los obreros frente a los cuales habla, les pide enfáticamente que descarten la huelga como medio de protesta. Pero seguramente su mayor contribución a la derrota del mal es su papel de buen *meneur*. Su figura parece convocar, en el plano de la ficción, al líder capaz de conmover y dirigir por la buena senda a las multitudes argentina, neutralizando a los *meneurs* enfermos como Germán (que pueden fascinar también a los obreros sanos) y logrando transformar a la horda estridente en un "ejército de buenos [que] marcha como soldados, sin gritos, ni tumultos". (p. 593) Los extranjeros indeseables a los que el narrador echa del país son los que no están de acuerdo con ese modelo de nación, sean inmigrantes o argentinos. Los verdaderos

“fronterizos” son esos enfermos y dementes que se embanderan en la anarquía y se agrupan en la huelga criminal.

Pero el título del volumen puede ser leído también en relación con otra justicia, la justicia textual que establece de qué modo se resuelven los conflictos y qué sucede con sus protagonistas. Es decir, cómo el relato lleva a cabo su profilaxis. Habíamos dicho que esa aparente equidistancia entra las sectas anarquista y católica era una ilusión. La fórmula que une “evangelio” e “higiene” parece confirmarlo y es paralela a la alianza familiar del epílogo entre Elbio y Ricardo (el líder de los obreros católicos, y hermano de la prometida de Elbio). El cierre de la novela los muestra a ambos, años después, siguiendo con sus actividades (Elbio en el parlamento, Ricardo con su propaganda católica) y viviendo en la misma “casa de anchos corredores” (p. 619), en la misma patria que los anarquistas amenazaron tomar. En cambio, el destino de Germán es (como Lombroso admite debe ser el destino de todo criminal incorregible) la muerte. Y una muerte ejemplar.

Inversamente a lo que ocurre en las sociedades disciplinarias donde, como lo explica Michel Foucault, el castigo es cada vez menos visible y el suplicio deja de ser un espectáculo público, en el mundo de la novela lo esencial es mostrar.⁶³ Hacer todo visible es la máxima de su pedagogía, de su profilaxis y, por qué no, de su estilo. Llenar de luz la vida de los obreros, las fábricas, los hospitales. Sacar a la luz los sótanos donde medran los criminales. Mostrar las llagas sociales, para justificar el proyecto reformista de Elbio. Y coronar su discurso para enseñar a la multitud – entre cuyos integrantes podemos vislumbrar a los lectores- cuál es el destino del incorregible.

La escena de su “ejecución” textual transcurre en la sala de un hospital. Allí, en el delirio final al que lo empuja la tuberculosis, y acompañado solamente por una monja que reza por su alma, Germán hace desfilar los espectros de los anarquistas violentos y otros “vengadores” de la historia reciente: “¡Vera Sassoulitch! [...] ¡Oh vengadora de la miseria! [...]: Ahí va Caserio, ahí pasa Bresci... ¡Déjenlos! Son los vengadores de los ultrajes.” Su discurso delirante, asesino y blasfemo confirma hasta en ese final la catadura incorregible de su sangre. “¡Quiero la dinamita, la dinamita!”, reclama el anarquista en su agonía última. (p. 596) Esa peligrosidad extrema, representada por la bomba, se une a otra mayor: “Aquél era el salvaje que iba a morir rugiendo... como un símbolo de horda”. (p. 597) Su voz rugiente evoca el sonido de la dinamita pero

⁶³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 1989.

también su atavismo criminal y, lo que es peor, a la “horda”. Germán condensa, en el momento de su muerte, la esencia de lo que, para el texto, es la más grave amenaza para el cuerpo de la nación:

No continuó más porque un chorro de sangre caliente saltó de su boca y fue a manchar la toca blanca de la monja. Luego la cara se contrajo en un trismus diabólico y un poco de espuma enrojeció sus labios. Germán Valverde se había quedado quieto y atónito con las pupilas dilatadas. ¡Había muerto, en medio de un silencio de sepulcro! (p. 598)

Germán muere por la boca, por el lugar donde sale su voz blasfema, esa voz a través de la cual fue presentado el personaje en el relato, una voz capaz –como su sangre, por su sangre- de “manchar todo lo puro” y de fascinar a la muchedumbre hasta convertirla en horda, en esa “enfermedad convulsionaria” llamada huelga.

Nuestra patria

El temor de la “huelga gangrena” no desaparece en los años que siguen a la sanción de la Ley de Residencia y la publicación de *Hacia la justicia*; y la Argentina tendrá que esperar todavía algunos años para que aparezca un líder de los obreros capaz de conmovernos en una plaza de Mayo llena, con sus palabras y su propuesta de una tercera posición. Lo cierto es que a medida que se acerca la fecha de los festejos por el Centenario de la patria, los conflictos sociales continúan sucediéndose y el fantasma del “agitador” anarquista y la huelga revolucionaria van seguir cada vez más presentes. En un intento por prevenir estos males, el presidente Figueroa Alcorta nombra jefe de la policía de la ciudad de Buenos Aires al coronel Ramón Falcón, famoso por su severidad.

El primero de mayo de 1909 se producen en Buenos Aires violentos enfrentamientos entre manifestantes anarquistas y la policía de Falcón, que los reprime duramente. El resultado, como suele suceder en estos casos, es desfavorable a los manifestantes anarquistas, entre quienes quedan varios heridos y muertos. La reacción de los trabajadores es la declaración inmediata de la huelga general que paraliza la actividad en la ciudad durante una semana y lleva al gobierno disponer la intervención del ejército para prevenir o sofocar cualquier intento insurreccional.

Por un pedido del ministro del interior, el jefe de la policía redacta un informe titulado *Proceso y sus causas de los hechos ocurridos el 1 de Mayo de 1909*. Se trata, indudablemente, de un texto estatal, en primer lugar porque aparece inscripto dentro de

los géneros y mecanismos de la burocracia estatal (se trata de un *memorandum* que un funcionario escribe para otro de mayor jerarquía que se lo demanda). Pero también porque es un texto que se ocupa de narrar cómo se ha logrado desbaratar una conjura contra ese mismo Estado. Esta circunstancia “argumental” es la que posibilita que finalmente el informe del jefe de policía se transforme en un texto pedagógico, editado como folleto por los talleres de la misma policía para servir de libro de lectura para los agentes de policía porteños. La función pedagógica del folleto radica no sólo en lo instructivo que para un policía puede ser un relato que le expone cómo es el accionar de los insurrectos anarquistas, sino también en el análisis de las causas que han desembocado en los hechos sangrientos de la semana de mayo de 1909, que permiten comprender mejor el fenómeno y de ese modo implementar las medidas más eficaces para combatirlo.

El texto de Falcón excede los límites del memorandum policial-administrativo para convertirse –aprovechando los alcances y formatos de otros textos vinculados con la esfera estatal, que al mismo tiempo la nutren y la exceden– en una contribución más a los estudios que por ese entonces pretendían dar cuenta de los fenómenos más significativos de la llamada “cuestión social”. Esta pretensión “sociológica” del jefe de policía es evidente tanto por la estructura del texto (organizado siguiendo la secuencia “relato de los hechos - análisis del fenómeno - profilaxis) habitual en los estudios de la época dedicados a las cuestiones sociales, como por ciertas categorías conceptuales y el léxico empleados en el análisis y tratamiento del fenómeno del anarquismo.

Pero, desde otra perspectiva, el texto de Falcón también tiene los ingredientes de un parte de guerra. De allí proviene el componente dramático del relato, la fuente de tensión, y es esa posición de guerra la que también determina tanto la mirada del narrador como el lugar que ocupan los anarquistas que, de manifestantes políticos, se transforman en enemigos de la patria. De este modo el episodio del 1 de mayo y los días posteriores son leídos como una batalla entre las “fuerzas del orden” (que para Falcón es lo mismo que decir “las fuerzas de la nación”, ya que el respeto por el orden es uno de los rasgos superiores que caracteriza a la forma de ser argentina), y los “agitadores anarquistas”, enemigos naturales del orden, quienes además, por sus banderas coloradas “con inscripciones en hebreo” representan la máxima expresión de lo foráneo.⁶⁴

⁶⁴ Ramón L. Falcón, *Proceso y sus causas de los hechos ocurridos el 1° de mayo de 1909*, Buenos Aires, Imprenta de la Policía, 1909, pp. 12-14.

Como puede verse, la lectura de los hechos que hace Falcón sigue la línea de los primeros relatos –sobre todo los vinculados con el estado nacional- dedicados a alertar sobre el peligro anarquista. Pero en el texto de Falcón esa lectura se exaspera, no sólo, puede pensarse, por su formación militar y el lugar que ocupa dentro de las fuerzas represivas del Estado, o por la cercanía de los festejos del Centenario, sino también porque –a diferencia de lo que ocurre con Veyga, Cané o Roldán- Falcón tiene la oportunidad de dar cuenta, como un testigo privilegiado, del accionar sedicioso y masivo del enemigo anarquista en las calles de la ciudad capital de la nación.

El tópico de la “invasión” de la ciudad (tan fructífero en la literatura argentina, y que será analizado en el capítulo siguiente de esta tesis) es el fantasma que agita el narrador para dotar de temibilidad al enemigo.⁶⁵ Este tópico, como se sabe, está directamente ligado con el proceso inmigratorio. Aquí hay que recordar que el territorio que representa al conjunto de la nación es su ciudad capital, Buenos Aires, principal puerta de entrada de la inmigración y habitada, en 1909, por un porcentaje de extranjeros que supera a los nativos. Falcón se cuida muy bien de atacar a los inmigrantes en su conjunto y a una política de estado que ha propiciado, y lo sigue haciendo, la llegada masiva al país de mano de obra extranjera, pero no deja de señalar los flancos débiles que han tornado posible la situación de guerra presente: no sólo por la llegada, entre esos extranjeros, de anarquistas y socialistas, sino también porque Argentina se ha convertido en el principal receptor del desecho humano mundial, de sus “detritus”, naturales aliados, por su condición de “fronterizos” (es decir, de extranjeros y extraviados), del enemigo anarquista que invade la ciudad.

El uso de la lógica médico-criminológica y de los lugares comunes de su retórica es otra muestra de su difusión y aceptación fuera de su ámbito específico, y en este caso puntual le sirve a Falcón para insistir en que no se trata de un conflicto de índole económico-social, sino de otro de características mucho más graves. Del mismo modo que Cané o Roldán, entre otros, considera que la realidad argentina es muy diferente a la de Europa, y que dado que aquí hay trabajo y buenos salarios para todos, la protesta persigue como verdadero fin la toma del poder, y en este sentido asegura que la huelga y la manifestación callejera no son otra cosa que los pasos previstos de un “plan revolucionario” pergeñado por los anarquistas, que buscan “arrasar con todo lo existente

⁶⁵ Los datos desnudos del enfrentamiento, que el mismo Falcón se ve obligado a consignar, por sí solos parecen contradecir la peligrosidad de los anarquistas (“tenemos que lamentar la muerte de cinco obreros”, escribe Falcón, a los que les suma el dato de 35 manifestantes y cuatro policías heridos).

por cualquier medio, destruir porque nada debe existir organizado” y constituir en la ciudad un gobierno “comunista, análogo al que imperó en París el año 1871”. (p. 31)

La cita muestra el dramatismo y la gravedad que Falcón procura darle al relato de los acontecimientos, al mismo tiempo que justifica la relación histórica que establece con ese gran fantasma de guerra social urbana que es la Comuna de París. Es por eso que la categoría delictiva empleada por Falcón para definir la criminalidad anarquista es la de “subversivo”.⁶⁶ La represión policial se justifica entonces tanto por la gravedad de los hechos como por el rol natural que debe cumplir el Estado como mantenedor del orden (que no es otra cosa que mantener la nación). Claro que para que su intervención sea eficaz, debe contar con la participación popular: si las fuerzas subversivas se componen de los sectarios anarquistas (y en menor medida socialistas), del “détritus” mundial y de los “bajos fondos sociales”, las fuerzas del orden comandadas por la policía y el ejército van a contar con la destacada colaboración del “pueblo conservador”, el pueblo “sano”. Es decir que, en este relato de guerra que es el texto de Falcón, los bandos se definen en términos antagónicos que, a su vez, ilustran el porqué de la lucha: frente a los “subversivos anarquistas”, la autoridad aliada con el pueblo conservador del orden; frente a los “focos de patología social”, frente a los “fronterizos”, el pueblo sano y “patriótico”.⁶⁷

El final del texto, también aquí, está dedicado a la prevención del mal, a su profilaxis. Para conjurar el peligro anarquista Falcón propone medidas tales como el castigo de los “delitos de imprenta”, la reglamentación del “derecho de reunión”, y la sanción de una ley especial para los anarquistas, que acentúan aún más el carácter regresivo de la ley de Residencia. Lo que no sabe Falcón es que va a lograr que en poco tiempo sus sugerencias sean implementadas, pero gracias sobre todo al argumento de su

⁶⁶ Por eso, a la magnificación de los hechos callejeros que describe (los anarquistas van armados, atacan a personas inocentes, insultan a la policía –con epítetos como “cosacos” o “sicarios” que refuerzan su condición foránea– y son los primeros en iniciar los disparos) se le agrega la descripción de su “plan de revuelta”. Aquí Falcón se apropia de las teorías conspirativas asociadas tempranamente, como vimos, con el anarquismo, y las pone a funcionar en el relato. Los hechos del 1 de mayo de 1909 son solo una muestra, para Falcón, de los propósitos “subversivos” de los anarquistas, que deben ser relacionados con otros tales como la colocación de bombas o el intento de asesinato del presidente Figueroa Alcorta en 1908.

⁶⁷ Poco tiempo después el diputado nacional Manuel Carlés va a retomar las ideas de jefe de policía de Buenos Aires sobre el anarquismo como neuropático enemigo del orden y de la nacionalidad, en el discurso que pronuncia durante el entierro de Falcón. Allí previene a los que “deliran con el exterminio de la soberanía del Estado” y define al bando de los “argentinos” como el de las “fuerzas del orden” encargadas de “descuajar las malezas exóticas”. (Zimmermann, op. cit., p. 158) Se trata una vez más del “pueblo sano” del que hablaba Falcón que va a volver a la carga contra locales e imprentas anarquistas, y que, por impulso del propio Carlés, se va a organizar, algunos años más tarde, bajo el nombre inequívoco de *Liga Patriótica Argentina*.

propia y espectacular muerte en manos del joven anarquista ruso Simón Radowitzky, vengador solitario de las víctimas de la policía de Ramón Falcón, en el primer acto de terror individual anarquista, real y efectivo, llevado a cabo en Argentina.⁶⁸

El hecho conmociona a la república, tanto que inmediatamente se decreta el estado de sitio, Y por primera vez el anarquismo entra de un modo explícito en un texto legal específicamente dedicado a determinar los alcances de su criminalidad.⁶⁹ Con este fin las consideraciones del decreto de algún modo recopilan y sintetizan los aspectos más relevantes de los relatos estatales sobre el anarquismo y los anarquistas, en especial en la versión extrema de la víctima del “bárbaro atentado”, el “distinguido ciudadano, coronel de la Nación, don Ramón L. Falcón”.⁷⁰

Como en otras ocasiones el anarquismo constituye una amenaza contra el orden social. A pesar de que no se descubre ningún cómplice de Radowitzky y de que parece evidente que el atentado no es el resultado de un complot planeado en el seno del movimiento anarquista en Argentina, se refuerza la alarma y la necesidad de establecer el estado de excepción no únicamente para controlar la situación de “conmoción interna que amenaza los intereses más fundamentales de la sociedad” (punto 3), sino también debido a que el atentado en realidad es parte de “*planes siniestros* tendientes a sembrar el terror en la población”. Con el consabido agravante de que se trata de un enemigo foráneo, de ahí que se insista en presentar la lucha contra el anarquismo como una guerra en defensa de la nación. Lo que en este caso el decreto incorpora es la idea de que, si bien se trata una planta foránea, no es imposible que prenda en el suelo patrio, por lo que se hace necesario impedir “el desarrollo del anarquismo, implantado por elementos adventicios que, en forma tan injustificada, retribuyen {como ya se ha quejado Roldán} la hospitalidad que el país les ofrece...” (punto 4).

Los acontecimientos se siguen tensando, no casualmente, a medida que se acerca la fecha de los festejos por el Centenario de la patria. Pese a la represión, el anarquismo

⁶⁸ La historia de Radowitzky, su atentado contra Falcón, su paso por la cárcel de Ushuaia y su indulto están contados por Osvaldo Bayer (“Simón Radowitzky, ¿mártir o asesino?”, en *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1975). En su ensayo, Bayer cita el siguiente informe del fiscal de la causa contra Radowitzky, el doctor Manuel Beltrán: “la fisonomía del asesino tiene los caracteres morfológicos que demuestran bien acentuados todos los estigmas del criminal. Desarrollo excesivo de la mandíbula inferior, prominencia de los arcos cigomáticos y superciliares, depresión de la frente, mirada torva, ligera asimetría facial, constituyen los caracteres somáticos que acusan a Radowitzky el tipo de delincuente”, (p. 89)

⁶⁹ Como dice en los “considerandos” del decreto, el “fin exclusivo” de la imposición del estado de sitio es combatir “el anarquismo” (“Decreto del Estado de Sitio”, 14 de noviembre de 1909, citado por Hobald Spalding, *La clase trabajadora argentina (documentos para su historia – 1890 / 1912)*, Buenos Aires, Galerna, 1970, pp. 586-587).

⁷⁰ “Decreto del Estado de Sitio”, 14 de noviembre de 1909, punto 2.

extrema posiciones. En el marco de una campaña por la derogación de la ley de residencia, la FORA declara la huelga general. La respuesta inmediata del gobierno es nuevamente la imposición del estado de sitio, y los debates parlamentarios son otra ocasión para señalar al anarquismo como enfermedad foránea que amenaza de muerte a la nación.⁷¹ En ese clima grupos de estudiantes interesados en defender el honor nacional frente al ataque extranjero se organizan en bandas que, amparadas por la policía, atacan imprentas y locales obreros anarquistas y socialistas.

El 26 de junio de 1910 estalla una bomba en el teatro Colón, en plena función. La explosión, atribuida a inmediatamente a los anarquistas, hiere a varias personas, muchas de ellas pertenecientes a distinguidas familias argentinas. El hecho vuelve a instalar la necesidad de tomar medidas urgentes contra el enemigo. En el congreso varios diputados arremeten contra el anarquismo planteando medidas extremas para combatirlo: imitar a los norteamericanos, que no dudaron en fusilar a quienes correspondía, dejar a los anarquistas fuera del amparo de la ley, para que cualquier ciudadano argentino tuviera libertad de “matar, como se mata al tigre que se encuentra por delante (...) {así} el anarquista sabrá que pesa sobre él una sentencia de muerte, sin trámite, sin preparativos”.⁷² Finalmente se aprueba la sanción de la ley 7026, llamada de Defensa Social, que viene a corregir y complementar los defectos y ausencias de la ley de Residencia. Ahora sí el anarquismo aparece en el cuerpo de la ley y explícitamente se reconoce que su principal objeto es neutralizarlo.⁷³

En la ley de Defensa social no sólo se establecen penas que incluyen la muerte para los que realicen atentados o simplemente guarden “dinamita u otros explosivos parecidos” (art. 13), sino también para los que hagan apología verbalmente o por escrito, los que “inciten”, los que “impriman”, los que participen de “asociación o reunión de personas que tengan por objeto la propagación de las doctrinas anarquistas” (art. 7), los que usen “emblemas, estandartes o banderas” anarquistas. Además, se prohíbe la entrada de anarquistas al territorio argentino, *y si el reo es argentino, puede quitársele la ciudadanía*. Estas últimas medidas, que acentúan la consideración de la

⁷¹ Explica el diputado Meyer Pelegrini, autor del proyecto de ley que sería la base de la Ley de Defensa Social: “el socialismo ha creado esa exageración neurótica de la revolución social que llamamos el anarquismo” (citado por Zimmermann, ob. cit., p. 159)

⁷² Zimmermann, ob. cit., p. 160. La cita corresponde al proyecto presentado por el diputado Ferrer.

⁷³ Sobre la ley de Defensa Social, además del texto de Zimmermann, puede consultarse: Juan Suriano, *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la de Defensa Social (1902-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1988; Julio Herrera, *Anarquismo y defensa social. Estudio de la ley de Defensa Social No 7029, precedido de una exposición general sobre el anarquismo*, Buenos Aires, Librería e imprenta de M. A. Rosas, 1917.

lucha contra el anarquismo como una cuestión no sólo de “defensa social” sino también nacional se complementa con medidas como la de castigar con penas de tres a seis años a “los que ofendan o insulten la bandera o el escudo de la nación”. Por último, el estado de excepción que justifica este tipo de medidas, bastante alejadas del espíritu liberal de la constitución argentina, se completa con la facultad de establecer juicios orales y sumarísimos para castigar a los acusados por esta ley.

De modo que la ley de Defensa Social se vale una vez más de los rasgos estereotípicos del anarquismo para establecer su criminalidad y justificar su persecución: la asociación clandestina y criminal, la fabricación y el empleo de la dinamita y otros explosivos, la agitación que promueve la huelga, la extranjería absoluta (que ahora convierte en extranjero al nativo anarquista) y el afán de destruir el orden social y los fundamentos de la nacionalidad (simbolizados aquí por el escudo y la bandera).

Los historiadores del anarquismo argentino coinciden en que el Centenario marca el momento de mayor exaltación y presencia del anarquismo en la sociedad argentina, así como el punto de inflexión hacia su declinación pausada pero inexorable, sólo alterada por acontecimientos como la Semana Trágica de 1919 o las huelgas de la “Patagonia Trágica” de 1920/1921. Uno de los factores que incide en ese proceso es la represión del movimiento anarquista facilitada por estas leyes.⁷⁴ En ese marco de exaltación patriótica y antipatriótica que concitó el festejo del Centenario, y en el cual el anarquismo ocupó un lugar destacadísimo, hubo, más allá de la ley, otros discursos que lo tuvieron especialmente en cuenta, y que de algún modo dibujan, dentro de un marco común, las distintas posiciones y formas simbólicas de resolución que giraron en torno a la cuestión del anarquismo.

Quiero cerrar este capítulo con dos ejemplos más, que de algún modo completan, en el contexto del Centenario, las distintas versiones y derivados del relato estatal sobre el anarquista delincuente. El primero es esa especie de ficción autobiográfica titulada *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez. Se trata del diario de un patricio sensible, que anota su alarma por la decadencia del espíritu americano amenazado de muerte por la inmigración europea y las tendencias materialistas e igualitarias del nuevo siglo, pero también es -como el mismo autor se

⁷⁴ Juan Suriano, *Auge y caída del anarquismo. Argentina, 1880-1930*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2005.

encarga de aclarar- un libro patriótico, pensado especialmente para los festejos del Centenario.⁷⁵

Más allá de las grandes diferencias de género, estilo y propósito, el texto de Gálvez coincide con el de Falcón por el tono alarmado con el que se refiere a los efectos indeseables del proceso inmigratorio y el tratamiento del fenómeno anarquista como una cuestión de guerra patriótica. La última entrada del diario, fechada el 16 de mayo de 1910, se ocupa de los anarquistas y los episodios de violencia recientes que los tuvieron como protagonistas:

Las violencias realizadas por los estudiantes incendiando las imprentas anarquistas, mientras echaban a vuelo las notas del himno patrio, constituyen una revelación de la más trascendente importancia. Ante todo esas violencias demuestran la energía nacional. En segundo lugar, enseñan que la inmigración no ha concluido todavía con nuestro espíritu americano pues conservamos aún lo indio que había en nosotros. (p. 201)

Hay que recordar que para Gabriel Quiroga la única salida para despertar al sofocado sentimiento patriótico y americano de los argentinos es una guerra con Brasil. El anarquismo es el imprevisto enemigo extranjero que viene a cumplir esa función regeneradora sin las consecuencias desfavorables que seguramente habría traído una guerra real. El saludo alborozado que Falcón le da a la aparición del "pueblo sano" - una novedad que irrumpe en los episodios de mayo de 1909-, que se une a las fuerzas del orden en la lucha contra del invasor anarquista, es similar al gesto de bienvenida que Gabriel Quiroga les da a esas manifestaciones de la "energía nacional" que consigna en su diario, y que, paradójicamente, colocan al anarquismo en el lugar de víctima de la violencia, una violencia reveladora y trascendente por lo que tiene de americana, es decir, de nacional.⁷⁶

⁷⁵ "Este libro, que es un homenaje a la patria en el Centenario de la revolución emancipadora, fue terminado de imprimir por los talleres Otero y Co., en Buenos Aires, el día 20 de julio del año C de la Libertad" (Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2001, p. 2005).

⁷⁶ Más allá del entusiasmo, Gabriel Quiroga no deja de señalar las limitaciones de esa manifestación de fe patriótica, cuando aclara que "no es en realidad 'el patriotismo del noble pueblo argentino' lo que se sintió indignado por los planes anarquistas sino nuestra inmensa vanidad de fiesta y ostentación ante los extranjeros visitantes". La crítica es sobre todo al materialismo y frivolidad triunfantes en la corrompida ciudad capital de la república: Para Quiroga/Gálvez la salvación de la patria está en el interior, todavía no afectado de muerte por el avance cosmopolita. Por eso agrega: "Lo único sensible es que los anarquistas no hayan tirado una bomba en cada capital de provincia. La reacción hubiera sido entonces formidable, los ideales patrióticos habrían brotado tan potentes, y los sentimientos nacionalistas habrían exaltado tan intensamente a nuestro pueblo, que los anarquistas, salvando al país contra su voluntad, casi merecerían el sincero agradecimiento de la nación..." (pp. 202, 203)

También alrededor del Centenario, Carlos Octavio Bunge -cuñado de Gálvez- da su propia versión del anarquismo en Argentina en dos textos genéricamente disímiles (un dictamen judicial y una fábula para un libro de lecturas del colegio primario) pero absolutamente complementarios en su consideración y uso pedagógico de la figura del anarquista delincuente.

Uno de esos textos es el dictamen que Bunge presenta como fiscal en lo criminal del juicio seguido a Juan Romanoff y Salvador Denucio, dos anarquistas acusados de haber colocado la bomba que explotó en el teatro Colón en junio de 1910 y que propició la sanción de la ley de Defensa Social. Como en el caso de Falcón, aunque con otra perspectiva, Bunge se vale de un formato discursivo estatal para, sin alejarse de sus exigencias genérico-burocráticas, correrse hacia el ensayo sociológico. Ese deslizamiento, que lo lleva a explayarse mucho más sobre el anarquismo que sobre los anarquistas que han cometido el delito, se justifica por la absoluta novedad que representa el anarquismo y lo que a juicio de Bunge es una legislación creada para combatir el mal, necesaria pero imperfecta.

Bunge se aparta de la visión criminológica más retrógrada que hace del anarquismo un mero conglomerado de nerurópatas y enfermos, al mismo tiempo que considera poco eficaz la política represiva y el empleo ejemplificador de la pena de muerte. Para Bunge más que los atentados lo peligroso del anarquismo es su doctrina, las "ideas" anárquicas que propaga, y propone como "terapéutica social" (así subtitula su trabajo) contraponer a esas ideas (que califica de absurdas y quiméricas) otras ideas mejores. Por eso considera que la clave está en la educación:

...cuanto mayores sean en el pueblo el alfabetismo y la enseñanza, menores y menos temibles han de ser los grupos o sectas de ácratas y anarquistas. A la escuela incumbe la principal tarea. Haciendo la educación de todos los habitantes del país verdaderos ciudadanos argentinos, forzosamente ella será el primer factor de la paz jurídica de la República.⁷⁷

Cuando Bunge formula su propuesta terapéutica en el dictamen del juicio a los dos anarquistas, en realidad -y aunque no lo mencione allí- ya la ha puesto personalmente en práctica. En 1910 Editorial Estrada publica *Nuestra Patria. Libro de lectura para la educación nacional*, destinado a los alumnos de quinto y sexto grado de

exaltado tan intensamente a nuestro pueblo, que los anarquistas, salvando al país contra su voluntad, casi merecerían el sincero agradecimiento de la nación..." (pp. 202, 203)

⁷⁷ Carlos Octavio Bunge, "El anarquismo y su terapéutica social", revista *Renacimiento*, Año II, No 9, Buenos Aires, abril de 1911, p. 318.

las escuelas primarias. No se trata del primer texto educativo que escribe Bunge, pero sí el que más claramente anuncia desde el título la necesaria relación entre formación de la nacionalidad y educación primaria. En una de sus secciones, titulada justamente "La Nación", Bunge incluye una lectura titulada "El hombre sin patria". El título recuerda el de uno de los textos preferidos de la literatura teatral anarquista, *Senza Patria*, de Pietro Gori. Y es probable que la relación no sea casual, porque el protagonista del texto de Bunge es un anarquista; claro que, en este caso, lo que se trata de inculcar es muy distinto de lo que proponía Gori.

Uno de los protagonistas de la historia es el propio Bunge, quien cuenta cómo cierta vez fue informado de que un anarquista preso, que había sido detenido por la policía cuando se disponía a "lanzar una bomba de dinamita dentro una iglesia llena de fieles", había solicitado que el Dr. Bunge lo defendiera.⁷⁸ A pesar de no aceptar el ofrecimiento (aduce problemas laborales), Bunge visita al reo en su celda, atraído por la posibilidad de enfrentarse cara a cara con esa "especie de orangután", ese "repugnante monstruo, moral y físico" que describe la prensa. Su sorpresa es grande cuando descubre que "la bestia feroz, siempre sedienta de sangre" es, en realidad, un "muchacho pálido, enjuto, encorvado, con aire de tristeza y de fatiga". El caso concreto del anarquista terrorista desmiente al estereotipo criminológico adoptado y agigantado por la prensa y concuerda en cambio con el de un hombre común y hasta inofensivo.

A partir de allí el relato se va a transformar en un diálogo pedagógico, muy similar en su estructura y propósito al género tan difundido por la literatura anarquista, aunque en este caso con resultados inversos. Fiel a las hipótesis que desarrolla en el dictamen judicial, Bunge va a tratar de demostrar que el núcleo del problema y, por lo tanto, su terapéutica, se encuentran en las *ideas*. En el primer encuentro Bunge le dice al anarquista que más que ante los jueces él quiere defenderlo de sus "malas ideas". Por eso el diálogo entre el educador y el anarquista va a girar en torno a una idea fundamental: la idea de *patria*. Es que para Bunge el anarquista, definido como "hombre sin patria", es un oxímoron o, mejor, un malentendido que él viene a corregir, corrigiéndolo.

Si en obra teatral de Gori el protagonista *se va de la patria* (incluso en su versión más ennoblecida de la patria garibaldiana) en el doble sentido de irse del país y condenar el concepto de patriotismo, el texto de Bunge puede ser visto como su

⁷⁸ Carlos Octavio Bunge, "El hombre sin patria", *Nuestra Patria. Libro de lectura para la educación nacional*, Buenos Aires, Estrada, 1910, p. 472.

continuación polémica, porque la discusión con el anarquista (que es un inmigrante) se plantea alrededor de la patria nueva a la que ha llegado, y que, a diferencia de la que partió, le ofrece una serie de posibilidades que deberían reconciliarlo con el concepto de patria. De algún modo lo que Bunge se propone es que el hombre sin patria vuelva a ella, pero convirtiéndose en un ciudadano de la patria argentina que lo recibe, y para lo cual debe abandonar ese lugar de la "no patria" que es el anarquismo.

Como en todo diálogo pedagógico lo que se muestra aquí es el despliegue del argumento de quien detenta la verdad, su superioridad frente a los argumentos del *partenaire* y el proceso de transformación de éste último debido a lo convincente de los argumentos de su pedagogo. Lo curioso en este caso es que Bunge resuelve esta última instancia -que funciona como moraleja de la historia- recurriendo a la pura ficción. Una vez que el diálogo termina, el narrador-protagonista informa que, gracias a la benevolencia de las leyes argentinas y a los oficios del abogado amigo que Bunge le recomienda para su defensa, el anarquista, el "hombre sin patria" (su nombre nunca se dice) queda al poco tiempo en libertad.

La historia de los atentados anarquistas en Argentina registra uno que parece ser el mismo al que se refiere Bunge: a comienzos de noviembre de 1909 (una semana antes del atentado de Radowitsky) el anarquista ruso Pablo Karaschin fue detenido por la policía cuando se disponía a arrojar una bomba en la Capilla del Carmen, en Buenos Aires. El libro de Bunge aparece en 1910, es decir, algunos meses después del atentado. Sin embargo, en "El hombre sin patria" el narrador cuenta que varios años después del hecho se encuentra con un hombre de posición acomodada, padre de familia, buen ciudadano y amante de su patria, que se le acerca para agradecerle lo que alguna vez hizo por él. Con sorpresa Bunge descubre que ese perfecto burgués es aquel anarquista temible que había visitado en su celda.

El final de la escena educativa para el libro de lectura *Nuestra Patria* no puede ser más adecuado, tanto que Bunge reconoce que entre todas las lecciones que impartió en su vida, ésta fue la mejor. Pero la historia no solo es ilustrativa para los alumnos argentinos de 5to y 6to grado (muchos de ellos inmigrantes o hijos de inmigrantes) sino para el lugar del anarquismo y los anarquistas en el proyecto de construcción de una nacionalidad que el estado argentino lleva adelante por esos años. Si el anarquismo representa lo peor de la inmigración, si logra condensar lo más temido de sus efectos -sobre todo en lo que respecta al orden social y la identidad nacional- que un educador capaz y convencido de las virtudes patrióticas logre transformar a un anarquista

tirabombas en un ciudadano de provecho demuestra que la apuesta educativa -como lo volverá a decir Bunge en su dictamen- es el mejor antídoto contra el mal, contra las "malas ideas" del anarquismo.

CAPÍTULO 5

LA CIUDAD DE LA ANARQUÍA

CAPÍTULO 5

LA CIUDAD DE LA ANARQUÍA

¡No; no queremos más de vuestro estupendo progreso, hombres de genio! ¡ni de vuestras ciudades colosales, ilustres patriotas! ¡Estas grandes ciudades, cuyo esplendor, amasado con sangre de proletarios, esconde tantas lacras asquerosas!... ¡Queremos luz, queremos aire, queremos sol... y en vuestras ciudades y en vuestra organización social sólo hay asfixia y tinieblas...!

¡Las grandes ciudades! ¡El progreso moderno!...

Pierre Quiroule, *La Ciudad anarquista americana*, 1914.

Hemos visto durante el primer día de la huelga a la ciudad indefensa, a la ciudad abandonada, a la ciudad entregada a sí misma, sin más vigilancia que la de sus propios vecinos, sin más autoridad que la de las turbas, sin más gobierno que el gobierno de las calles.

Diputado Matías Sánchez Sorondo, *Diario de Sesiones*, 1919.

Las dos citas que encabezan este capítulo son dos formas de interpelación que tienen a la ciudad como protagonista excluyente. En la primera, el escritor anarquista Pierre Quiroule se dirige hacia los “ilustres genios” que han contribuido a la creación de ese engendro del progreso capitalista llamado “gran ciudad”, centro neurálgico de la sociedad burguesa y gran victimario del proletario mundial. En la segunda, en cambio, el diputado conservador Sánchez Sorondo se dirige a sus pares para interpelarlos por lo que le ha ocurrido a una ciudad que, víctima del desgobierno y las muchedumbres exaltadas que invaden sus calles, parece haber estado a punto de desaparecer.¹

La primera cita pertenece a una novela utópica publicada en Buenos Aires en 1914, y la segunda, a un discurso pronunciado en enero de 1919, en la misma ciudad. Ambas resumen de algún modo dos formas de concebir y representar la ciudad moderna, que al mismo tiempo es Buenos Aires, y en las que el anarquismo opera, en más de un sentido, como un factor clave.

Por un lado hay un modo *anarquista* de leer la ciudad como una entidad proteica que, en su variante moderna y burguesa de *gran metrópoli* tiene la virtud de condensar y exhibir los peores males de la sociedad que la ha creado y que como nadie representa.

¹ Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación, año 1918-1919, Tomo V, p. 151, citado por Julio Godío, *La semana trágica de enero de 1919*, Hyspamérica, 1972, p. 78.

Pero que, en su versión futurista y utópica, es capaz de transformarse y devenir en el espacio ideal de convivencia humana, donde los principios libertarios alcanzan su más acabada expresión. Y por otro lado, existe un modo *anarquizante* de leer la ciudad como el espacio predilecto de la invasión bárbara, sitio donde determinados valores claves depositados en él, como civilización, libertad, orden, cultura, parecen estar a punto de sucumbir arrastrados por el *maelstrom* de la anarquía.

En verdad estas formas de concebir y de representar la ciudad no dependen exclusivamente del “factor anarquista”. Sin embargo, el anarquismo sin dudas interviene y deja su marca, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, en estas formas de concebir y representar la ciudad, que, además, directa o indirectamente, tienen mucho que ver con Buenos Aires.

Es de estas formas de ver e imaginar la ciudad (que denomino, respectivamente, *ciudad anarquista* y *ciudad anarquizada*) que va a ocuparse este capítulo, tomando como puntos de referencia básicos dos relatos, sobre los que a su vez irán articulándose otros: el ya citado *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule, y “Una semana holgorio”, cuento de Arturo Cancela fechado en 1919 y publicado en Buenos Aires tres años más tarde.

Se trata, además, del último capítulo de esta tesis sobre la relaciones entre literatura y anarquismo en la Argentina de entre-siglos, y la decisión de reservar la cuestión de la ciudad para el final responde, entre otras razones, al hecho de que hay en estas formas de representación urbana (en las que, de diferentes modos, el anarquismo interviene) algo que tiene que ver con un final o cierre de la historia anarquista en Argentina.

En primer lugar, en la *ciudad anarquista*, en los cuadros que ofrece el escenario de las calles de la gran metrópoli, se percibe el vislumbre del final inminente de la sociedad burguesa, cuya metrópoli será reemplazada por otra, más armoniosa y mejor, la ciudad libertaria, lugar en el que, a su vez, el *gran relato anarquista* sobre el devenir de la historia de la humanidad se detiene, aunque sea de manera provisoria. Y en segundo lugar, los relatos sobre la *ciudad anarquizada*, donde el anarquismo aparece como el *factor principal de esa anarquización*, alcanzan en la Semana Trágica de 1919 (el acontecimiento histórico que sirve de base al relato de Cancela y otros que se relacionan con él) su punto histórico culminante. La razón es que la Semana Trágica del '19 marca la última y, tal vez, la más espectacular intervención del anarquismo en un

movimiento insurreccional urbano que amenaza con tomar por asalto la ciudad capital de la república, y, a partir de allí, la nación entera.

Se trata, también, de dos versiones contrapuestas sobre la ciudad que, sin embargo (y como veremos a continuación), se cruzan entre sí y además se entrelazan con diversas tradiciones, nacionales e internacionales, de pensar la ciudad.

I Ciudad anarquista

Un repaso por la literatura anarquista argentina de las primeras décadas del siglo XX muestra que la ciudad moderna es el espacio privilegiado de las historias, poemas o simples escenas que circulan por sus páginas. Tal verificación prueba, en principio, que la literatura anarquista no escapa a una tendencia general que predomina en el panorama literario argentino desde por lo menos las dos últimas décadas del siglo XIX, y varias más si pensamos en la literatura europea. Lo que habría que preguntarse, en todo caso, es si, más allá de esta coincidencia, existe en la literatura libertaria una mirada particular sobre el espacio urbano, una forma reconocible de representar la ciudad que nos permita hablar de una suerte de *ciudad anarquista*.

En principio puede responderse que esa *ciudad anarquista* existe, y es el resultado, más allá de diferencias de registros, géneros y tendencias literarias, de una saturación de los aspectos más oscuros de la gran ciudad, de un recorte insistente de los lugares, personajes e itinerarios urbanos que gran parte de la literatura moderna, especialmente la novela, ha retratado de manera más crítica. Así, las grandes ciudades, “receptáculos de todas las inmundicias arrojadas por la población, animal y humana, que envenena la atmósfera (...) no son sino un conjunto de fealdades de la peor especie, una reunión diabólica de todo lo que puede dañar y perjudicar al hombre: suciedad, enfermedad, corrupción, degeneración, delincuencia, opresión, esclavitud, hambre, miseria, aflicción, etc., etc.”²

Esta cita -uno de los tantos ejemplos del tratamiento que se le da a esa ciudad anarquista en las páginas de la literatura libertaria argentina- pertenece a un texto aparecido en Buenos Aires en 1914, publicado por la editorial del diario *La Protesta*, y titulado, precisamente, *La ciudad anarquista americana*. Su autor, Pierre Quiroule, es un conocido militante y colaborador de diferentes medios de prensa anarquistas

² Pierre Quiroule, *La ciudad anarquista americana*, Buenos Aires, La Protesta, 1914, p. 244.

argentinos desde la década de 1890, que en el momento de la aparición de su libro escribe para *La Protesta*.³

No es este pasaje el único del texto en el que se carga contra los males de la ciudad moderna. Sin embargo, su objeto principal es describir otro tipo de ciudad: aquélla en la que, después del triunfo de la revolución social, será posible, por fin, la vida de acuerdo con los principios del comunismo anárquico. Ésa es la *ciudad anarquista* a la que se refiere el título, la *ciudad futura* de los anarquistas.

Por supuesto que esas dos formas divergentes de entender *ciudad anarquista* no se excluyen. *La ciudad anarquista americana* es –como veremos– un relato utópico y, como tal, necesariamente presupone una crítica al modelo de ciudad y sociedad que se pretende reemplazar, y contra el cual el modelo ideal de ciudad se destaca. Si partimos de la base de que “cualquier utopía que consideremos, necesariamente vinculada a un tiempo y lugar determinados, no tiene más remedio que reproducir el aparato escénico de su mundo propio así como la preocupación por los problemas sociales contemporáneos”, lo que hace la utopía de Quiroule es trabajar ese aparato escénico para producir un efecto de contraste absoluto, propio, por otra parte, de la estética anarquista.⁴

³ Para una semblanza biográfica de Quiroule, transcribo algunos párrafos de la que traza Félix Weinberg: “Pierre Quiroule es en realidad uno de los seudónimos que utilizó Joaquín Alejo Falconet, publicista francés que en Buenos Aires actuó durante muchos años en las filas del movimiento anarquista. Nació en Lyon en 1867, y siendo niño todavía emigró a nuestro país, acompañando a su padre. En Buenos Aires, en plena juventud, comenzó a colaborar en la prensa de esa orientación ideológica. Su nombre figura entre los colaboradores de *El Perseguido* (1890-1897), flamígero órgano porteño de los comunistas anárquicos, grupo que por esa época prevalecía dentro de la corriente libertaria. En 1893 fundó y redactó *La Liberté*, semanario en lengua francesa que apareció en Buenos Aires hasta 1894, y llegó a publicar un total de 39 números (...). A fines de 1907 y durante un año aproximadamente integró el grupo editor de *La Protesta*, la tribuna más representativa del anarquismo en la Argentina (...). Disidencias internas de índole ideológica alejaron momentáneamente a Quiroule de *La Protesta*, a la que regresó en 1913, y donde permaneció hasta 1915. (...) Paralelamente a su labor de periodista (...) desarrolló una intensa actividad como escritor, publicando una gran cantidad de libros y folletos, en su mayoría de difusión de las ideas anarquistas. Fue tal vez uno de los más prolíficos autores que tuvo el movimiento libertario en la Argentina, lo cual contrasta con el absoluto olvido en que ha recaído su nombre en nuestros días. Trabajó durante muchos años y hasta su muerte, como tipógrafo, en la imprenta de la Biblioteca Nacional, adonde ingresó, al parecer, por gestión del entonces director Paul Groussac, compatriota y amigo suyo. Las desavenencias entre facciones enfrentadas que desgarraban al anarquismo y fueron motivo de frecuentes e inflamadas polémicas internas acaso mellaron el entusiasmo con que prodigaba Falconet su actividad política, y acabó por retirarse de la militancia activa en la década del veinte, prosiguiendo no obstante ello su labor de publicista. Se orientó entonces a temas de índole filosófica. Sólo, retirado en su hogar, alejado de sus amigos, sus últimos años fueron los de un filósofo solitario, según la ilustrativa caracterización que de él nos hiciera un familiar suyo. Falleció en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1938.” (Félix Weinberg, *Dos utopías argentinas de principios de siglo*, Buenos Aires, Solar / Hachette, 1978, pp. 62 - 64)

⁴ La cita pertenece a Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel: *El pensamiento utópico en el mundo occidental* (Tomo I) Madrid, Taurus, 1981, p. 44. En el texto de Quiroule, un ejemplo transparente del contraste que se busca entre los dos modelos de ciudades es la cita que sigue: “Es una locura (...) que una

Pero además, lo que subyace en este juego de contrastes entre dos formas de representar y entender la ciudad es la idea explícita de que existe una relación directa entre forma urbana y orden social. La hipótesis de *La ciudad anarquista americana* es que a cada orden social le corresponde un tipo determinado de ciudad. De ahí que esos dos modelos de ciudades diferentes sean la mejor representación de dos órdenes sociales enfrentados: el orden burgués y el orden anarquista. De este modo, representar la ciudad, o mejor, determinado *tipo* de ciudad, es una forma de hacer visible también cierto tipo de orden social.

Esta transparencia de la relación entre ciudad y orden social, a su vez, se resume en esa primera forma de definición que es el nombre: así como la ciudad futura donde se pondrán en práctica los principios del comunismo anárquico recibe el nombre de *ciudad anarquista*, con la misma lógica conceptual y nominativa, la gran ciudad, la metrópoli moderna, muestrario abrumador de las miserias del orden burgués, es conocida, en el texto de Quiroule, con el inequívoco sintagma de *la ciudad burguesa*. Alrededor de esos dos espacios urbanos, que implican dos órdenes opuestos, se organizan la argumentación y el relato de *La ciudad anarquista americana*.

Esta dualidad, sin embargo, no implica una distribución pareja del espacio reservado al tratamiento de las dos ciudades. Como ya se dijo, en principio el objeto del texto de Quiroule es mostrar la ciudad futura, o más precisamente, cómo son imaginadas las relaciones entre determinado orden social y un tipo específico de forma urbana, entre comuna y ciudad.

En la comuna anarquista (forma de organización que, luego del triunfo de la revolución social, ha reemplazado a la sociedad burguesa) ya no existen la propiedad privada, el dinero, el comercio, o las clases sociales. Tampoco hay estado, gobierno, ni ninguna forma de autoridad. Esto no implica, sin embargo, desorden. Una de las cosas que llama la atención (debido al respeto que en esa sociedad se les da a los deseos

colectividad libre persista en vivir amontonada en un mismo punto, ensanchando más y más la planta urbana de su residencia, a medida que dicha colectividad crece y se hace más numerosa; cifrando su gloria en construir y habitar la ciudad más grande y más poblada del mundo, porque todo lo que hace o constituye el esplendor de una gran metrópoli: extensión del perímetro, altura de los edificios, número crecido de habitantes, actividad del comercio, riqueza de la población, movimiento extraordinario del tráfico callejero, etc., etc., etc., es opuesto a la realización del ideal anarquista, el que consiste en agrupaciones reducidas de seres racionales que buscan en la asociación con sus semejantes el medio de obtener el máximo de bienestar con el mínimo de esfuerzo individual, y una libertad amplia, sin restricciones, que permita a cada uno de los miembros de dicha asociación disponer de su tiempo sin control, sea interviniendo útilmente en las ocupaciones materiales exigidas por las necesidades económicas, sea dedicándose a las del espíritu, no menos importantes y necesarias para el normal equilibrio de las facultades humanas. Y bien, las grandes ciudades no pueden ofrecer nada de eso a sus moradores." (pp. 254-255).

individuales de cada uno) es el orden en que viven los felices habitantes de la comuna anarquista. El trabajo, por ejemplo, está perfectamente organizado, e incluye una diversidad de tareas y oficios que funciona como el mejor antídoto contra la monotonía propia del trabajo en la ciudad burguesa. Las actividades manuales se complementan con las intelectuales, y el trabajo en la ciudad, con las tareas agrícolas en las que nadie deja de participar. Además, la cantidad limitada de las horas dedicadas al trabajo ofrece a todos los habitantes la posibilidad de ocupar el tiempo libre de muy diversa manera, ya sea en la lectura, en la investigación científica, en el arte, en paseos, así como en otras tantas formas de sociabilidad.

Fiel a los postulados del comunismo anárquico (desarrollados fundamentalmente en la obra de Piotr Kropotkin), Quiroule confía en la natural bondad humana y en su tendencia innata a la solidaridad, anuladas o corrompidas por las condiciones antinaturales que impone la sociedad burguesa. Desaparecida ésta no hace falta ninguna forma de autoridad o coerción. En la ciudad anarquista la única instancia cercana a un organismo institucional es la “sede del Consejo”, lugar donde se reúnen los comunistas para resolver entre todos los asuntos de la vida cotidiana en la ciudad, aunque también funciona como un espacio de sociabilidad. Tampoco hay tribunales, ni leyes, ni policías, ni cárceles, porque al haberse eliminado la propiedad privada y el dinero, ya no hay motivos para delinquir.

A ese orden de la vida en anarquía le corresponde un tipo específico de ciudad; aunque lo más correcto en relación con la historia de *La ciudad anarquista americana* es decir que de la forma de esa ciudad surge y depende la felicidad de la comuna anarquista. Por eso resulta tan importante para Quiroule la descripción de su planta urbana.

Se trata de una ciudad de dimensiones reducidas y para pocos habitantes (entre 10 y 12 mil) y dividida en dos sectores claramente diferenciados: en el centro de la ciudad, los edificios “públicos” (sala del Consejo, estadio de uso múltiple, teatro, talleres, depósitos) y, en las afueras, la zona residencial, donde están las viviendas de los “comunistas”. A cada zona corresponde un diseño urbano diferente: en la parte “pública”, de formato cuadrangular, el trazado de las calles (de tierra apisonada) sigue el modelo del “damero”, cortado por dos diagonales que irradian simétricamente del centro de la ciudad hacia sus cuatro puntos cardinales. En cambio, en la zona residencial, las calles (de arena, y en las que solo se puede circular a pie) siguen un deliberado trazado curvo e irregular que contribuye al efecto pintorequista que se busca,

y que se complementa armónicamente con la arquitectura de las casas y los jardines que las rodean.⁵

En principio hay que decir que la forma en que Quiroule imagina el funcionamiento de la futura sociedad anarquista no es muy original, lo cual no implica una falta: es claro que ser original no es lo que realmente le importa, y si, en cambio, la fidelidad a un modo de imaginar el futuro que ha aprendido en el anarquismo, aunque también, como veremos, tomando ideas o datos de otras fuentes. Como bien lo observa Félix Weinberg, toda la base conceptual que explica el funcionamiento de la comuna puede encontrarse en la obra de Kropotkin: la rotación de tareas, la complementación entre el trabajo manual y el intelectual, la estrecha relación entre campo y ciudad, la descentralización industrial, la idea de comunas de tamaño reducido.⁶

Pero más allá de esta coincidencia con los planteos de Kropotkin, *La ciudad anarquista americana* es un texto que condensa en gran medida el repertorio de temas y prácticas que forman parte de la "agenda" del anarquismo de principios de siglo. Un ejemplo es el tema de la *educación*. Quiroule dedica varios párrafos a explicar cómo funciona el sistema educativo de la ciudad anarquista americana. La formación integral, racionalista y experimental, así como la insistencia en la libertad de iniciativa de los estudiantes y la ausencia de toda coerción, remiten necesariamente tanto a los abundantes artículos, folletos y libros sobre el tema que se publican en la prensa libertaria, como a los principios que guían algunos proyectos educativos que son implementados en Argentina.⁷

Otro ejemplo es la cuestión de la mujer, la familia y el amor libre. En la comuna anarquista de Quiroule las mujeres están en igualdad de condiciones que los hombres: trabajan a la par de ellos, tienen sus mismos derechos, viven solas. Al estar abolidos el matrimonio y la familia tradicional, dejan de depender de un hombre o de estar obligadas a cumplir la función de madre. Por otro lado, en cuanto a las relaciones amorosas, la comuna implementa algunas ideas sobre el *amor libre* que se difunden, se

⁵ También el narrador se detiene en la descripción de los edificios y las viviendas. En estas lo que resalta es la modernidad de los materiales (vidrio fundido), la avanzada tecnología utilizada para su construcción y su diseño arquitectónico, "combinación feliz de estilos etrusco y japonés" (p. 76), sin duda otra forma de insistir en la importancia que se le da a lo estético y lo pintoresco en la ciudad futura, como un elemento importante en la mejora de la calidad de vida de los habitantes con respecto a las poco estéticas y pintorescas ciudades burguesas del pasado.

⁶ Weinberg, op. cit., pp. 71-74.

⁷ Una explicación detallada del anarquismo argentino y la educación puede encontrarse en Dora Barrancos: *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990.

discuten e incluso intentan ser llevadas a la práctica –aunque con bastantes dificultades– por los anarquistas que viven en la ciudad burguesa.⁸

Podrían citarse otros casos que muestran la continuidad entre ciertos postulados y prácticas típicos del movimiento anarquista de principios de siglo y las costumbres de la sociedad futura que imagina Quiroule. Un ejemplo es la relación entre las “veladas” culturales libertarias y las formas preferidas de sociabilidad en la comuna anarquista; otro es el teatro de la ciudad futura, tan fiel en su concepción a la práctica teatral del movimiento libertario.⁹ Pero más allá de este repertorio que el relato de Quiroule recorre con esmero y puntualidad, *La ciudad anarquista americana* misma, como texto, forma parte de otra cuestión presente en la agenda del anarquismo de principios de siglo: la discusión sobre *la sociedad futura* que sobrevendrá luego del triunfo inexorable de la gran revolución social.

Es común encontrar en la prensa anarquista información sobre conferencias o debates sobre el tema, así como textos de diversa índole que se ocupan del mismo asunto. Un ejemplo clásico es *La sociedad futura* (1895) del pensador y publicista libertario francés Jean Grave, un texto muy difundido entre los anarquistas de Argentina (la primera edición en español es también de 1895). En él su autor plantea una serie de cuestiones que tienen que ver con las alternativas posibles de la inevitable revolución social, así como de las dificultades y formas de organización de la futura sociedad, aunque no se trata de una descripción detallada del funcionamiento de la sociedad anarquista ideal ni de cómo debe llevarse a cabo la revolución que permitirá su advenimiento.

También la prensa local se ocupa periódicamente de este tema. En 1894, por ejemplo, *La Questione Sociale* de Buenos Aires publica, en italiano, un texto titulado “Utopía”, que fundamentalmente se propone rebatir a aquellos que niegan la posibilidad

⁸ El amor libre en la ciudad anarquista nunca es simultáneo, sólo sucesivo. Menos aún se desliza la posibilidad de encuentros múltiples, que entran en la categoría de orgía, es decir, de vicio. Y los vicios, se sabe, son uno de los rasgos distintivos de la ciudad burguesa, no de la anarquista, en la que ya no existen el alcohol, la prostitución ni los cafés ni las fiestas inconvenientes.

⁹ Es cierto que un repaso por la historia de los proyectos educativos del anarquismo argentino muestra las grandes dificultades que tuvieron para poder desarrollarse y cumplir los objetivos pedagógicos planteados inicialmente. De un modo análogo, la lectura detallada de los números de *La Voz de la Mujer* (1896) deja entrever la poca disposición de muchos anarquistas a tolerar la igualdad y la libertad femeninas, y marcan una clara distancia entre el desarrollo pleno que estas ideas y proyectos alcanzan en *La ciudad anarquista* y los mezquinos resultados que en la misma materia se verifican en la realidad de la vida contemporánea. Sin embargo, estos tropiezos de ciertas prácticas alternativas del movimiento libertario no significan que se tratara de cuestiones menores en las discusiones dentro del anarquismo; en todo caso la distancia con la perfección que alcanzan esas mismas prácticas en la sociedad futura no harían sino poner en escena otro debate importante dentro del anarquismo: aquél que tiene que ver con la pertinencia de determinadas prácticas en el marco de una sociedad que las condena necesariamente al fracaso.

de los cambios sociales. Allí se afirma que, como lo demuestra la historia, “La utopía de hoy será la realidad de mañana”. Y también que “la obra de destrucción será dolorosa, pero la humanidad saldrá renovada” (15 de septiembre de 1894). En el mismo periódico se publica “*La sociedad futura*” (1 de diciembre de 1895), de Emilio Darnaud, donde se expone qué sucederá en la futura sociedad anarquista con temas tales como el individuo y la comunidad, el trabajo, la moneda, el delito, el amor, la educación, aunque sin brindar demasiados detalles concretos de la puesta en práctica de las innovaciones. El 26 de abril de 1896 aparece, en el mismo periódico, “La ciudad del buen acuerdo”, de Eliseo Reclus, una de las grandes figuras del anarquismo europeo. En este texto Reclus –anticipándose de algún modo a la perspectiva que adoptará Quiroule– establece, ya desde el título, una relación directa entre ciudad y utopía, que se ratifica en la conexión entre su ciudad y “la ‘Ciudad de Dios’, la ‘Ciudad del Sol’ y tantas otras ciudades ya soñadas”. La diferencia es que la “Ciudad del buen acuerdo” que describe Reclus no es, según él, una mera “concepción imaginativa” sino un sitio posible, “que se desarrolla de una manera orgánica, que vive una vida concreta...”, donde todos tendrán, pan, salud, un trabajo agradable, donde “los artistas decorarán con frescos y esculturas los palacios familiares, la instrucción será mutua en los laboratorios, los museos y los jardines; las doncellas nos cantarán coros de sublimes melodías; los niños rodearán en sus alegres corros a los dichosos ancianos, ninguna ley, ninguna coerción turbará en lo más mínimo el gran acuerdo, la augusta conformidad”.

Sin embargo, a pesar de estos ejemplos y de la ya comentada fidelidad del texto de Quiroule a varios aspectos importantes dentro de la cultura libertaria, al mismo tiempo la *Ciudad anarquista americana* se aparta de la tradición literaria del anarquismo, en el sentido en que lo explican Manuel y Manuel:

Casi todas las versiones de la doctrina anarquista (...) condenan las descripciones detalladas de la sociedad anarquista del futuro como una herejía, ya que el mundo anarquista que sobrevendrá después de la inminente revolución, la abolición del gobierno, la destrucción del capitalismo y la eliminación de la propiedad en el sentido burgués de pertenencia privada monopólica sería una creación espontánea de la libertad, espíritu sin límites de los hombres de esa época afortunada, no atada a ningún plan o dogma previamente formulados.¹⁰

Si bien los ejemplos citados anteriormente sobre diferentes formas de especular acerca de la sociedad futura relativizan lo tajante de esta afirmación, no dejan de tener

¹⁰ Manuel y Manuel, ob. cit., p. 737.

validez general, por lo menos para el caso argentino. Esta postura mayoritaria explicaría el poco interés con que fue recibido el texto de Quiroule, incluso por sus propios compañeros de *La Protesta*. En una de sus notas de 1914 para el diario anarquista, pocos meses después de la aparición de su libro, Quiroule aprovecha su comentario sobre la "obra futurista" titulada *Cómo haremos la revolución*, de los sindicalistas franceses E. Pataud y E. Pouget, para despacharse contra "el vacío hecho a esta clase de publicaciones por los intelectuales y críticos anarquistas de esta región, a quienes por lo visto les gusta más ocuparse de una simple obra literaria, de forma y no de fondo, que no de una de ideas constructivas (como ya, en estas mismas columnas alguien lo hizo notar) caso porque la tarea resulta más fácil y agradable, o quizá también porque no tienen ellos ideas propias y, por consiguiente, opinión hecha sobre el particular..."¹¹

Años más tarde, y en alusión a *En la soñada tierra del ideal* (1924), obra con la que Quiroule insiste en la literatura "futurista", los anarquistas Emilio López Arango y Diego Abad de Santillán comentan que "no nos torturan extraordinariamente los problemas futuristas que agitan el cerebro de algunos camaradas... ¿Debemos dedicarnos a profetizar sobre el mañana, cuando lo que urge es resolver las cuestiones de hoy?"¹²

Este comentario marca el tono de una polémica dentro del anarquismo, que en realidad ya tiene varios años, entre aquellos que creen útil ocuparse de los problemas de la sociedad futura y los que sólo consideran necesario hacerlo con la actual. Juan Suriano, por su parte, comenta, a propósito del anarquismo argentino, el contraste entre la predominante referencia a la inminente revolución social y las escasas referencias "a la utópica sociedad futura", y señala que, en ese contexto, *La ciudad anarquista americana* resulta ser un caso excepcional.¹³ Ese carácter excepcional tiene que ver no sólo con la minuciosidad con que se describe el funcionamiento de la sociedad futura

¹¹ Agrega Quiroule en su descargo: "Y, cosa curiosa, nuestra misma prensa anarquista, las hojas o revistas sociológicas a las que todo autor créese obligado a remitir un ejemplar de sus producciones, juzgan igualmente más conveniente silenciar estas publicaciones, faltando así a la primera de las obligaciones de la misión periodística, que es de combatir las ideas cuando son malas o de propagarlas cuando son buenas. Esta inesperada actitud de indiferencia o de desprecio, muy parecida a la hostilidad, de la crítica anarquista hacia las composiciones futuristas, ¿a qué responde? No lo quiero profundizar, porque prefiero seguir creyendo en la sinceridad o la seriedad de los intelectuales que nos acompañan en la lucha" (*La Protesta*, 20 de septiembre de 1914).

¹² En *El anarquismo en el movimiento obrero*, Barcelona, Ediciones Cosmos, 1925 (citado por Weinberg, ob cit, p., 13).

¹³ Suriano, *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 82.

sino, fundamentalmente, con la decidida adopción, por parte de Quiroule, del modelo narrativo brindado por el *relato utópico*.¹⁴

Desde la dedicatoria (“a los eternos utopistas forjadores del Ideal”) *La ciudad anarquista americana* se reconoce en la tradición fundada por Tomás Moro a comienzos del siglo XVII con su *Utopía* (1516) y al modelo de relato que allí se establece y que tendrá una larga y variada secuela. La forma de la ciudad anarquista, su organización, ciertos aspectos de la vida de sus habitantes recuerdan, con algunos cambios –los que tienen que ver sobre todo con las ideas específicas del comunismo anárquico– las propuestas que pueden encontrarse ya en *Utopía* y en los numerosos ejemplos que siguen ese modelo y conforman el género utópico. Pero lo más importante es también la adopción del marco ficcional que inventa Moro para la presentación del mundo de Utopía: “el relato de un viaje imaginario, al final del cual el narrador descubrió una Ciudad hasta entonces desconocida, que sobresale por sus instituciones y de la que hace una detallada descripción”.¹⁵

Es este componente ficcional el que distingue al texto de Quiroule de la mayoría de las diversas especulaciones dentro del anarquismo sobre la sociedad futura. En *La ciudad anarquista americana* incluso lo ficcional –o tal vez mejor sea decir *lo novelesco*– se acentúa, porque ya no se trata (como en el relato de Moro) de un viaje

¹⁴ En el caso español Lily Litvak registra varios textos que se encargan de imaginar, con bastante detalle, algunos aspectos de la futura sociedad anarquista que coinciden con zonas de interés presentes en el texto de Quiroule. Un ejemplo citado por Litvak es “La Nueva Utopía” (1890), de Ricardo Mella (conocido escritor del anarquismo español, y cuyos escritos se difunden en Argentina). Allí el autor describe el funcionamiento de la futura sociedad anarquista, brindando detalles sobre el trabajo, la producción, la vida social, el aspecto de las ciudades (punto en el que se nota una fundamental diferencia con Quiroule, ya que para Mella la futura ciudad anarquista tiene todos los componentes de la gran ciudad industrial: grandes avenidas, inmensas fábricas, tranvías, trenes, elementos totalmente ausentes en la ciudad anarquista americana). (Litvak, *Musa Libertaria*, ob. cit., pp. 371-397). Por otro lado, en su *Esbozo de historia de las utopías*, el historiador del anarquismo Max Nettlau admite que “hay pocas utopías anarquistas”, entre las que menciona el texto de Mella, el de Quiroule, y algunos otros, además de rescatar del olvido “el *Humanisferio*, por Joseph Déjaque, esa brillante utopía comunista anarquista que apareció en *Le Libertarie* de New York en 1858-59 y que fue, en su mayor parte, reimpresa en Bruselas en 1899”, y que se trataría de la “primera utopía anarquista”. Para Nettlau esta carencia de utopías libertarias es una falta, ya que sostiene que la utopía es necesaria para combatir la propaganda burguesa y sus modos embrutecedores de divertimento para el pueblo, función que las teorías y la crítica convencionales no pueden cumplir. Por eso Nettlau es de la idea de que es necesario “herir” la imaginación del pueblo, y sólo las utopías son capaces de alcanzar la imaginación popular, conquistar a las masas y dar batalla a la propaganda burguesa. (Nettlau, *Esbozo de historia de las utopías*, Buenos Aires, Ed. Imán, 1934, pp. 48, 13 y 14).

¹⁵ Ladislao Backzko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 65. Para Backzko, con su *Utopía*, Moro inventa un doble paradigma: el paradigma literario (sintetizado en la frase antes citada) y el paradigma del imaginario social, es decir “la representación de una sociedad radicalmente distinta, ubicada en otra parte definida por un espacio-tiempo imaginario, una representación que se opone a la de la sociedad real que existe *hic e nunc*, a sus males y a sus vicios.” (p. 65)

imaginario (en el espacio o en el tiempo) de alguien que, por casualidad, descubre esa comunidad ideal que no puede dejar de admirar y describir. En el relato de Quiroule el narrador-viajero desaparece y su lugar lo ocupa un narrador en tercera persona, un típico narrador omnisciente de una típica novela decimonónica, que describe la vida en la ciudad anarquista, su historia y las andanzas de algunos de sus habitantes más célebres. En todo caso si hay un viaje, es el viaje que hace la revolución social misma –y con ella su hija, la ciudad anarquista-, que se desplaza de su previsible y repetido entorno europeo, con epicentro en París, hacia las propicias tierras americanas, y a una desdibujada pero reconocible Buenos Aires.

Argirópolis

La presentación de la ciudad anarquista de Quiroule como una especie de maqueta universal, al modo de los falansterios de Charles Fourier, capaz de ser aplicada en cualquier parte del mundo, como el único modelo viable de urbanización para una comuna anarquista, entra en tensión con el énfasis localista presente ya desde el título. Porque no es menor el dato de que la ciudad anarquista sea “americana”.

En principio puede pensarse esta cuestión volviendo a uno de los rasgos específicos de la literatura anarquista analizados en esta tesis: la tendencia a la universalidad –reforzada por la adopción, por parte del anarquismo, de una visión “internacionalista” del mundo- que privilegia la crítica no localista de la sociedad burguesa, junto con el intento de dar cuenta de la realidad específica de la vida argentina –y aún americana- en que los lectores están inmersos. *La ciudad anarquista americana* responde, ya desde el título, a esa doble mirada.

Por otro lado, no hay que descartar la importancia de América en la constitución del género mismo: para el tipo de relato que inventa Tomás Moro el reciente descubrimiento del continente americano es un dato fundamental. América es un espacio nuevo y, desde la mirada europea, virgen, donde la fundación de una nueva sociedad *ab initio* parece una empresa posible.

Tal vez por eso mismo, y a pesar de la anexión y ocupación de su territorio por parte de las principales potencias europeas, América ha venido siendo, sobre todo desde el siglo XIX, el territorio elegido para llevar adelante diferentes proyectos de comunidades utópicas, o alternativas, entre las que debe ser destacada, por su relación directa con el movimiento anarquista, la experiencia de “La Cecilia”, la comuna

anarquista fundada por el italiano Giovanni Rossi en Brasil, a principios de la década de 1890.¹⁶

Sin embargo sería un error explicar el gesto de Pierre Quiroule simplemente como un modo más de ajustarse a la tradición genérica o de sumarse, desde la literatura, a aquellos que creen en el éxito de empresas como “La Cecilia”. Con respecto a esto último, el propio Quiroule, en un artículo aparecido en *La Protesta* en 1914 (el mismo año en que publica *La ciudad anarquista americana*) recuerda el caso de “La Cecilia” para desalentar otros proyectos similares, condenados necesariamente al fracaso, ya que “el ensayo de vida anarquista dentro del marco del Estado no puede tener éxito”. Solo después de la revolución social –sostiene Quiroule– es posible pensar en una comuna anarquista. Por eso, podemos agregar, las únicas utopías posibles en la sociedad burguesa serían las ficciones como la suya.¹⁷

En cuanto a América como lugar de la utopía, es interesante analizar el modo en que Quiroule toma nota y polemiza con el mito de *El Dorado*, actualizado por las políticas inmigratorias que varios países americanos –entre los que se destaca Argentina– ponen en marcha desde la segunda mitad del siglo XIX. Recordemos que uno de los puntos en que más insiste la prensa anarquista argentina con respecto al proceso inmigratorio es la mentira de la que son víctimas los extranjeros que vienen al país, atraídos por una imagen idílica de la que inmediatamente se desengañan cuando se enfrentan con la realidad americana.¹⁸

¹⁶ En 1887 el ingeniero agrónomo de ideas anarquistas Giovanni Rossi publica, en Milán, *Un comune socialista, bozzetto semi-veridico de Cardia*, relato ficcional en el que se describe la fundación de una experiencia comunal en el sur de Italia, y cuya protagonista femenina se llama Cecilia. Poco después Rossi trata de llevar a la práctica su idea de fundar una comuna libertaria. Logra interesar en el proyecto al emperador de Brasil, don Pedro II, quien le da una concesión de tierras en el estado de Paraná. La colonia, llamada “Cecilia” en honor al personaje de su boceto, estaba integrada por colonos italianos, y comienza a funcionar en 1890, intentando seguir algunos postulados vinculados con el pensamiento anarquista. Luego de cierta prosperidad, diversas dificultades van afectando la vida de los colonos, hasta que la Cecilia es abandonada definitivamente en 1894. Un año antes, Rossi publica *Cecilia, comunità anarchica sperimentale*, informe sobre la experiencia de la comuna anarquista de Brasil, seguido de *Un episodio d'amore nella colonia Cecilia*, de tono ficcional, donde se exploran las posibilidades y variantes del amor libre. Este último texto fue traducido al español por el militante y publicista anarquista José Prat, y publicado en Buenos Aires en 1896. Para una descripción detallada sobre la experiencia de “La Cecilia” puede consultarse a Pierre-Luc Abramson, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 301-322.

¹⁷ Pierre Quiroule, “Colonias anarquistas”, *La Protesta*, 13 de septiembre de 1914. Para probar el seguro fracaso de estas empresas recuerda “la suerte que les cupo a las diversas tentativas hechas en este sentido, entre otras, la de la famosa colonia ‘Cecile’ (sic), fundada hará cosa de veinticinco años en el Estado de Río Grande (Brasil), y la que habiendo alcanzado, después de duro batallar, un feliz desarrollo, concluyó por fracasar debido a causas del género de las que están apuntadas.”

¹⁸ Un ejemplo literario de esta imagen lo ofrece el cuento “Las medias rojas” (1914), de Emilia Pardo Bazán, en el que la protagonista, una joven campesina gallega, sueña con una América “donde el oro

De hecho Quiroule se enfrenta a esa visión utópica oficial llamando “El Dorado” a la nación monárquica americana que es abolida por la revolución social que, a su vez, hará posible la instauración de la sociedad anarquista. América puede ser tierra de utopía –parece decir el relato- sólo si se derriba ese mito absurdo de “El Dorado” y se lleva adelante la revolución. Para Quiroule, América es el lugar de la utopía antes que nada porque se convierte –como veremos más adelante- en el *territorio ideal de la revolución*.

Por eso mismo, quizá, ese vaivén entre lo universal y lo local no sólo tiene que ver con el lugar donde está emplazada la *ciudad anarquista ideal*, sino también con el de su contraparte. Así, la crítica a la *ciudad burguesa* desplegada en el texto de Quiroule puede ser vista, también, como una crítica al modelo de metrópoli americana representado fundamentalmente por Buenos Aires. Porque si bien jamás se la menciona, y el énfasis siempre se pone en la crítica a la gran ciudad como entidad universal, hay ciertos detalles que envían a Buenos Aires. Por un lado, la insistencia con que Quiroule utiliza el ejemplo del subterráneo como una de las mayores aberraciones de las ciudades burguesas, no puede dejar de ser relacionada con la reciente inauguración del transporte subterráneo que une la Plaza de Mayo con el palacio del Congreso de la Nación (1913), que convierte a Buenos Aires en la única ciudad de Latinoamérica en tener ese servicio y la coloca a la altura de las metrópolis más avanzadas del mundo.

Además, algunos datos que aparecen en el texto permiten afirmar que, más que “americana”, la “ciudad anarquista” de Quiroule es argentina y, en especial, *pampeana*. Por ejemplo, cuando, al describir la vestimenta del protagonista de la historia, el narrador explica que la “semejanza de su aspecto con la del clásico poblador del desierto evocaba enseguida la figura legendaria del indómito gaucho de las pampas argentinas” (p. 31) Y más adelante, cuando se refiere a la propiedad de la tierra, habla de “los dueños de las pampas de El Dorado”, quienes les robaron esas tierras “a sus legítimos poseedores, los indios americanos, después de haberlos eliminado por la traición y la fuerza brutal” (p. 192)

Pero tal vez el dato que más claramente conecta a Las Delicias (tal el nombre de la ciudad capital de El Dorado) con Buenos Aires sea el modo en que la monarquía celebra sus diez años de existencia: sus fastos patrióticos remiten casi sin disimulo a las

rueda por las calles y no hay sino bajarse para cogerlo”. (*Cuentos de la tierra*, Buenos Aires, Emecé, 1940, p. 10)

celebraciones del Centenario argentino, cuyos ecos todavía resuenan –como hace notar Félix Weinberg- cuando Quiroule escribe su historia.

Sin embargo, y más allá de estas coincidencias, Buenos Aires puede ser pensada no sólo como el modelo reconocible de la ciudad burguesa americana que es necesario abolir, sino también, y al mismo tiempo, como un espacio que, por su propia historia reciente, invita a la proyección urbana, tan ligada, por cierto, a la imaginación utópica. Habría que ver hasta qué punto el impulso de reforma urbana que vive y experimenta Buenos Aires desde la década de 1880 en adelante no está gravitando también en la formulación de Quiroule sobre ese espacio urbano alternativo que es su comuna anarquista. En este sentido *La ciudad anarquista americana* puede ser pensada, en el contexto del largo y renovado debate sobre la ciudad futura (de Buenos Aires), como una de las tantas intervenciones, probablemente la más extrema, sobre el destino que de la futura Buenos Aires, y sin dudas muy lejos del “reformismo conservador” que, según Adrián Gorelik, define el proceso modernizador que experimenta la ciudad.¹⁹

Jorge F. Liernur ha acuñado el concepto de “ciudad efímera” para definir a la Buenos Aires de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siguiente, cuestionando de este modo la imagen común que se tiene de la capital de la república, como una ciudad ya totalmente transformada en una metrópoli moderna hacia 1887, cuando finaliza la intendencia de Torcuato de Alvear. Para Liernur Buenos Aires será, a lo largo de ese proceso de modernización que comienza simbólicamente con la capitalización de Buenos Aires y que dura por los menos hasta el Centenario, una ciudad cambiante, en perpetua construcción, efímera.²⁰ Pierre Quiroule, que vive en Buenos Aires desde la década de 1870 –y cuya firma comienza a aparecer en los medios de prensa anarquistas ya desde la última década del siglo XIX- es uno de los tanto testigos de ese proceso, en el que conviene detenerse brevemente para recordar algunos hechos que hacen de Buenos Aires no sólo una ciudad efímera, sino también una *ciudad imaginable*, un sitio que, en virtud de sus permanentes transformaciones y de los debates sobre su futura fisonomía, propicia la reflexión sobre diseños urbanos alternativos y la posibilidad de una ciudad mejor.

¹⁹ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998

²⁰ Jorge F. Liernur “La ciudad efímera”, en Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

En 1882, el presidente Roca designa como primer intendente de la flamante capital federal a Torcuato de Alvear, cuya gestión se va a caracterizar por la puesta en marcha de una serie de reformas que afectarán de manera importante el aspecto de la ciudad, y que generarán un intenso debate alrededor de la conveniencia de esas reformas y la posibilidad de otras mejoras (como por ejemplo con respecto al destino de la actual Plaza de Mayo). Hacia el final de su gestión, en 1887, la legislatura de la provincia cede a la capital los municipios de Flores y Belgrano, con lo cual se cuatriplica la extensión del territorio de la ciudad, cuya demarcación, en 1888, establece el límite municipal que actualmente conserva.²¹

De modo que, hacia 1890, la mayor parte del municipio no está urbanizado, lo cual activa –no solo por razones especulativas– la necesidad de proyectar sobre ese inmenso territorio un trazado urbano. De hecho, en los años que siguieron a esta ampliación hubo diferentes propuestas sobre cómo urbanizar ese nuevo territorio e incorporarlo, en un conjunto armónico, al trazado urbano ya existente. Por ejemplo el proyecto de Muñoz González de 1907, o el de J Bouvard, del mismo año, con su propuesta de 32 diagonales, que fue bastante polémico y generó reacciones como la de Benito Carrasco quien, en su artículo “M. Bouvard en Buenos Aires” (publicado en *Caras y Caretas*), critica las propuestas y la actitud displicente del urbanista francés, y aprovecha para proyectar y proponer su “grandiosa ciudad del futuro” en la que, según él, podría llegar a convertirse Buenos Aires, más allá del límite histórico de “Entre Ríos-Callao.”²² A estos proyectos, discusiones y formas diversas de imaginar Buenos Aires debe sumarse el diseño que en 1898 realiza una comisión municipal (y cuyo plano se publica en 1904) que establece, como explica Gorelik “una grilla cuadrículada mayormente uniforme para todo aquel inmenso territorio, definiendo con precisión manzana por manzana la futura ciudad.”, que no alcanza la notoriedad del proyecto de Bouvard pero que, sin embargo, será el que finalmente termine definiendo el trazado de urbano de la nueva Buenos Aires.²³

En primera instancia, y más allá de estos datos, lo cierto es que el diseño urbano de la ciudad anarquista de Quiroule no parecería tener mucho que ver con las discusiones acerca de la futura Buenos Aires y sí con las ciudades imaginadas que forman parte de la historia de las utopías o con algunas propuestas de la urbanística

²¹ Cf. el texto citado de Gorelik.

²² *Caras y Caretas*, No 447, 27 de abril de 1907.

²³ Gorelik, ob. cit., p. 128.

moderna (que, frecuentemente, se inspiran o son inspiradoras de muchas ciudades de utopía). Por ejemplo, la zona "residencial" de la ciudad anarquista indudablemente recuerda las descripciones de Morris en *News from Nowhere* (1890), así como la propuesta de la *ciudad jardín* que de E. Howard formula en *To-morrow* (1898), que a su vez también se inspira en algunas ideas de Morris.

Sin embargo, la incidencia de Buenos Aires en la formulación de la ciudad futura anarquista puede ser pensada inicialmente como reacción crítica. Porque si bien, con su cuadrícula, Buenos Aires está muy lejos del diseño urbano pensado por Quiroule, es justamente su característico trazado en damero el que genera una reiterada serie de críticas a su consecuente monotonía y falta de perspectiva o pintorequismo, conformando de ese modo una tradición crítica a la que, a su modo, la ciudad anarquista de Quiroule no haría sino plegarse. Es decir, el diseño de la ciudad anarquista americana puede entenderse no sólo en términos de fidelidad a ciertos modelos presentes en la tradición utópica y en la urbanística moderna, sino también como reacción frente al diseño característico de la gran ciudad burguesa americana

Por otra parte, en 1880, la decisión de convertir a Buenos Aires en capital de la república promueve la fundación de otra ciudad que la reemplace en su antigua función de capital provincial. La Plata, por la forma en que fue concebida y la velocidad con que pasó de mero proyecto a realidad tangible, es también una ciudad que propicia la imaginación urbanística, en primer lugar porque, como la ciudad de Quiroule, surge de la nada. O mejor dicho, porque, siguiendo estrictamente un proyecto urbano previamente concebido, en pocos años deja de ser sólo una *ciudad imaginada* para convertirse en una *ciudad real*.

Una de las particularidades de *La ciudad anarquista americana* es que el texto viene acompañado de un plano de la ciudad. Este suplemento de lo textual, poco común en las utopías tradicionales, no es, sin embargo, una extravagancia de Quiroule si tenemos en cuenta que *La ciudad anarquista americana* también se inscribe en la tradición literaria de la urbanística decimonónica, donde es frecuente la publicación de los planos de las ciudades que los textos describen.²⁴ Y pensando en el caso puntual de La Plata, también su plano fue difundido por la prensa, incluso antes de su existencia

²⁴ Un caso paradigmático es *National Evils and Practical Remedies* (1849), de James Silk Buckingham, edición que viene acompañada de un plano de "Victoria", la ciudad modelo que su autor imagina para remediar los males de la vida en las grandes ciudades de su tiempo, y que, como afirma Ramón Gutiérrez, "tuvo sin duda influencia formal en la propuesta de ciudad 'anarquista americana' de Quiroule". ("La utopía urbana y el imaginario de Pierre Quiroule", en Gómez Tovar, Gutiérrez y Vázquez, *Utopías libertarias americanas*, Madrid, Ed. Tuero, 1991, p.140).

como ciudad, como un modo de anticipar y mostrar cómo sería la nueva ciudad. En este sentido tal vez no sea casual –más allá de las diferencias derivadas de las disímiles dimensiones de ambas ciudades- el parecido entre la “zona pública” de la ciudad anarquista, y el formato de la ciudad de La Plata. Un cotejo entre los planos de ambas ciudades hace evidente esa coincidencia: la planta cuadrada, el trazado en damero cortado por las amplias diagonales que irradian de una plaza central, la importancia de los espacios verdes.²⁵

Ahora bien, más allá de la posible incidencia del caso de La Plata o de las especulaciones proyectuales que genera la nueva y cambiante Buenos Aires, lo cierto es que hay un punto en que reforma urbana y crítica a la ciudad burguesa se unen en *La ciudad anarquista americana* en indudable referencia a Buenos Aires. Y ese punto es la celebración del Centenario de la Patria. Los cien años de la Revolución de Mayo de 1810 fueron, como lo señala la crítica, un momento de balance sobre el pasado y el presente de la nación, y también de reflexión proyectiva sobre su futuro. En un trabajo ya clásico sobre ese momento tan significativo de la historia argentina, José Luis Romero habla del “espíritu del Centenario” para referirse a una serie de tópicos que, más allá de la inevitable diversidad de visiones, y a su complejidad, definieron el núcleo conceptual de ese balance sobre la nación. Por su parte, María Teresa Gramuglio insiste, en referencia al mismo período, sobre la importancia de la red textual que da entidad discursiva a ese espíritu del Centenario, y cuya existencia la propia celebración promueve.²⁶

Uno de los tópicos conceptuales del “espíritu del Centenario” –que si bien puede encontrarse ya desde fines del siglo XIX, pero que se actualiza y refuerza en ese momento- es la crítica al exacerbado afán materialista que domina la sociedad argentina, y que es especialmente visible en la ciudad capital de la república, convertida cada vez más en la *Babel* del Plata. Las críticas apuntan al hecho de que el evidente progreso material no ha sido acompañado de un equivalente progreso “espiritual” o “moral”, ya desaparecido o en franca retirada, refugiado en las provincias del interior del país. Un texto paradigmático, en este tipo de crítica, es el ya comentado *Diario de*

²⁵ Para una descripción del proyecto urbano, trazado y plano de La Plata, puede consultarse Alberto S. J. de Paula, *La ciudad de La Plata, sus tierras y arquitectura*, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.

²⁶ José Luis Romero, “El espíritu del Centenario”, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987. María Teresa Gramuglio, “Estudio preliminar”, en Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2001.

Gabriel Quiroga (1910), de Manuel Gálvez. Allí la Buenos Aires del Centenario es el lugar del mal, condensación del cosmopolitismo, el filisteísmo, el mal gusto y el predominio del afán de lucro.

El texto de Quiroule, tan cercano al Centenario y a su "espíritu", podría ser incluido en esa red textual de la que habla Gramuglio y ser considerado también como otra de las voces que se alzan para criticar el progreso y el materialismo de la gran ciudad burguesa. Sin embargo, y más allá de la coincidencia temática e incluso en algunas formas de representación del mal, la crítica anarquista a la ciudad moderna presente en el texto de Quiroule se diferencia de esas otras voces en un punto clave: la explicación del origen del mal, y su remedio. *Ciudad burguesa*, para Quiroule, no significa, como sí podría hacerlo para Gálvez, ciudad fenicia o filisteá; significa, muy claramente, la representación más acabada del orden burgués, por eso el remedio propuesto para el mal no es el refugio en las estancias o la resurrección del espíritu nacional hispanófilo resguardado en las provincias, o cualquier otra solución de las que se proponen para la Buenos Aires de principios de siglo, sino la abolición lisa y llana del orden burgués y la instauración del comunismo anárquico.

Además, lejos de impugnar el cosmopolitismo que ahoga el espíritu nacional, *La ciudad anarquista americana* centra su crítica en la conversión del espacio urbano en una representación de los valores de la nacionalidad. Y es en esta confluencia de lo patriótico en el espacio urbano, precisamente, donde más se nota la presencia de Buenos Aires en la visión de la ciudad que ofrece el texto de Quiroule.

Conviene recordar aquí que muchas de las reformas que cambiaron el aspecto de la ciudad entre la última década del siglo y 1910 fueron parte ellas mismas de los festejos del Centenario, ya porque se inauguraron cerca de esa fecha, ya porque ellas mismas, por lo que representaban, eran parte y emblema de esa nación que cumplía cien años de existencia: monumentos, avenidas, edificios. El mejor ejemplo es el "eje cívico" que, a través de la Avenida de Mayo, une la Casa de Gobierno y la plaza de Mayo con la recientemente inaugurada plaza del Congreso de la Nación.²⁷

²⁷ Señala Gorelik que "la 'ciudad burguesa', cuyo inicio se coloca en la gestión de Torcuato de Alvear, se hace visible hacia los años del centenario." (187) Y agrega que "desde el punto de vista de la cultura urbanística, entonces, era razonable suponer (...) que la mejor celebración de las fiestas debía ser la propia puesta a punto de la ciudad, como monumento y como legado, en una ecuación irrefutable en el período para la mirada oficial: ciudad capital/imagen de nación." Y con respecto al eje cívico: "De hecho, la resolución de la plaza Congreso es sin duda el acontecimiento urbanístico principal del centenario (...) lo cierto es que este proyecto de gran dimensión longitudinal resuelve de modo magistral el remate de la Avenida de Mayo en el Congreso, planteando un tipo de perspectiva mucho más americana que europea y otorgándole una coherencia de la que carecía la avenida originalmente,

Es a ese “escenario” de los valores del estado nacional (donde se realizan varios de los festejos del Centenario) contra el que más claramente apunta *La ciudad anarquista americana*. Por eso no es casual que Quiroule haga coincidir el inicio de la revolución que va a terminar con la ciudad burguesa, con la celebración de los diez años de la monarquía de El Dorado, donde todos los valores contra los que se levanta la ciudad anarquista llegan a su punto de exposición y combustión más alto: materialismo burgués, explotación de las pasiones del populacho, corrupción, coerción estatal, y por sobre todos ellos, patriotismo.

En el décimo aniversario de El Dorado se organizan “brillantes fiestas” y festejos que van a durar quince días, y de los que participan “masas compactas y turbulentas, borrachas de patriótico entusiasmo y de aguardiente barato” (p. 208). Más allá del repudio a este público servil e idiotizado, sobre el que vuelve una y otra vez la descripción de los festejos de la monarquía, es en las constantes manifestaciones de patriotismo donde se concentra la crítica, como si fuera éste exclusivamente –y no la adhesión a cierta forma de gobierno o partido, o la admiración de la figura del monarca- el sentimiento que debe ser censurado. Por ejemplo, al describir la multitud ebria, el narrador del texto de Quiroule menciona especialmente sus “libaciones patrióticas” (p. 206); en el penúltimo día de los festejos habla de “fiebre chauvinista”, y en el último, de “frenesí patriótico” (p. 207) alimentado por “desfiles nacionalistas, contagiados por las vociferaciones de loco que llenaban el ambiente saturado de <civismo>” (p. 208).

Esta insistencia en el patriotismo que preside los festejos en “Las Delicias”, ciudad capital de El Dorado –así como, podemos agregar, los esfuerzos de anarquistas y sindicalistas para boicotearlos, y la sanción de leyes represivas que buscan contrarrestar su accionar- son sin duda una referencia de los festejos del Centenario argentino, cuyos ecos –como dice Weinberg- todavía no se han apagado cuando Quiroule escribe su relato.

Contra las formas urbanas de representación de ese patriotismo y de ese “civismo” – y no solo contra los males de las grandes ciudades- es que reacciona *La ciudad anarquista americana*. Dicho de otro modo, el relato de Quiroule no apunta su crítica sólo contra la ciudad burguesa en general, sino contra una de sus variantes más repulsivas: la *ciudad patriótica americana*, de la que la patriótica Buenos Aires del Centenario es su gran modelo, y en cuyas calles el relato imagina una forma de protesta

constituyendo desde la plaza de Mayo el eje cívico-monumental unitario más representativo de la ciudad durante todo el siglo.” (pp. 192,193)

más contundente que la manifestación política o el atentado individual; la revolución social.

Revoluciones

El principal problema narrativo que afecta en general a los relatos utópicos es que carecen de historia. El centro del relato es la descripción de la ciudad de utopía cuya principal característica es el inmovilismo de la perfección. Descripción y perfección son una combinación lo suficientemente poderosa como para aplanar toda posibilidad de tensión dramática. Incluso la llegada a la ciudad ideal de un viajero (en el tiempo o el espacio, según sea el caso) no opera como una alternativa al inmovilismo de ese mundo sino como un simple artilugio ficcional que justifica la explicación del funcionamiento de la ciudad ideal a los lectores y que reafirma su absoluta quietud. En el mundo perfecto de utopía no hay historia porque la historia, precisamente, ha llegado a su fin.

Esta observación es aplicable a *La ciudad anarquista americana*, pero solo en parte. Porque, si bien la instauración de la comuna anarquista señala el fin de la historia y su perfección ahuyenta toda posibilidad de conflicto, el relato es posible gracias a otra instancia tanto o más importante para Quiroule que la descripción de la ciudad anarquista misma: la *revolución*.

Ya hemos mencionado a *News from Nowhere* como un antecedente importante para Quiroule. Félix Weinberg reconoce con acierto en el texto de William Morris muchas de las ideas presentes en *La ciudad anarquista americana*. Y para apuntalar su hipótesis de que algunas de las propuestas de *News from Nowhere* “influyeron ostensiblemente en Quiroule”, sugiere que “éste pudo acceder al texto de Morris a través de la edición española de *Noticias de ninguna parte* publicada por Mauci en 1908”.²⁸ En realidad no hay que ir tan lejos. Durante algunos meses del año 1906 el público lector de *La Protesta*, dentro del cual no es difícil imaginar a Quiroule (quien además al año siguiente se incorpora al diario como colaborador), tuvo a su disposición, en el espacio del folletín, una versión en castellano de *News from Nowhere*, titulada, algo caprichosamente, *En la ciudad ideal*. En la nota de presentación del nuevo folletín, el periódico les informa a sus lectores que “como Moro, como Fourier, como Campanella, como Zola, Morris ha forjado también una soberbia ciudad donde el amor

²⁸ Weinberg, ob. cit., p. 76.

y el bien reinan después de haber librado su gran batalla contra la sombra y el mal.”²⁹ De este modo el diario inserta el texto de Morris dentro de una tradición genérica, en cuya serie no figura ningún anarquista, pero que sin embargo es considerada como material de lectura adecuado para el público libertario, al que, como ya se explicó en el primer capítulo de esta tesis, se busca instruir y estimular con textos no necesariamente salidos de plumas anarquistas, al mismo tiempo que demuestra que no siempre los relatos utópicos han merecido el rechazo de la prensa libertaria.

Pero tal vez lo más interesante de esta nota de presentación es que les informa a los lectores que lo importante del relato de Morris no es sólo la descripción del funcionamiento de la “ciudad ideal”, sino también el relato de la “gran batalla contra la sombra y el mal” que la hizo posible. Años más tarde, un famoso crítico inglés va a enfatizar la relevancia de este componente en el texto de Morris. Analizando la relación entre utopía y ciencia ficción, Raymond Williams señala que *News from Nowhere* es un *turning point* dentro de la tradición del género, precisamente por la incorporación de la *historia de la revolución* al relato utópico. Dice Williams:

Pero lo emergente en Morris –la parte más poderosa de su texto– es la crucial inserción de la transición a Utopía, lo cual no es descubierto, encontrado o proyectado –ni siquiera, excepto al nivel más convencional, soñado– sino algo conseguido mediante la lucha. Entre el escritor o el lector y esta nueva condición están el caos, la guerra civil, el dolor y la lenta reconstrucción. El dulce y pequeño mundo al final de todo esto es al mismo tiempo resultado y promesa; la seguridad de “los días de paz y descanso” después de la batalla deben ser ganados.³⁰

El mismo recurso está presente en el texto de Quiroule, pero la gran diferencia con Morris es el espacio que la revolución ocupa en el relato. En *News from Nowhere* hay sólo dos capítulos dedicados a contar el complejo y cruento proceso revolucionario; en *La ciudad anarquista americana*, en cambio, el relato de cómo la revolución se llevó a cabo ocupa gran parte del texto. Ese énfasis en lo revolucionario incluso sugiere que lo que más importa en el texto de Quiroule, como ya se anticipó, no es la descripción de la ciudad anarquista, sino la historia de cómo se llegó a ella: la utopía como una excusa

²⁹ *La Protesta*, No 668, 23 de febrero de 1906

³⁰ Williams: “Utopia and science fiction”, Patrick Parrinder (editor), *Science Fiction. A critical guide*, London and New York, Longman, 1979, p. 59.

para narrar la revolución. O, tal vez, también, la utopía como un estímulo para la revolución.³¹

Y lo que da más sentido a esta idea de la revolución como verdadero centro del texto es que en *La ciudad anarquista americana* no hay una revolución, sino dos. Por un lado, la ya exitosa revolución que ha permitido instaurar la ciudad anarquista en territorio americano. Y por otro, la revolución por venir, que permitirá liberar a los compañeros de Europa y el resto del planeta de las cadenas del mundo burgués.

Así, la descripción de la ciudad anarquista aparece encapsulada por las dos revoluciones, dispuestas, además, invirtiendo su orden cronológico. La historia comienza –narrada en una clásica tercera persona omnisciente– con una escena campestre en la que un grupo de anarquistas americanos ensaya un arma nueva y sofisticada que piensan utilizar para decidir el triunfo de la futura revolución europea. Y la historia se cierra con el relato retrospectivo y pormenorizado del proceso revolucionario que permitió la instauración de la comuna anarquista americana, narrado desde el punto de vista del protagonista de la historia.

La relevancia que adquiere el *relato de la revolución* en esta utopía anarquista tiene que ver con el lugar que la revolución ocupa en el imaginario anarquista, y las discusiones que pivotean alrededor de experiencias pasadas y de un proceso que se vislumbra como inevitable. Recordemos que el libro está dedicado a los “utopistas del ideal” pero también a los rebeldes mejicanos que por esos años –y, como explica Quiroule, bajo el lema de “tierra y libertad”, que bien le cabe a su ciudad anarquista– están llevando adelante una revolución en suelo americano. Asimismo, diversas noticias sobre movimientos insurreccionales de otras partes del mundo son analizadas, por parte de la prensa anarquista, en función de una común e inminente revolución social.

A pesar de que muchos anarquistas sostienen que la revolución será un proceso espontáneo llevado a cabo por las masas proletarias, a las que los anarquistas deberán acompañar con su pensamiento y acción, pero sin pretender dirigirlas y menos planificarles su actuación, el fracaso de pasadas experiencias revolucionarias promueve

³¹ Otra prueba de que la ciudad anarquista depende de la ciudad burguesa no solo para lograr el ya comentado efecto de contraste sino para conseguir una mínima e indispensable tensión dramática, es el teatro de la ciudad futura, conformado por “cuadros trágicos del odioso régimen capitalista desaparecido: horrores de la vida del proletariado explotado y oprimido (...) la lucha épica de los propagandistas de la anarquía.” Incluso las comedias que se representan son “sátiras mordaces de los usos y costumbres de la misma época de locura”. Más allá del declarado fin pedagógico que parece guiar esta elección temática, lo cierto es que gracias a ella todo era “materia de poderosas proyecciones escénicas de impresionante efecto”. (pp. 106-108)

en muchos la reflexión sobre ese proceso y qué acciones deberían tomarse llegado el momento para evitar nuevas decepciones.³²

La obra de Piotr Kropotkin es un ejemplo de esta preocupación. Como ya se dijo, Kropotkin es sin dudas, en los primeros años del siglo XX, el dirigente y pensador vivo más importante del anarquismo, el más influyente, además, dentro del movimiento libertario argentino, y uno de sus textos fundamentales y más difundidos es *La conquista del pan* (1892) donde reflexiona sobre la revolución futura, pero teniendo muy en cuenta para hacerlo las experiencias pasadas, en especial una: la *Revolución Francesa*.³³ De hecho en 1909 publica un texto enteramente dedicado a *La gran Revolución Francesa*. Esto, sin embargo, no implica su glorificación. Kropotkin deja muy en claro que la revolución iniciada en París en 1789 no trajo el alivio de los trabajadores ni abolió las diferencias de clases o la propiedad privada. Sin embargo considera que la Revolución Francesa marca el inicio de un proceso revolucionario, continuado por las experiencias de 1830, 1848 y, sobre todo, 1871, y que deberá completarse necesariamente con el triunfo definitivo de la verdadera revolución social que por fin logrará terminar con la sociedad burguesa.

En *La conquista del pan* el tema central del texto es la revolución o, mejor dicho, qué debe hacerse para evitar el fracaso de la revolución una vez que ésta se inicie. La hipótesis principal del texto –que Kropotkin no se cansa de repetir– es que de lo primero que deben asegurarse los líderes revolucionarios, una vez derrocado el gobierno burgués, es garantizar el pan para el pueblo. Nada de discusiones teóricas o proclamas estériles: pan para el pueblo por muchos meses, que es el único modo de evitar la reacción antirrevolucionaria. Este axioma es, para Kropotkin, la principal enseñanza que puede extraerse del repaso de la experiencia de la Revolución Francesa y sus secuelas.³⁴

Ya se ha señalado la predilección de Quiroule por la obra de Kropotkin, en la que se inspira no sólo para construir su comuna anarquista, sino también para elaborar el relato de la revolución, como puede verificarse en *La ciudad anarquista americana* y,

³² Dice Litvak: “La fe en el pueblo avala el espontaneísmo implícito en el terreno de las tácticas revolucionarias. Se evita, por lo general, mencionar cualquier raciocinio. Se canta a la revolución que surge espontáneamente, sin organización ni planificación estratégicas” (*Musa Libertaria*, op. cit., p. 383)

³³ *La conquista del pan* es el texto que, en *Bohemia revolucionario*, Danel y su amigo leen para los presos encarcelados junto con ellos en el Departamento de policía.

³⁴ Pedro Kropotkine, *La conquista del pan*, Barcelona, Mateu, 1971.

sobre todo, en *Sobre la ruta de la anarquía*, relato anterior que Quiroule termina de escribir en 1909, pero que, debido a la represión desatada primero por el asesinato de Falcón y luego por los sucesos del Centenario, recién va a poder publicar 1912.³⁵ En esta “novela libertaria” el parentesco con las ideas expuestas en *La conquista del pan* es tan notorio –incluida la elección de París como origen lógico de la revolución– que incluso podría ser leída como una versión “novelada” del texto de Kropotkin, con el fin –perfectamente lícito dentro del espíritu pedagógico y difusor típico del movimiento libertario– de hacer llegar al pueblo las ideas de Kropotkin a través del formato más atractivo o digerible de la novela.

Sobre la ruta de la anarquía es un relato de la futura e inminente revolución proletaria, con epicentro en París, que aprovecha los inicios del esperado enfrentamiento entre las principales naciones europeas, para lanzarse a la lucha y derrocar al gobierno burgués, pero que puede naufragar si no soluciona adecuadamente los problemas que la nueva situación le presenta. De algún modo *La ciudad anarquista americana* retoma el relato de la revolución presente en *Sobre la ruta de la anarquía*, lo reproduce y al mismo tiempo corrige su rumbo, que de Europa desemboca en América, y de la gran ciudad de París llega a la pequeña y perfecta ciudad anarquista.

En cuanto a la revolución, en ambos textos se narra, con algunas variantes, el mismo relato, desplegado en una serie de etapas más o menos fijas y previsibles. En la primera se cuenta el modo en que se produce la insurrección que derriba al gobierno burgués de turno. En este punto Quiroule se aparta completamente del típico espontaneísmo revolucionario anarquista y se acerca más bien a las visiones conspirativas analizadas en el capítulo anterior, ya que el inicio y el éxito de esta etapa fundamental de la revolución no se debe a la movilización espontánea del pueblo, ni es la consecuencia natural de la declaración y puesta en práctica de la huelga general, sino de la acción meticulosamente planeada de un grupo selecto de decididos revolucionarios. Es recién después del accionar de esta vanguardia revolucionaria cuando el pueblo entra en acción.

En *Sobre la ruta de la anarquía* se habla directamente de un “complot anarquista” (p. 51), organizado por unos 20 o 30 hombres de acción cuyo “audaz plan revolucionario” (p. 52) consiste en “desorganizar el mando superior del país por la supresión del Jefe de Estado”, sus ministros y jefes militares. Grupos armados de cuatro

³⁵ Pierre Quiroule, *Sobre la ruta de la anarquía (novela libertaria)*, Buenos Aires, Bautista Fuego, 1912.

o cinco integrantes se encargan de esa "supresión", para luego abrir las cárceles y ser seguidos y aclamados "por todo el París que sufre". (p. 57)

En *La ciudad anarquista americana* el proceder es similar pero más complejo. Primero empieza a organizarse, en Europa, "un pequeño ejército de hombres resueltos" (191) que, tras dos años de silencioso reclutamiento y recaudación de fondos y armas, desembarca en tierra americana para cumplir con su plan revolucionario. "Nada es expuesto al azar" (p. 199), tanto que "los conjurados" demoran cinco años en decidirse a dar el golpe. Cuando por fin entran en acción, ya tienen una lista de sus objetivos, que incluyen a los hombres más importantes del gobierno y de las fuerzas de seguridad, instalaciones militares y edificios públicos. También han aprovechado esos años para entrenarse en los ejercicios de tiro organizados por las asociaciones patrióticas y en el manejo de aviones, así como para fabricar explosivos y tener a su disposición una complicada red logística. Llegado el día, los conjurados secuestran a las autoridades, bombardean los buques de guerra de la armada nacional y los principales objetivos estratégicos desde aviones "expropiados", y en pocas horas logran la abdicación del rey, con lo cual al amanecer "los libertarios eran dueños absolutos de la ciudad" (p. 222)³⁶

Luego sobreviene una segunda etapa: la de la venganza de los oprimidos. Se trata, sin dudas, de uno de los momentos favoritos de la literatura anarquista. Recordemos, como ejemplos a mano, los poemas "Adelante con eso" o "El grito de la plebe", citados en el capítulo inicial de esta tesis, en los que se aprovecha el momento violento y liberador de la destrucción vengativa. En Quiroule no hay exaltación del ímpetu destructivo, pero tampoco condena. Simplemente se lo presenta como una instancia natural e inevitable que, además, permite la construcción de escenas impactantes que recuerdan no sólo la literatura anarquista, sino también las crónicas de las revoluciones francesas o ciertos pasajes de Zola, sobre todo de *La Debacle* (1892, ambientada en la París de La Comuna, y mencionada en *Sobre la ruta de la anarquía*).

A esta etapa le sobreviene otra, sin dudas menos espectacular, pero más difícil, y que por eso mismo tanto desvela a Kropotkin y a Quiroule: aquella en la que, una vez pasados los ímpetus revolucionarios y vengativos, se vuelve a prestar atención a las necesidades básicas de la vida cotidiana, agravadas inicialmente por el lógico

³⁶ Hay que tener en cuenta que este texto es anterior a la Primera Guerra Mundial, el primer enfrentamiento bélico en el que la aviación comienza a desarrollarse como nueva forma de combate. Con respecto a la aviación y su desarrollo en Argentina, en 1912 *Ideas y Figuras*, la revista que dirige Alberto Ghirardo, dedica su número 67 (febrero 15 de 1912) a "El vuelo mecánico", extensa nota de Carlos Borcosque acompañada de fotografías en la que recorre la historia del vuelo mecánico, sus héroes y mártires, sus *records*, y que dedica el último apartado a "La aviación en la República Argentina".

desconcierto que produce el cambio de situación y por la imprudencia destructiva de la muchedumbre exaltada, que no supo conservar lo que luego se descubre vital para el funcionamiento de la ciudad. La gran ciudad amenaza con colapsar, y sólo la lucidez de algunos revolucionarios, que saben implementar las medidas necesarias (entrar en relaciones con los campesinos, convertir todos los terrenos de la ciudad en áreas cultivables, activar la caza y la pesca para procurar alimentos suficientes para todos) salva la situación

Hasta aquí en ambos textos de Quiroule puede verificarse la reiteración, con algunas variantes, del mismo esquema del relato de la revolución, pero *La ciudad anarquista americana* avanza allí donde *Sobre la ruta de la anarquía* se detiene, y la clave de ese avance es la ciudad. En este sentido la revolución que propone *Sobre la ruta de la anarquía* resulta incompleta porque falta la mirada del urbanista revolucionario. La revolución se detiene en la mera *reforma*, parece decir *La ciudad anarquista americana*, si no se ejerce una mirada revolucionaria también sobre la forma de la ciudad. El único modo definitivo de superar la crisis y resolver los problemas que amenazan de muerte la revolución (y que han significado, de hecho, según la interpretación de Quiroule, el fracaso de otras experiencias revolucionarias reales) es demoler aquello que verdaderamente representa el corazón de la sociedad burguesa, y cuya permanencia es incompatible con una sociedad anarquista. Algo que ni la “horda vengativa” se atrevió a tocar, tal vez porque estaba tan al alcance de sus ojos que fue incapaz de verlo: la gran ciudad. El único camino —el verdadero gesto anarquista— es la destrucción de la gran ciudad burguesa y la fundación de la nueva ciudad libertaria.³⁷

A esta decisión se le suma la otra gran novedad que incorpora *La ciudad anarquista americana*: el escenario de la revolución. Si en *Sobre la ruta de la anarquía* la revolución se hace en Europa y su epicentro es la previsible y tradicional París, ahora la revolución se desplaza a América, lugar perfecto no sólo para la fundación *ab initio* de la ciudad ideal, sino también para llevar a cabo la revolución social que de allí se extenderá por todo el mundo. Pero para que esta conjunción de revolución y ciudad

³⁷ En su ya citado artículo de *La Protesta*, Quiroule explica, remitiendo a su texto “He hecho ver cómo la gran ciudad es la cuna de la injusticia, del vicio, del parasitismo, de la enfermedad, del hambre y de la esclavitud, y cómo la solución del problema está en la fundación [de una nueva ciudad] bastándose a sí misma, aliviando la producción de un cincuenta por ciento, tal vez más, con la supresión de los grandes servicios públicos: ferrocarriles, alumbrado, aguas corrientes, empedrados, correos, telégrafo, tranvías eléctricos, grandes usinas y talleres, etc., etc. que, al complicar la vida, esclavizan y matan al productor.” (“Organización Futurista”, *La Protesta*, 20 de septiembre de 1914).

ideal resulte posible será necesaria la aparición del nuevo héroe de la historia anarquista: *el revolucionario como urbanista e inventor*.

El hombre de utopía

Como en toda historia épica –y esta, a su modo, lo es– en *La ciudad anarquista americana* hay un héroe. Se lo conoce con varios nombres: Súper (por su antigua simpatía por la causa del anarquismo individualista y la consecuente defensa del “súper hombre” nietzscheano), “El Antiguo” (porque es un sobreviviente de los antiguos tiempos de la resistencia anarquista contra el orden burgués), “El Físico” (por su afición por la ciencia y la experimentación). Con él se abre y se cierra el relato, y esa apertura y ese cierre tienen que ver con su intervención decisiva en las dos revoluciones ya mencionadas que enmarcan la historia de la ciudad anarquista y su mundo: la pasada en tierra americana, y la futura, en Europa y el resto del mundo.

En un primer momento El Físico aparece como el gran estratega de la revolución social americana, porque es suya la idea –cuando se está tramando el plan revolucionario en Europa– de que la única forma de tener éxito es trasladar el escenario insurreccional a América, ya que –sostiene– sólo allí es posible, gracias a la debilidad de la burguesía americana y a lo poco arraigado que está todavía entre sus habitantes el sentimiento de propiedad, llevar a cabo con éxito la revolución social que tanto anhelan los trabajadores del mundo.

Pero El Físico es el héroe de la ciudad anarquista sobre todo por su mirada (revolucionaria) de *urbanista*, que salva a la revolución de su naufragio. Es él quien descubre que el problema principal es de diseño urbano; que es absurdo pretender instalar una comuna anarquista en una gran ciudad. El Físico entiende que a cada orden social le corresponde su propia forma urbana, y que por lo tanto el único modo real de dejar atrás el orden burgués es abandonar su tipo de ciudad correspondiente, y fundar una completamente nueva, acorde con el nuevo orden que la revolución pretende consolidar. En este sentido, El Físico es el artífice de ese nuevo mundo. Es –como diría Charles Fourier– su *inventor*.³⁸ Pero, además El Físico es *inventor* en el sentido más

³⁸ Fourier –uno de los nombres insoslayables en la historia de las utopías– llama *inventor* a aquél capaz de concebir un nuevo mundo y, de ese modo, dar el primer paso para hacer posible su existencia. Un ejemplo de esta forma de entender inventor puede encontrarse en el final de *Un nuevo mundo amoroso*, donde Fourier dice: “...el siglo XIX, que fue el último de esas edades tenebrosas, trató de ridiculizar al *inventor* a quien hoy debe el globo su felicidad. Ese hombre se atrevió a contradecir tercamente a su siglo y a trabajar él solo sin ayuda alguna en la investigación del cálculo de los destinos. Rindamos a sus cenizas el tributo de gratitud que se le debe; no olvidemos que el globo se consumiría aún en el caos.

común y contemporáneo del término, y es ese lugar de inventor el que lo va a convertir también en el héroe de la otra revolución: la revolución futura.

La acción en *La ciudad anarquista americana* comienza con esta escena: en las idílicas praderas que rodean la "Ciudad de los Hijos del Sol", tres hombres están reunidos para probar el último "invento" del mayor de ellos: se trata del "Vibraliber", un arma "terrible" que les permitirá a "los parias del mundo (...) sacudir el yugo secular de la tiranía y conquistar su verdadera condición de hombres libres". (p. 22) En esta escena inicial el héroe de la historia es presentado a los lectores antes que nada –o mejor, antes que como revolucionario– como "inventor", y no en el sentido que le da Fourier, sino más bien como ese personaje ya ampliamente conocido hacia comienzos de siglo gracias al repertorio de la literatura popular de la época y de la fama de algunas personalidades como Thomas Edison o Madame Curie, cuyas hazañas la prensa difunde ampliamente.³⁹

El Físico –el mote sin dudas lo ayuda– no desentona con ese modelo periodístico-literario. Incluso su invento –un arma novedosa y letal– es uno de los que más usualmente aparece asociado al personaje del inventor y, más ampliamente, al del hombre de ciencia, protagonista de las ficciones científicas y futuristas de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siguiente, con las que, de este modo, el relato de Quiroule también se relaciona.

En su estudio sobre la representación del hombre de ciencia en la literatura occidental moderna, Rosalynn Haynes observa que, desde el siglo XIX, por lo menos, ha predominado la imagen del científico como alguien inhumano y hasta amoral, que amenaza a toda la humanidad con sus actividades.⁴⁰ Hay en El Físico algo de ese

social, en la indigencia, la picardía, la opresión y la matanza, si ese *inventor* no hubiera renunciado a todas las perspectivas de una fortuna para integrarse sin reservas a la ciencia de la atracción tan neciamente descuidada". (Charles Fourier, *El nuevo mundo amoroso*. Paleografía, notas e introducción de Simone Debout-Oleszkiewicz, Siglo XXI editores, México, 1972, p. 181).

Así, desde el presente feliz del mundo de "Armonía" que imagina Fourier se mira hacia el pasado –hacia el siglo XIX– para rendir tributo a su prócer, a su héroe, a su *inventor*. Y si bien en el texto de Quiroule la sociedad anarquista evita ese tipo de veneraciones individuales, y Súper en la ciudad de los hijos del sol es tratado como un "comunista" más, lo cierto es que el relato lo convierte en el héroe indiscutido de la historia y de la ciudad anarquista que, como nadie, ayuda a concebir.

³⁹ En el texto de Quiroule hay más de un ejemplo del impacto de los descubrimientos del matrimonio Curie: "Súper, no sólo era un físico habilísimo, sino también un químico experimentado. Cuando Curie encontró las extrañas y sorprendentes propiedades del Radio y del Polonio, había seguido de cerca, interesadísimo, todo lo que se relaciona con el nuevo descubrimiento, teniendo inmediata intuición de que semejante acontecimiento científico iba a proporcionarle los elementos principales que le permitirían realizar sus altruistas pensamientos. Y en seguida puso manos a la obra." (p. 56)

⁴⁰ Rosalynn Haynes, *From Faust to Strangelove. Representation of the Scientist in Western Literature*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994.

científico que, en la soledad de su laboratorio, y gracias a su genio, es capaz de crear un invento con un potencial destructivo nunca visto, como ocurre en ciertos relatos que circulan con frecuencia creciente desde las últimas décadas del siglo XIX, y cuyo ejemplo puede encontrarse en autores populares como Julio Verne o Herbet G. Wells. Sin embargo, la figura de El Físico coincide más bien con otro modelo, el del *científico como héroe*, protagonista de “historias que reflejan la creencia popular en el poder ilimitado de la ciencia a favor del bien”. En este caso el hombre de ciencia es siempre un *inventor*.⁴¹

En las ficciones, el inventor como héroe es aquél que pone su ciencia al servicio de la patria, para defenderla de la amenaza extranjera que pretende destruirla. Un ejemplo clásico es *Armageddon* (1898), de S. Waterloo, donde el científico-inventor salva a su patria norteamericana construyendo un dirigible - bombardero que aniquila a la enemiga coalición europea que la amenaza. En *The Great War in England in 1897* (1894), de William LeQueux, “los rusos amenazan con destruir Edimburgo con una nueva y terrible arma: bombas arrojadas desde un globo aerostático. Pero son vencidos gracias a un formidable cañón neumático de dinamita inventado por un mecánico escocés independiente” que pone su ingenio al servicio de la patria.⁴² No muy lejos de estos ejemplos está El Físico, cuyo invento también es un arma que decide –o decidirá– la suerte de una guerra en favor de su bando (en los casos citados, una nación; en el de El Físico, la causa del proletariado mundial). Y es esa contribución clave la que convierte al inventor en héroe de la revolución.⁴³

Pero la popularidad de la figura del inventor puede constatarse no sólo en la literatura de ficción; la prensa de alcance masivo que circula en la Argentina de las primeras décadas del siglo permite comprobar que el inventor es también un tipo social cada vez más popular, apuntalado por la difusión de sus productos, los *inventos*. Inventos de todo tipo –incluidas las armas– que logran un espacio creciente en la prensa

⁴¹ Haynes, op. cit., p.163. El inventor –informa Haynes– se va a diferenciar del científico tradicional en que es visto como alguien útil a la sociedad y por lo tanto más confiable. En esta valoración positiva del hombre de ciencia como inventor influye la irrupción de personajes como Thomas Edison y de otros científicos-inventores, como el matrimonio Curie, que van a ser vistos como una suerte de conquistadores de un nuevo mundo.

⁴² LeRoy L. Panek, *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1981, p. 8.

⁴³ Cuando se habla de sus investigaciones se informa que El Físico “buscaba afanosamente la solución de un problema de física, que resuelto acabaría, a su entender, con la esclavitud del proletariado europeo” (p. 25) Y más adelante se describe a su invento como “el rayo fulminante [que] iba a librar el resto del planeta de la opresión capitalista, haciendo fraternizar los pueblos de toda la tierra sobre el cadáver del último tirano” (p. 282)

popular, como puede comprobarse, por ejemplo, repasando las páginas de *Caras y Caretas*.⁴⁴

En su ensayo sobre “la imaginación técnica” en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, Beatriz Sarlo estudia la irrupción de la figura del inventor, como tipo literario y social, al que vincula con una clase de saber al que denomina “técnico”. Ese saber técnico –que también se difunde por canales alternativos al de la enseñanza universitaria– circula a través de una compleja red de relaciones entre productores y consumidores culturales, red que abarca desde las elites periodísticas hasta un nuevo público proveniente de las capas medias y populares, que identifica este “espacio tecnológico” con la modernidad, y ve en él una posibilidad de ascenso social y cambio cultural.⁴⁵

Lo mismo que observa Sarlo para la década de 1920 puede verificarse, tal vez con menor intensidad, en la década anterior. Lo que habría que agregarle a su descripción es, por un lado, el dato de la considerable incidencia del anarquismo (y también del socialismo) en esas redes de saber vinculadas con los sectores populares y medios. Y por otro lado, que ese interés por la invención y el saber manual forma parte del impulso más abarcador de la “divulgación científica”.

De hecho el anarquismo y el socialismo participan y alimentan desde fines de siglo estos circuitos culturales y pedagógicos populares en los que no sólo el saber técnico, sino también el *saber científico* (entendido éste, además, en un sentido bastante amplio) ocupa un lugar destacadísimo. A su vez, este saber se difunde a través de canales propios, como la prensa, las bibliotecas, las veladas, y las conferencias y cursos organizados por agrupaciones específicas, tales como la *Liga Racionalista* (de orientación anarquista) o la *Sociedad Luz* (socialista).⁴⁶

Ya se ha mencionado el peso que la ciencia tiene en el discurso anarquista, en especial como antítesis del oscurantismo religioso representado por la iglesia católica y las creencias supersticiosas con las que se busca engañar al pueblo y mantenerlo en la ignorancia, para beneplácito de la burguesía, que así mejor puede explotarlo. Algo muy

⁴⁴ En 1907, por ejemplo, hay una sección de *Caras y Caretas* titulada “Últimos inventos”, que incluye desde armas exóticas hasta un “aparato para calmar las olas” (*Caras y Caretas*, No 448, 4 de mayo de 1907).

⁴⁵ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

⁴⁶ Sobre la Sociedad Luz y la ciencia en el socialismo argentino puede consultarse a Dora Barrancos, *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1996. Para el caso de la Liga Racionalista, ver Juan Suriano, *Anarquistas*, op. cit.

similar es lo que Dora Barrancos señala a propósito del socialismo: “la Ciencia anulaba las incorrecciones de los dogmas religiosos y hacía añicos modos atávicos de sentir y pensar que obstaculizaban la inexorable marcha de la humanidad hacia formas superiores.”⁴⁷

La exaltación, en las páginas de la prensa libertaria, de personalidades como Charles Darwin –quien enfrenta con sus teorías la versión religiosa sobre el origen del universo y del hombre- es sólo uno de los tantos ejemplos del lugar que ocupan la ciencia y la figura del científico en el discurso anarquista. Además, varios anarquistas notables –como Eliseo Reclus o el propio Kropotkin, ambos reconocidos geógrafos- son ellos mismos –y así suele presentárselos- grandes “hombres de ciencia”.⁴⁸

Por otro lado, en las páginas de la prensa anarquista es común la publicación de notas de divulgación científica, a veces en secciones fijas o más o menos fijas, como “Crónica científica” (en *El Sol* y en *Martin Fierro*), o incluso –como veremos- en el espacio del folletín de *La Protesta*.⁴⁹ De hecho, estas notas forman parte de un dispositivo más amplio de difusión del saber “científico” que incluye el espacio de la “velada” y los cursos y conferencias organizados por agrupaciones obreras o educativas cercanas al anarquismo, o al socialismo, así como los programas de estudio de las escuelas libertarias.

Durante 1914 –año en que se publica *La ciudad anarquista americana-* es común encontrar en casi todos los números de *La Protesta* una pequeña sección titulada “Instrucción popular”, en la que se informa sobre veladas y conferencias educativas. En la del día 8 de septiembre puede leerse que en la “velada educativa” organizada por la “Sociedad Florentino Ameghino”, Natalio Barbieri disertará sobre el tema “La tierra, la fauna y la flora en el período cámbrico”. En la misma columna se informa que en el

⁴⁷ Barrancos, ob. cit., p. 23.

⁴⁸ Observa Lily Litvak sobre el anarquismo español: “Para los libertarios de fin de siglo la ciencia se convirtió en una nueva religión. Siguiendo los pasos del positivismo decimonónico, trasladaron su esperanza de la fe a la ciencia; se creía que por ella se develarían los grandes misterios, se resolverían los más profundos enigmas y se asentaría sobre sólidas bases el porvenir”. Y agrega que “... el fundamento del optimismo científicista ácrata hallaba su base en la transformación de las condiciones de vida gracias al progreso de las ciencias. La ciencia era capaz de producir abundancia, salud, confort.” (*Musa libertaria*, ob. cit., p. 372). Algo muy similar observa Suriano para el caso argentino: “Profesaron una fe inquebrantable en las ideas racionalistas y sostuvieron la creencia de que la ciencia liberaría a los seres humanos a partir de la producción de abundancia, confort, felicidad y la progresiva emancipación de las cargas adicionales producidas por el trabajo” (*Anarquistas*, ob. cit., p. 218).

⁴⁹ En estas “crónicas” se daba cuenta de asuntos tan diversos como “motores solares”, “máquinas parlantes”, “el cleptoscopio”, “nuevos planetas y cometas”, “vista a los ciegos y oído a los sordos” o “el radium” (“Crónica científica”, *El Sol*, Buenos Aires, números 148 -1 de abril de 1902- y 171 -15 de enero de 1903-).

local de la Sociedad Luz “el señor César Clariá dará la tercera conferencia sobre Química Mineral”. El día 7 de agosto, también en “Instrucción popular”, se anuncia que en el local de la Liga Racionalista se ofrecerá una conferencia de Física que incluye experimentos. Y en ese mismo número se publica una “Crónica científica” en la que se hace un detallado y erudito comentario de una conferencia sobre el origen del universo. También, en diciembre de ese año, en el espacio del folletín se empieza a publicar “Origen y genealogía del hombre”, por N. Barbieri.

Una lectura atenta de estos anuncios, crónicas, folletines que circulan por la prensa anarquista muestra también que, por un lado, “ciencia” o “científico” abarcan un generoso espectro de temas y materias que incluyen la física, la química, la geología, la medicina, la anatomía, la zoología, la botánica, las matemáticas y hasta el vegetarianismo. Y, por otro lado, que si bien la divulgación científica ocupa un sitio destacado en la instrucción popular que difunden o directamente instrumentan los anarquistas, ésta comparte lugar con otras materias o asuntos tan diversos como “contabilidad”, “el problema de la calefacción”, “declamación”, o “idioma nacional”.

Lo que hace Quiroule en *La ciudad anarquista americana* es reforzar la relación del hombre de ciencia con esta tradición cultural libertaria, incorporándola al relato mismo. Un repaso por el sistema educativo de la ciudad anarquista, así como por sus formas comunes de sociabilidad revela que el saber científico ocupa allí un lugar central.

La educación “integral” de los “comunistas” incluye un alto porcentaje de conocimientos prácticos y teóricos sobre disciplinas vinculadas con el saber científico. Por ejemplo, en la “clínica de disección” con la que cuenta la ciudad se dan lecciones para los jóvenes, ya que “el anarquista era un médico de sí mismo”. También en las afueras de la ciudad hay un observatorio astronómico “provisto de los instrumentos más delicados” para la investigación científica, y con una importante “sección de vulgarización” en la que podía observarse “la reproducción exacta de un gigantesco sistema solar movido por la electricidad... obra de cuatro jóvenes comunistas, mecánico, electricista, geógrafo y geómetra respectivamente, entusiastas admiradores de las maravillas del universo, los que uniendo sus talentos y entusiasmos en las horas de “ocio”, dieron con esta reproducción en pequeño, de los mundos siderales, una explicación clara, sencilla, al alcance de todas las inteligencias ...” (p. 111)

Por otro lado, en la biblioteca de la “Sala del Consejo” hay abundante bibliografía sobre “Astronomía, Ciencias, Física, Historia, Geografía, Literatura,

Química, Viajes” (p. 112). También allí se “daban conferencias sobre ciencias, filosofía, arte u otro tema interesante” (p. 114), o se formaban “animados corrillos en los que el inventor explicaba, con abundancia de detalles, la importancia de su descubrimiento; el físico sobre el alcance de sus experimentos de laboratorio o el resultado de sus investigaciones científicas...” (p. 115)

De algún modo lo que hace la ciudad anarquista es llevar a cabo concepciones y prácticas ya presentes dentro del movimiento anarquista contemporáneo de Quiroule. El sistema educativo de la ciudad anarquista, como ya se señaló, está diseñado a partir de las propuestas y algunas experiencias concretas de escuelas anarquistas, en Argentina y otras partes del mundo, caracterizadas por el énfasis en la educación integral y práctica, en contacto con la naturaleza, con una importante presencia de materias “científicas”. Y las formas de sociabilidad parecen inspirarse en gran medida en lo que proponen las veladas educativas que anuncia la prensa libertaria.

Además, desde el punto de vista de su lectura concreta, *La ciudad anarquista americana* puede ser pensado también como otro aporte a esa misma instrucción popular y divulgación científica de la que el texto se alimenta. De hecho, la descripción de la vida de los comunistas es una ocasión inmejorable que el narrador encuentra para, al mostrar el funcionamiento del sistema educativo anarquista, y su vida social, instruir a los propios lectores del texto sobre algunos temas que conforman el vasto campo de lo científico. Por ejemplo, a propósito de la descripción de algunos inventos educativos que sirven para ilustrar las características de la corteza terrestre, el narrador aprovecha para convertir a los propios lectores en alumnos y ofrecerles una extensa explicación sobre los efectos de los “fenómenos evolutivos” que experimentó “nuestro globo” (92)

Por otro lado, El Físico mismo, sobreviviente del mundo anterior a la revolución, es también el producto del circuito cultural libertario en el que se formó. Aunque no se dan detalles precisos sobre su pasado, todo indica que, como científico, El Físico puede ser clasificado en principio como un *inventor amateur*, alguien con una formación no sistemática, ajena al sistema educativo universitario, y adscrito a las redes de conocimiento de la educación popular – anarquista, formado en el saber práctico del taller o la fábrica, y a través de lecturas de folletos y artículos o de conferencias y cursos de difusión como los que se han citado más arriba. En todo caso su formación se completa una vez instaurada la ciudad anarquista, donde cada uno puede desarrollar a su gusto y al máximo de sus posibilidades el área del saber que le interese, ya que “las nuevas comunas poseían en sus bibliotecas todos los libros científicos y tratados

técnicos publicados, contaban con laboratorios perfectamente instalados y dotados de los instrumentos más delicados y perfeccionados". (p. 24)

Pero la identificación de El Físico con la figura clásica del inventor solitario, que en el espacio privado de su taller o laboratorio, y fuera de toda inserción institucional, es capaz de lograr un producto sorprendente, fruto de su habilidad individual, no cambia con la nueva sociedad anarquista, porque incluso allí El Físico trabaja sólo y casi en secreto. De él sólo se "sabía que estaba ocupado, desde años atrás, en experiencias de física incesantes, a las que dedicaba todas las horas que lo dejaban libres el descanso y las ocupaciones colectivas" (p. 24) Incluso cuando el narrador describe las actividades científicas de El Físico informa que lleva muchos años de investigación, sugiriendo la posibilidad de que las comenzara antes de la revolución.

Esta actitud, sin embargo, no supone un resabio de antiguas costumbres propias del mundo burgués en el que El Físico creció, sino una afirmación de los valores de la nueva sociedad, ya que, en la comuna anarquista, cualquiera es libre de hacer lo que le plazca. Dicho de otro modo, el individualismo y la genial singularidad de la figura del inventor encuentran un lugar adecuado en esa sociedad donde uno de sus máximos valores es, precisamente, el resguardo riguroso de la voluntad individual.⁵⁰

La diferencia con el mundo burgués es que la ciudad anarquista permite el desarrollo de las cualidades de cada uno de sus miembros en su máximo potencial, al mismo tiempo que la educación integral que ofrece la cultura libertaria encuentra en El Físico a su mejor ejemplo, ya que es esa suerte de versatilidad libertaria la que le permite aprovechar tanto los avances de la física como de la química.⁵¹ La habilidad de Súper como inventor, y la creación de su fabuloso producto, sólo pueden ser concebidos dentro de las condiciones ideales de la sociedad anarquista: la superioridad de su invento demuestra la superioridad de la sociedad que lo ha hecho posible.

Lo que puede llamar la atención, en todo caso, es que el testimonio de la superioridad de esa sociedad caracterizada por la armonía y la vida pacífica de sus

⁵⁰ De algún modo su perfil se asemeja al de quienes Sarlo define como los "primitivos de la técnica". La diferencia está en que Súper no persigue ningún interés comercial (inconcebible en la ciudad anarquista) ni personal. Y además, a pesar de trabajar sólo, cuenta con el apoyo absoluto de su comuna. Esta diferencia fundamental hace que Súper logre completar con éxito su invento. En la ciudad anarquista no hay fracasos, pero además, el centro de la narración, como ya se dijo, no son las vicisitudes de la tarea del inventor, sino (el saber de) la revolución.

⁵¹ "Súper, no sólo era un físico habilísimo, sino también un químico experimentado. Cuando Curie encontró las extrañas y sorprendentes propiedades del Radio y del Polonio, había seguido de cerca, interesadísimo, todo lo que se relaciona con el nuevo descubrimiento, teniendo inmediata intuición de que semejante acontecimiento científico iba a proporcionarle los elementos principales que le permitirían realizar sus altruistas pensamientos. Y en seguida puso manos a la obra." (p. 56)

habitantes, en comunión con la naturaleza, sea el invento de un arma letal. La explicación, en principio, tiene que ver, una vez más, con el mundo burgués. Es su existencia represiva y amenazante, del otro lado del océano, la que hace que los anarquistas deban ocuparse de crear inventos destructivos; en este sentido el “vibráliber” es también producto del orden burgués, porque ha sido creado pensando en él, en su destrucción. La descripción de la ciudad anarquista demuestra que los inventos creados para la vida en ella no tienen para nada esa finalidad destructiva.⁵²

Pero, por otro lado, si se repasa la historia del anarquismo y la fluida relación de muchos de sus miembros con la creación y uso de bombas, la invención de un arma de destrucción masiva no deja de ser también una actividad que forma parte natural de la tradición anarquista en la que El Físico se ha formado. Desde este punto de vista El Físico, como inventor, no deja de ser un revolucionario y, al mismo tiempo, un representante de la vieja guardia formada dentro del orden burgués, y en su contra. Dicho de otro modo, El Físico es un ejemplo más del “anarquista delincuente”, en su variante de químico fabricante de bombas, pero con la particularidad de devenir héroe gracias al cambio de perspectiva que otorga el relato de la revolución y la utopía libertaria. Porque si se lo considera desde el punto de vista “burgués” que ha sido rastreado en el capítulo anterior, El Físico no deja de tener mucho en común con personajes literarios como, por ejemplo, “El Profesor”, de Conrad (el ya mencionado “perfecto anarquista” de *El agente secreto*, un temible fabricante de bombas) o con algunos ejemplares locales que pasearon su inquietante figura por las páginas de la prensa, protagonizando noticias o ficciones, y para quienes ciencia y revolución son dos facetas del mismo espíritu rebelde y aniquilador.

En 1906, y a propósito del sensacional atentado de Mateo Morral contra los reyes de España al que se ha hecho referencia en el capítulo anterior, *Caras y Caretas* publica una nota titulada “Los preliminares de un atentado – Fabricación de la bomba” en la que se presenta a los anarquistas (y a los nihilistas) como una suerte de *conspiradores científicos*: “Inteligentes, instruidos y muchas veces sabios, los nihilistas y los anarquistas aprovechan todos los recursos de la química moderna para fabricar sus espantosos instrumentos de venganza y de odio”. Y a continuación se pasa a describir

⁵² Algunas de las diversas innovaciones técnicas que aparecen en la ciudad anarquista son: un lavavajillas, un pupitre especialmente versátil, chalupas desarmables, una especie de avión-helicóptero ultraliviano que puede realizar vuelos verticales y que funciona “a pila”, telefonía sin hilos, barredoras mecánicas, acumuladores de energía solar, eólica o hidroeléctrica, novedosos materiales y técnicas de construcción.

diferentes modelos de bombas, incluyendo la empleada por Morral, “La bomba de volcar” que “es la de moda”, activada por “el formidable fulminato de mercurio”, hasta llegar a la especulación sobre las bombas futuras, que se podrán detonar a distancia. La nota va acompañada de tres dibujos que ilustran diferentes etapas de la preparación de la bomba: en todas aparecen dos hombres, concentrados en su labor, como si fueran científicos, y su lugar de trabajo no se diferencia demasiado de los laboratorios donde suele representarse a ciertos inventores peligrosos.⁵³

Desde esta perspectiva “burguesa” El Físico también puede encajar con otro tipo de científico e inventor popularizado por la literatura: aquél que, al desafiar las normas de la sociedad con sus investigaciones, se transforma en su principal enemigo. Esta variante del científico revolucionario –o del revolucionario científico– presente en el relato de Quiroule tuvo otra versión ficcional en la literatura argentina del Centenario. Me refiero a *El hombre artificial*, folletín de Fructuoso Lima (seudónimo de Horacio Quiroga) aparecido en seis entregas a comienzos de 1910 en las páginas de *Caras y Caretas*.⁵⁴

Los protagonistas son tres científicos inventores (un ruso, un italiano y un argentino) que, en la Buenos Aires del Centenario, se proponen crear vida humana de modo artificial. El líder del grupo, su mente más brillante, es Nicolás Donisoff, ex revolucionario y descendiente de una de las más nobles familias de la Rusia zarista. Su historia es esta: siendo estudiante de medicina, Donisoff se contacta y se une con un grupo revolucionario. En una de sus reuniones secretas se discute el nombre de la víctima del próximo atentado. Donisoff señala al príncipe Dolgorouky. Sus compañeros comprenden el sacrificio que esa decisión implica para él, ya que Dolgorouky ha sido por años su tutor y la persona a quien Donisoff más ama. Sin embargo, y a pesar del dolor que le causa, se mantiene firme en su opinión y el atentado se lleva a cabo con éxito. La policía lo detiene, pero sus compañeros lo ayudan –o más bien lo obligan– a fugarse de la prisión, y entonces Donisoff comienza su largo exilio, primero por diversas ciudades europeas, hasta llegar por último a Buenos Aires, donde –ya alejado de su pasado revolucionario– se propone, junto con sus compañeros científicos, crear vida humana. Y para ello monta un laboratorio clandestino en el que no duda en torturar a un indigente en procura de lograr su fin científico.

⁵³ *Caras y Caretas*, 23 de abril de 1906, No 401.

⁵⁴ *Caras y Caretas*, números 588 (8 de enero) a 593 (12 de febrero). Publicado también en Horacio Quiroga, *Novelas cortas*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1973.

Pero lo que en realidad muestra el relato del experimento de Donisoff es que el revolucionario sigue vivo en el científico; que –como lo ha observado Josefina Ludmer– así como en Rusia Donisoff “... entregó a su noble tutor al grupo anarquista terrorista del que formaba parte...”, del mismo modo, en nombre ahora de la ciencia, no duda en torturar a un pobre diablo que encuentra en la calle para darle vida a su criatura de laboratorio.⁵⁵ Lo que habría que agregar es que esa relación entre el revolucionario y el científico se verifica también en un sacrificio personal que, en parte, redime al protagonista: su sacrificio inicial por la causa revolucionaria (la que manda a morir, recordemos, es la persona a la que más ha querido en su vida) se corresponde con el sacrificio final que cierra el relato, cuando –en un intento desesperado por salvar el experimento, y consciente de que eso lo llevará a la muerte– les exige a sus compañeros que lo hipnoticen y lo usen como lugar de descarga del dolor acumulado que paraliza a su criatura artificial que han inventado y no la deja vivir.

Ahora bien, ¿es Donisoff –como lo afirma Ludmer– un “anarquista terrorista”? En realidad en ningún momento se dice que los revolucionarios rusos a quienes se une lo sean (el narrador se limita a informar que en 1902 Donisoff integra el “comité central de la revolución rusa”, sin definir su ideología política). (p. 97) En todo caso, la vinculación de Donisoff con el anarquismo se sugiere antes –aunque nunca de manera definitiva–, en una escena que anuncia el cambio de rumbo de su destino de noble en revolucionario. Cierta noche es sorprendido por su tutor “leyendo uno de esos libros que cuestan el cuello a quien los escribe.” (p. 95) Cuando, días más tarde, a la salida del palacio, se cruza con “el gran duque Iván”, éste le advierte: “Mucho cuidado (...) Acuérdate de otro príncipe como tú, que también ha escrito libros como el que leías.” El gran duque está hablando, como el mismo narrador se encarga de aclarar en una nota al pie, de Piotr Kropotkin. De algún modo el periplo de Donisoff sigue la huella de Kropotkin, aunque con algunos cambios. Al poco tiempo de su encuentro con el duque, Donisoff decide renunciar a sus privilegios y fortuna. Seis meses más tarde se ha convertido en un joven bohemio (o mejor dicho, en un bohemio revolucionario), habitante de una “helada buhardilla del más sórdido barrio de San Petersburgo”, en la que tira “de hambre y de escasez de ropa” mientras repasa sus libros de medicina.

⁵⁵ Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p 152. Dice Ludmer: “En *El hombre artificial*, en 1910, la relación entre ética y ciencia se plantea al mismo tiempo que la relación entre ética y política revolucionaria en el ruso Donisoff, un anarquista entregador de nobles en Rusia (‘por la revolución’) y después, en la Argentina, un científico torturador de pobres (‘por la vida’)...” (p. 153).

Kropotkin, el noble ruso que decide renunciar a su privilegios y a su fortuna en pos de sus ideales políticos, por los que es encarcelado, y que, tras una fuga, inicia un largo exilio, también es conocido como un científico.⁵⁶ En la biografía de Donisoff ciencia y revolución forman parte de dos inclinaciones que van naturalmente unidas. Donisoff se ha formado en la universidad, y es el trato con los estudiantes el que lo ha llevado a frecuentar los círculos revolucionarios. Ciencia y revolución son, desde el comienzo, mundos complementarios, como lo muestra la superposición de las dos escenas de lecturas que protagoniza el joven Donisoff, lector de literatura subversiva en el palacio, y de libros de medicina en su buhardilla bohemia.

Este cruce de hombre de ciencia y revolucionario, a su vez, nos reenvía al héroe de la ciudad anarquista. Tanto El Físico como Donisoff son hombres de ciencia que no han dejado de pensar como revolucionarios, si bien de diferente manera. En el caso de El Físico su saber múltiple, que abarca la ciencia y la técnica, se orienta hacia la invención armamentística, porque es el modo más eficaz –y tal vez el único- de lograr el triunfo de la revolución en el resto del mundo. Su actividad como inventor es un modo particular de ayudar a cumplir con el fin supremo del triunfo definitivo de la revolución, una faceta más de su actividad revolucionaria. En cambio, en Donisoff la actividad científica aparece en principio como el sucedáneo de la revolucionaria, aunque los hechos demuestran que en su esencia el personaje no ha cambiado, que la mentalidad del idealista y fanático del terror político se mantiene intacta en el hombre de ciencia. En cierto sentido las diferencias entre uno y otro dependen también de desde dónde se los mire y juzgue. Desde la ciudad anarquista El Físico, el inventor, es el héroe indiscutido de la historia. En cambio, desde la perspectiva de la Buenos Aires del Centenario que sobrevuela el folletín de *Caras y Caretas*, el inventor de Quiroga es un criminal que, más que por su ideal científico, muere por las transgresiones sociales a las que lo lleva su forma de entender la actividad revolucionaria.

Pero hay otro aspecto que vincula a ambos personajes, al mismo tiempo que los distancia: su relación con la cultura popular. El Físico es –como ya se sugirió- producto

⁵⁶ Noble e hijo de un importante general, desde joven Kropotkin contó además con los favores de zar Nicolás I, lo cual le auguraba una carrera brillante en el ejército y la política. Sin embargo, cuando Kropotkin tuvo que elegir el cuerpo de ejército en el que desarrollar su carrera, escogió el que menos podía favorecer su ascendente carrera militar, pero el que más posibilidades le daba para desarrollar una de sus más tempranas pasiones: la investigación científica. Por eso prefirió partir a Siberia, donde desarrolló importantes investigaciones como geógrafo y geólogo, que le valieron una gran reputación científica. Pero fue allí donde Kropotkin también observó las mayores injusticias del régimen zarista y donde, según sus palabras, se hizo anarquista.

de la cultura anarquista y también, de la cultura de los sectores populares con la que el anarquismo se comunica y de la cual también forma parte. Donisoff, a diferencia de El Físico, tiene una formación universitaria, pero lo que lo vincula con la cultura popular es el tipo de relato que protagoniza: un folletín que aparece en *Caras y Caretas*. Recordemos que en ese mismo espacio, pocos años antes, se publicó *Misterios del anarquismo*, un folletín también protagonizado por un noble ruso revolucionario en el exilio. Su protagonista, el frío, fanático y a su modo idealista León Róditborg, no deja de ser un antecedente –para los lectores consecuentes del semanario, y en especial del espacio del folletín- del frío, fanático y a su modo idealista personaje de Quiroga.

Además ambos folletines plantean el drama de seres fuera de lo común que fracasan en su intento de cumplir a toda costa –es decir, a costa de la vida de inocentes- sus ideales. El itinerario de Donisoff (miembro del grupo de conspiradores que acaban con la vida de su tutor), científico brillante que no duda en torturar o en inmolarse para lograr sus fines, no se diferencia demasiado del de su compatriota, el regicida Róditborg, o de sus compañeros de conspiración, que tratan de imponer sus ideales anarquistas a fuerza de bombas y el asesinato de inocentes.

Por otro lado, y siguiendo con *Caras y Caretas*, también conviene recordar aquí la citada nota sobre “La fabricación de la bomba” y la descripción de los “nihilistas o anarquistas” que las fabrican, que no sólo anticipa a la célula revolucionaria de la que el joven Donisoff formará parte, sino sobre todo al grupo de científicos que se propone crear “el hombre artificial”. El laboratorio secreto en el que trabaja el grupo que lidera Donisoff se parece bastante, en su descripción, al de los fabricantes de bombas que muestran los dibujos de *Caras y Caretas* que acompañan la nota (y que de paso remite, por supuesto, al típico “sótano” en el que los anarquistas traman sus conspiraciones). En última instancia Donisoff y sus colegas no son sino un grupo de conspiradores que trabaja oculto; y su creación –producto, como se dice en la nota de 1906, de “todos los recursos de la química moderna”- no es sino un “espantoso instrumento” que pretende ser animado a través de la tortura de un inocente.

En la revolución contra el orden burgués de la que participa El Físico, también la fabricación de bombas en laboratorios clandestinos es un componente clave de la conspiración. En las quintas que funcionan como base de operaciones de la conjura anarquista, hay un pequeño pabellón que ha sido transformado “en laboratorio para la fabricación de sus peligrosos explosivos” (p. 202). No cuesta imaginar a El Físico allí,

dirigiendo la confección de las bombas cuyo uso resultará clave en el triunfo de la revolución.⁵⁷

Sin embargo hay un punto en que ambos inventores-revolucionarios se separan, y que tiene que ver no tanto con el fin último que los mueve o con la mayor o menor crueldad con que pretenden hacerlo realidad (no deja de haber crueldad, recordemos, en la revolución que permite concretar la utopía anarquista americana), sino con el múltiple sentido en que Él Físico puede ser considerado un inventor, y también un héroe. El Físico es el héroe de la historia anarquista no sólo porque gracias a su acción e inventos el triunfo de la revolución social a escala planetaria será posible, sino sobre todo porque es quien puede ir más allá de ese punto (la revolución) e inventar, literalmente, la ciudad anarquista.

Pero además, al mismo tiempo que héroe universal, bisagra entre el tiempo histórico de la lucha revolucionaria contra el mundo burgués y el tiempo nuevo de la utopía libertaria, El Físico es también un paradójico héroe local, el héroe del anarquismo americano, y más precisamente argentino: un inmigrante que viene de Europa a hacer la América (revolucionaria), que importa un saber político, pero que, sin abandonarlo, se adapta a las nuevas condiciones que imponen la realidad y la cultura locales (la adopción en su atuendo de algunos elementos característicos la indumentaria gaucha es un modo de enfatizar esa voluntad de adaptación), que se convierte en el cerebro de la exitosa revolución en América, e inventa su ciudad anarquista, para finalmente difundirla desde las pampas a todo el mundo.

Finalmente la revolución social estalla y triunfa en el mundo real, en un lugar que no es América, pero tampoco París, sino la también periférica aunque emblemática Rusia. Habrá que ver, entonces, qué pasa cuando esa revolución real amenaza con extenderse por el mundo y tomar por asalto la ciudad capital de la república Argentina, teniendo, además, al anarquismo como principal protagonista.

II Ciudad anarquizada

Pocos años después de la publicación de *La ciudad anarquista americana*, un acontecimiento que conmociona la vida de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires

⁵⁷ También se informa que "entre los revolucionarios había dos o tres entendidos en la fabricación de explosivos, los que empleaban sus ocios en hacer bombas de mano que se emplearían el día de la gran barrida" (p. 201)

(y que también se extiende, con diversa intensidad, a otras regiones del país, llegando incluso hasta Montevideo) amaga con hacer realidad los sueños o las peores pesadillas -depende de cómo se lo mire- alimentados por el fantasma de la revolución social. Me refiero a lo que se conoció como la *Semana Trágica* de 1919, sin dudas el momento más significativo en la historia de la invasión anarquista a la ciudad.

Durante los primeros días de 1919 la ciudad capital de la república es sorprendida por una serie creciente de hechos violentos que comienza con una escaramuza sangrienta entre, por un lado, los obreros en huelga de los talleres metalúrgicos Vasena y, por otro, fuerzas represivas compuestas por la policía de la ciudad y grupos de matones a sueldo contratados por la empresa para reprimir a los huelguistas. Este enfrentamiento deriva en masivas manifestaciones obreras, más enfrentamientos, la declaración de una huelga general que prácticamente paraliza la ciudad, el intento de tomas de comisarias, la militarización de Buenos Aires, la aparición de bandas civiles patrióticas (acta de nacimiento de la Liga Patriótica Argentina), el asalto a imprentas y locales obreros, la persecución y muerte de judíos, rusos (no necesariamente judíos) e inmigrantes de otras nacionalidades (actividad en la que se destacaron esas bandas civiles patrióticas), la declaración del estado de sitio, y un saldo final de centenares de muertos y heridos, y miles de presos.⁵⁸

⁵⁸ A comienzos de 1919 los obreros de los Talleres Metalúrgicos Pedro Vasena llevan varios días de huelga en reclamo de mejoras salariales y en las condiciones de trabajo. El día 7 de enero un grupo de huelguistas hostiliza a los "carneros" contratados por la empresa para reemplazarlos, y la policía sale en su defensa. El resultado es cuatro muertos (entre manifestantes y vecinos del barrio de Nueva Pompeya donde se encontraban los depósitos de la empresa) y aproximadamente 40 heridos. Al día siguiente la FORA del V congreso (anarquista) llama a la huelga general, actitud que poco después también asume la FORA del IX (sindicalista), aunque procurando limitar su alcance.

El día 9 suceden dos hechos importantes: se celebra el cortejo fúnebre de las víctimas del 7 de enero, y el transporte deja de funcionar por completo en la ciudad, que de este modo queda prácticamente paralizada. Hay varios enfrentamientos entre los huelguistas y las fuerzas del orden a lo largo de la manifestación, pero el hecho más grave ocurre en el cementerio de la Chacarita, donde los manifestantes son emboscados y masacrados por francotiradores de la policía y el cuerpo de bomberos. El saldo es de varios muertos y decenas de heridos (La gran prensa registró doce muertos (...); un periódico obrero elevó la suma a más de cincuenta" anota Julio Godio en *La Semana Trágica de enero de 1919*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985, p. 35).

Los obreros reaccionan atacando a las fuerzas policiales en diferentes barrios y zonas de la ciudad. Ese mismo día el poder ejecutivo, encabezado por el presidente Hipólito Yrigoyen, declara zona militarizada a la capital de la república, y confía el comando de las fuerzas represivas al general Luis Dellepiane. A éstas se suma en poco tiempo la acción de civiles, reunidos en grupos como el "comité nacional de la juventud" o los "defensores del orden", quienes, con la aprobación o la indiferencia de las autoridades, se dedican a asaltar locales obreros o partidarios, y a organizar "pogroms" contra los habitantes de los barrios judíos de la ciudad. Por su parte los huelguistas, liderados por los anarquistas, atacan algunas comisarias, aunque son rechazados.

También el gobierno rápidamente interviene negociando una solución con Vasena y los dirigentes de la FORA del IX. Gracias a esta gestión, y a la promesa de Vasena de aceptar una serie de demandas obreras, la FORA del IX decide levantar la huelga general. Sin embargo ésta continúa, aunque debilitada,

El carácter excepcional y extremo de esta experiencia –reconocido de manera casi unánime por todos los involucrados, desde los anarquistas hasta los jefes de las fuerzas represivas o los representantes del partido conservador- sin duda explica la insistencia con que se habló en esos días de la posibilidad cierta de un intento revolucionario contra el orden establecido, intento que nada parece tener que ver con experiencias insurreccionales anteriores que también afectaron la vida de la república (como las producidas a propósito de la federalización de Buenos Aires, o de la caída del gobierno de Juárez Celman, o las diversas intentonas radicales lideradas por el ahora presidente Hipólito Yrigoyen) sino con la tan ansiada o tan temida “revolución social”.

Desde diversos sectores se advirtió sobre el carácter revolucionario que pretendía o podía llegar a tomar la huelga general, y el tipo de amenaza que implicaba. La frase del diputado Sánchez Sorondo que sirve de epígrafe a este capítulo es una de las tantas muestras de la alarma frente a la huelga general y sus efectos anarquizantes. Aunque con otro tono y propósitos, la prensa anarquista también especuló con las posibilidades revolucionarias derivadas de la huelga. Este tipo de declaraciones y vaticinios sin duda contribuyeron, además de otros factores, a que la huelga general y los hechos que la rodearon fuesen vistos, sobre todo desde ciertos sectores, como la antesala de la anarquización de Buenos Aires y de toda la república.

Esto no quiere decir que los episodios de la Semana Trágica fueran protagonizados exclusivamente por los anarquistas. Porque si bien es cierto que fue la FORA del V, de tendencia anarquista, la primera en declarar la huelga general, y decidir seguir adelante con la lucha mientras otras organizaciones negociaban con el gobierno, en realidad en la protesta, iniciada de manera espontánea, también participaron socialistas, sindicalistas y trabajadores independientes. Sin embargo, a medida que se desarrollaron los hechos, y una vez finalizados, fue el anarquismo el principal y casi único acusado por los episodios considerados insurreccionales o subversivos y, como en ocasiones anteriores, fue el fantasma de la disolución social, y el viejo expediente de asociar anarquismo con anarquía, el que inmediatamente se vinculó con sus acciones. De hecho tanto la gran prensa como los legisladores de los diversos partidos políticos con representación en el Congreso, así como algunas agrupaciones civiles patrióticas,

sostenida por las organizaciones obreras anarquistas y algunas independientes o en desacuerdo con su conducción sindicalista. El día 13, cuando la huelga ya ha perdido mucha fuerza, el gobierno decide declarar el Estado de Sitio. Finalmente el día 15 de enero la huelga se extingue, el senado deja sin efecto el Estado de Sitio y, vuelta la calma a la ciudad, el ejército se retira a los cuarteles. El saldo de la Semana Trágica largamente justifica su nombre: aproximadamente 400 muertos, centenares de heridos y más de 2.000 presos.

apuntaron repetidamente al enemigo anarquista, aunque ahora con un agregado flamante y poderoso que le daba nuevo impulso a la alarma: el *maximalismo*.

Recordemos aquí que, a comienzos de 1919, la sensación local de que un intento revolucionario era factible tenía que ver menos con el desarrollo de la historia política argentina reciente que con un fenómeno internacional concreto: el flamante triunfo de la Revolución Bolchevique en Rusia y la gran agitación huelguística y revolucionaria que, una vez finalizada la Gran Guerra, sacudía varias naciones de Europa.⁵⁹ “Maximalismo” fue un concepto tempranamente asociado con la Revolución Rusa de 1917 y empleado desde entonces para denominar a los sectores revolucionarios que llevaban adelante un programa de “máxima”, en contraposición a otros, como los socialistas, quienes proponían un programa de “mínima”, es decir, menos extremo en sus pretensiones revolucionarias. Por eso no es difícil explicar la rapidez con que “maximalismo” y “anarquismo” pasaron a ser usados como conceptos equivalentes.

También es necesario señalar es que en enero de 1919 todavía era posible asociar el “maximalismo” bolchevique con el anarquismo, y no sólo por parte de aquellos que veían en uno como en otro una parecida amenaza para el orden burgués. En ese entonces muchos anarquistas argentinos consideraban al proceso revolucionario ruso como un hecho positivo para la causa del proletariado mundial (la conducción de la revolución bolchevique todavía no había arrasado con los anarquistas que inicialmente participaron en ella). Ricardo Falcón explica que un sector del movimiento libertario local “adoptó inmediatamente a la revolución como suya y surgió la que sería la tendencia anarco-bolchevique, que se expresaba a través del periódico *Bandera Roja*”, y cuya síntesis hace Santiago Locascio en su folleto *Anarquismo y maximalismo*, aparecido en 1919.⁶⁰ Incluso en las páginas de *La Protesta* de 1918 pueden encontrarse comentarios elogiosos sobre la revolución rusa y críticas a sus detractores.⁶¹

⁵⁹ Dice Ricardo Falcón: “La Revolución Rusa de octubre de 1917 tuvo una repercusión mundial, que por sus dimensiones e intensidad no tenía parangón desde la francesa de 1789. También en América Latina el impacto fue mayúsculo y habría que esperar muchas décadas hasta que la Revolución Cubana de 1959 creara un trastocamiento de envergadura casi similar” (Ricardo Falcón, “Mililitantes, intelectuales e ideas políticas”, en Ricardo Falcón (director) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Nueva historia argentina (Tomo VI), Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 337). Sobre el “maximalismo” en Argentina Falcón menciona una célebre conferencia que José Ingenieros pronunció el 22 de noviembre de 1918 en el Teatro Nuevo de Buenos Aires, titulada “Significación histórica del movimiento maximalista”, a la que califica como “una verdadera y enfática defensa de la revolución y de los bolcheviques” (Falcón, p. 339)

⁶⁰ Falcón, ob. cit., p. 339.

⁶¹ Un ejemplo es el artículo titulado “Carácter de la revolución rusa – El socialismo de Trotzky”, aparecido en *La Protesta* el 21 de enero de 1918, donde se aclara que la fuerza “maximalista” de la revolución rusa está compuesta “por una fracción de socialistas revolucionarios y los anarquistas”.

En Argentina, como en otras partes del mundo, los acontecimientos de Rusia eran transmitidos por la gran prensa con una casi unánime condena de las acciones de los "maximalistas", a quienes se describía como violentos y sanguinarios. Como veremos más adelante, una prueba del impacto causado por la revolución rusa es que, apenas iniciada la huelga general de 1919, la prensa porteña difundió la noticia de que los huelguistas pretendían tomar el poder e instalar "soviets", e incluso se anunció –con el apoyo de fotografías de prontuario– que la policía había detenido a un tal Pedro Wald –ruso de origen–, acusado de pretender convertirse en el futuro presidente del soviets de Buenos Aires.

Pero más que la alianza anarco-maximalista, o el impacto de la revolución rusa en la Argentina del primer gobierno de Yrigoyen, lo que me interesa analizar aquí es cómo ha sido contada la Semana Trágica del '19, cómo ese acontecimiento, que marca el momento de mayor anarquización en la historia de la ciudad capital de la república se convierte en *relato* y qué papel jugaron en él, el anarquismo y los anarquistas.

La historia de la Semana Trágica

Las primeras versiones de lo ocurrido en la Semana Trágica, lógicamente, le corresponden a la prensa, que a través del relato de los acontecimientos –más que a partir de un análisis político o social– pretende darles un sentido a los hechos terribles y, en cierta medida, inexplicables que acaban de sucederse. Incluso lo de "semana" le da a la secuencia de acontecimientos un corte temporal que ayuda a concebirla como una historia cerrada y completa (la prensa rápidamente enmarca los hechos con el título de "Semana Trágica", como lo prueba el número 1039 de *Caras y Caretas*, del 18 de enero de 1919, que bajo ese título resume el relato de los acontecimientos que ocupa prácticamente todo ese número).⁶²

¿Cuáles son los ejes que definen esta primera versión de los hechos de la Semana Trágica? Más allá de algunos matices lógicos, lo primero que llama la atención en el cotejo de los principales medios de prensa porteños es la generalizada toma de

opuesta a los "minimalistas" del socialismo demócrata. Y concluye: "La revolución es eminentemente social y el programa maximalista, sin representar la total aspiración de los anarquistas, es fundamentalmente revolucionario, pues no se trata de simples reformas sino de transformaciones radicales de los métodos de vida, de organización social que reprime a las clases trabajadoras."

⁶² En este sentido es especialmente interesante el caso de *Caras y Caretas* que, por ser un semanario, pero también por los efectos de la huelga, que paraliza sus imprentas, sólo tiene la oportunidad de referirse a los hechos una vez que éstos han finalizado, lo cual propicia la elaboración de un relato unificado de toda la secuencia, en el que puede reconocerse sin esfuerzo la estructura clásica de introducción, desarrollo y desenlace, más la inevitable moraleja anti-anarquista final.

posición contra el enemigo anarco-maximalista. Se trata de relatos en los que predomina la defensa de la nación y del orden social, amenazados por un enemigo al que se define rápidamente como extraño a la idiosincrasia argentina, como extranjero.

En este punto se repite –tal vez ahora de un modo más enfático– un argumento que, como ya vimos en el capítulo anterior, resulta conocido. Pero lo novedoso es que, de manera mucho más marcada que en otras oportunidades, la ciudad capital de la república pasa a ocupar el centro de la escena y no sólo por ser el lugar donde se desarrollan los hechos, sino porque la huelga la vuelve irreconocible. El gran acontecimiento –la gran noticia, podría decirse– es que, durante la Semana Trágica, Buenos Aires se transforma en *otra ciudad*, una ciudad fantasmal, paralizada y, al mismo tiempo, *invadida*: por los huelguistas, por la policía, por el ejército, por la naciente Liga patriótica. Y por un público ocioso que, tironeado por la curiosidad y el miedo, procura no perderse los acontecimientos que han alterado de manera tan notoria e inesperada el ritmo habitual de su ciudad. Pero el otro elemento que también define a estos relatos iniciales, pasadas las primeras manifestaciones, es el paradójico carácter evanescente, fantasmal, de los revolucionarios que intentan tomar por asalto la ciudad, tanto que en la nutrida secuencia gráfica de *Caras y Caretas*, por ejemplo, jamás se los ve, salvo en las fotos de prontuario proporcionadas por la policía sobre los presuntos líderes revolucionarios, o en la congelada imagen de los muertos.

Algo de todo esto supo captar y aprovechar Arturo Cancela en “Una semana de holgorio”, muy probablemente la primera ficción inspirada en los acontecimientos de la Semana Trágica de enero de 1919.⁶³ Allí Cancela tiene muy en cuenta los relatos iniciales de la prensa porteña, su discursividad y algunos de sus ejes fundamentales;

⁶³ El cuento, fechado por el autor en febrero de 1919, es decir, un mes después de los acontecimientos, apareció por primera vez en sus *Tres relatos porteños*, en 1922.

Los acontecimientos de la Semana trágica de 1919 fueron narrados básicamente a través de dos tipos de formato: el relato testimonial-evocativo, y la ficción narrativa. Ejemplos del primero son textos como *La semana trágica* (1952), del comisario José Ramón Romariz, o *Pesadilla*, de Pinie Wald, una de las víctimas más notorias de la represión policial. Publicado originalmente en idish, *Pesadilla (Koshmar)* recién apareció en castellano en 1987; se trata del relato testimonial de Wald, un inmigrante judeo polaco acusado de pretender ser el futuro presidente del “soviet” que, según la policía y la prensa, los revolucionarios pensaban instaurar en Buenos Aires. El testimonio de Romariz, quien en enero de 1919 formaba parte de las fuerzas policiales en el barrio de la Boca, sorprende por el fuerte tono crítico hacia la acción de parte de las fuerzas represivas y de la “política oligárquica” que forzó la protesta obrera. En el campo de la ficción, además del cuento de Cancela, pueden mencionarse *En la semana trágica* (1966) novela de David Viñas, y la menos conocida *Pasos en las sombras* (1926), de José Salas Subirat (famoso por ser el traductor de la primera versión en castellano del *Ulises*, de Joyce, publicada por Santiago Rueda en 1946). También podría agregarse “Nuómeno”, cuento de Adolfo Bioy Casares publicado en sus *Historias desafortunadas* (1986), que en realidad es una especie de homenaje al cuento de Cancela.

pero además –y de ahí su gran eficacia- utiliza como mecanismo constructivo de la historia un elemento propio del imaginario revolucionario que anima las diferentes versiones sobre los hechos de la Semana Trágica, esto es la disolución de un orden (social, pero también urbano) íntimamente ligado con el motor básico de las grandes narraciones sobre la ciudad moderna: la movilidad.

“Una semana de holgorio” es la historia de las desventuras vividas durante los sucesos de la Semana Trágica de enero de 1919 por Narciso Dilon, joven porteño de familia patricia. El narrador es el propio Dilon quien, casi a la manera de un diario de viaje, va registrando, día a día, los hechos que le tocan vivir: el accidentado viaje desde su casa al hipódromo de Palermo, el regreso a pie hacia el centro de la ciudad, donde está ubicada su casa, el desvío hacia Once, lugar donde supuestamente se está combatiendo contra los huelguistas, un nuevo desvío hacia el límite oeste de la ciudad, esta vez en persecución galante de una dama, la llegada a la comisaría del barrio en busca de orientación, su participación en la defensa de la comisaría ante el ataque de un inexistente enemigo anarco-maximalista, su detención, en la misma comisaría, bajo el cargo de extranjero y anarco-maximalista, su providencial escape mientras lo llevan detenido hacia otro sector de la ciudad, su paso por la zona del mercado de Abasto, donde presencia el martirio y asesinato de los judíos del barrio, ejecutados por jóvenes patriotas, el regreso a su hogar, y finalmente, el posterior regreso a la comisaría en la zona oeste de la ciudad donde estuvo detenido, a la que va acompañado por sus amigos del Jockey Club para recuperar sus pertenencias y buen nombre.⁶⁴

Movilidad e itinerarios

La mención del modelo del diario de viaje no es casual porque “Una semana de holgorio” es, entre otras cosas, el relato de un viaje a través de ese territorio desconocido y hostil en que se convierte la ciudad por efecto de la huelga. Ahora bien, lo primero que hay que decir es que la transformación de la ciudad en un territorio hostil no se debe –como en el relato de Ramón Falcón analizado en el capítulo anterior- a la presencia de las “turbas” obreras en sus calles (de hecho en el relato de Cancela esas turbas brillan por su ausencia) sino a que la huelga afecta y altera un elemento clave de la ciudad moderna: la *movilidad*.

⁶⁴ Arturo Cancela, “Una semana de holgorio”, en *Tres relatos porteños*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944.

En su análisis sobre la relación entre novela europea y ciudad, Franco Moretti llega a la conclusión de que lo que singulariza al espacio urbano moderno, desde el siglo XIX en adelante, es su movilidad, entendida ésta en el doble sentido de desplazamiento físico y de desplazamiento social. Lo que haría la huelga revolucionaria sería justamente apuntar hacia ese rasgo definitorio del espacio urbano moderno ya que, por un lado, al procurar la paralización total de los medios de transporte habituales, logra afectar –de un modo *literal*– la movilidad de los habitantes de la ciudad. Pero además, por su carácter revolucionario, la huelga apunta en realidad contra el otro sentido de *movilidad* del que habla Moretti, ya que, si la revolución triunfa y las diferencias de clases son abolidas, toda posibilidad de movilidad social quedará entonces sin efecto.⁶⁵

En “Una semana de holgorio” la primera señal de que la ciudad está en huelga proviene de la dificultad de desplazamiento que afecta, apenas comenzado el relato, al protagonista. Sin embargo, lo que también se observa inmediatamente es que la movilidad no se suspende sino que se altera, ya que, en realidad, lejos de obturar todo desplazamiento por el espacio urbano, la huelga parece proponer una alternativa, un tipo de movilidad diferente de la habitual. Este hecho, a su vez, produce otra alteración: la de los *itinerarios de clase*. Lo que muestra el cuento de Cancela –gracias a la visibilidad que le otorga la huelga– es que en la ciudad de Buenos Aires existen –como en toda ciudad moderna– diferentes formas de desplazarse por ella, que tienen que ver, antes que nada, con diferencias de clase social.

La ciudad cambia porque la huelga afecta esos itinerarios de clase de dos maneras. Por un lado, altera los recorridos habituales, lo que conduce al protagonista a zonas desconocidas de la ciudad (que aquí es como decir a *otra ciudad*). Pero incluso esos itinerarios pueden cambiar sin necesidad de modificar el recorrido, simplemente alterando la forma de desplazamiento corriente (por ejemplo, como sucede en el cuento, del automóvil a la caminata), lo cual modifica notablemente la forma habitual de percibir la ciudad y de interactuar con sus habitantes y transeúntes. Basta con seguir el recorrido del joven patricio por la ciudad en huelga para verificarlo.

⁶⁵ Explica Moretti: “Lo que *distingue* a la ciudad (...) es que su estructura espacial (básicamente su *concentración*) es funcional a la intensificación de la movilidad: movilidad espacial, desde luego, pero principalmente movilidad social” (“Homo palpitans. Balzac’s novels and Urban Personality”, *Signs Taken for Wonders*, Londres-Nueva York, Verso, 1997, p. 111). Alejandra Laera se ha ocupado de esta cuestión en su análisis de la novela argentina de la década de 1880 (*El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004).

Según informa el relato, el itinerario cotidiano del protagonista, Narciso Dillon (que vive en el centro de la ciudad), tiene dos lugares como destino posible: Palermo (para ir al hipódromo) o el Jockey Club –el único lugar de sociabilidad que aparece mencionado-. Sin dudas un circuito previsible para un joven porteño y patricio, soltero (su única compañía es el solícito mucamo que lo atiende), que suele levantarse al mediodía, y que, evidentemente, no necesita ir a trabajar. Es por eso –y por su manifiesto desinterés por la política- que recién se entera de que algo extraño sucede en la ciudad cuando, apremiado por llegar al hipódromo antes del comienzo de las carreras, advierte la ausencia de “auto-taxis”, transporte que habitualmente lo lleva de su casa a Palermo. Como no contempla la posibilidad de suspender su salida, intercepta un coche de plaza conducido por un viejo italiano que va de regreso a su hogar. Ante la negativa del italiano de llevarlo a Palermo, Dillon consigue hacerlo cambiar de parecer bajo la amenaza de denunciarlo y hacerlo meter preso por “maximalista”.

La primera parte del itinerario se cumple, pero forzando una situación de poder que se vale de las diferencias de clase, nacionalidad y aboengo. Incluso en Palermo, el sitio del juego, las diferencias siguen siendo claras, y se manifiestan en los itinerarios habituales.⁶⁶ Esto se verifica, por ejemplo, cuando el narrador se enfurece con los huelguistas y se conduce de la suerte de “los pobres muchachos de las tribunas populares”, quienes, debido a la paralización de los tranvías, tienen que volverse a pie a su casa, en “el límite del municipio”. (p. 69)

En el mapa de la ciudad que hasta ese momento ha ido bosquejando el relato, hay una clara distribución espacial de las diferentes posiciones sociales: el límite del municipio como el sitio de los pobres muchachos de las tribunas populares (que viajan en tranvía), en contraste con el lugar central que ocupa el joven patricio (justamente en el centro de la ciudad), que se desplaza en auto-taxi. Una vez terminadas las carreras, la huelga va a provocar el cruce y la confusión de itinerarios. La desaparición de todo medio de transporte altera las formas tradicionales de movilidad de la ciudad moderna y sus circuitos, y produce el primer efecto igualador: ahora, ricos y pobres, argentinos y extranjeros, deben movilizarse del mismo modo: a pie. Y de ahí en más lo que va a mostrar el relato es que la existencia de un itinerario depende no sólo del recorrido, sino también del medio en que se lo lleva a cabo.

⁶⁶ El juego, según el narrador “atenúa los odios de clase”, debido a la ilusión del enriquecimiento súbito –es decir, a la ilusión de *movilidad* extrema y fulminante- y hace que las tensiones sociales desaparezcan.

En un principio, lo que se propone el protagonista es cumplir su camino habitual de regreso, desde Palermo al centro, como si nada significativo estuviera ocurriendo en la ciudad. Sin embargo, la obligación de trasladarse a pie no sólo lentifica notoriamente su desplazamiento sino que lo modifica, ya que le hace percibir la ciudad de otro modo, a la vez que genera un tipo de sociabilidad diferente. Es en las sucesivas paradas en los bares de su itinerario que se enteró, por boca de los parroquianos, del carácter revolucionario que va tomando la huelga, y de que se están librando intensos combates en diferentes barrios de la ciudad, entre ellos Once. Es esta noticia la que modifica el recorrido habitual de Dilon, quien enterado de la situación decide ir al lugar de los hechos a combatir contra los huelguistas. El andar la ciudad a pie propicia una suerte de *alianza nacionalista* que modifica el itinerario patricio por el *patriótico*. Es que la huelga, a pesar de su indiferencia inicial frente al hecho, va impregnando a Dilon hasta hacerlo tomar posición junto con los defensores del orden, contra quienes pretenden anarquizar su ciudad y, de este modo, modificar su itinerario habitual. La actitud del joven patricio es, en este sentido, previsible, y no hace sino repetir un movimiento típico de la Semana Trágica del 19: grupos de argentinos caracterizados que cierran filas frente al enemigo extranjero que invade la ciudad.

Sin embargo, a pocas cuadras del lugar donde, según las noticias, se combate intensamente desde las tres de la tarde, Dilon comprueba que la calma es absoluta. Esta distancia entre lo que se dice que ocurre y lo que realmente está pasando, que pone en cuestión por primera vez en el relato la versión oficial de los hechos, coincide, no casualmente, con un nuevo cambio de rumbo que –tampoco casualmente, a pesar de la mención constante de la suerte y el azar– lo hace coincidir con el itinerario de los “pobres muchachos de las tribunas populares”. Ahora el motivo del cambio no es la política sino el amor: ante la ausencia de combates Dilon se interesa por una mujer a la que decide seguir en plan galante –siempre a pie– rumbo al oeste, hacia el “límite del municipio”. Sin embargo la política sigue desplegándose por el espacio de la ciudad anarquizada y lo impregna todo, hasta el amor: la muchacha a la que sigue y corteja resulta ser la hija del cochero italiano que esa tarde, amedrentado por las amenazas de Dilon, se vio obligado a llevarlo a Palermo, lo cual suspende súbitamente toda tentativa amorosa y apura la huida del protagonista.

Lo llamativo en relación con este frustrado romance es que de algún modo el joven patricio protagonista de la historia invierte el tópico del inmigrante advenedizo narrado por Cambaceres en 1887, en su novela *En la sangre*. Ahora, treinta años

después, (con los radicales por primera vez en el poder), ya no se trata de un hijo de inmigrantes que trata de acceder a un espacio que no le pertenece seduciendo a las mujeres de la elite, sino de un hombre de la elite que intenta seducir a una hija de inmigrantes, y para lo cual adopta su itinerario, que es el de los muchachos de las clases populares. La seducción fracasa cuando aparece el cochero italiano y “maximalista” para “cerrar el círculo”, y es entonces cuando Dillon, el porteño de abolengo, advierte que está perdido en su propia ciudad.

Se trata sin dudas de un momento clave en el relato de Cancela, en su historia de la ciudad anarquizada. En medio de la noche, en un barrio que jamás ha visitado, en el límite de la ciudad paralizada por la huelga, el señorito porteño intenta ubicarse acudiendo mentalmente al plano de la ciudad, o más precisamente, al modelo que, desde su fundación, ha definido la traza urbana de la capital de la república: el damero, “el simple trazado del damero municipal”, como dice el propio Dillon. (p. 74). Puede decirse que el porteño tradicional proyecta la lógica “simple” del trazado de las calles de la ciudad “antigua” (de *su* Buenos Aires) sobre el espacio desconocido y nuevo de la ciudad (y en esto no hace sino seguir, como hemos visto, la forma en que se resolvió históricamente la incorporación de los nuevos territorios cedidos por la provincia a la capital federal).⁶⁷

Sin embargo, el método no le funciona. Y no solo porque hay una imprevista diagonal que lo desorienta, sino porque una cosa es la superficie virtual y sin relieve de un plano, y otra la materialidad de lo real. Como dice Viñas, Dillon “transita como un módico extranjero entre los recovecos de su propia ciudad”.⁶⁸ Pero lo que hay que remarcar aquí es que eso de “su propia ciudad” debe ser puesto en duda. El joven patricio está en un terreno desconocido, el *barrio* de los límites del municipio, un espacio muy diferente, geográfica, social y culturalmente, de la escenografía metropolitana que frecuenta. En este sentido resulta clave que hable de “municipio” en lugar de ciudad, como una forma de remarcar la diferencia entre lo legal o burocrático, y lo histórico-cultural. La Buenos Aires de Dillon es la Buenos Aires tradicional e

⁶⁷ Cancela no desaprovecha la oportunidad para ironizar sobre esta cuestión: “Soy porteño y sé que la absoluta regularidad de las calles de la capital permite orientarse a cualquiera...” -admite Dillon- “... medito en las innumerables ventajas de la disposición rectangular urbana. Las ciudades así construidas son armoniosas, ordenadas y democráticas”. (p. 74)

⁶⁸ “Arturo Cancela: un humorista frente al pogrom de Buenos Aires”, *Actas. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*, T. Bremer y A. Losada, Giessen, 1985, p. 192. En su análisis de “Una semana de holgorio” Viñas se ocupa sobre todo de los diferentes matices del humor de Cancela que, según Viñas, “trivializan” y “degradan” la “tragicidad de enero de 1919”.

histórica, tanto que su dominio sobre la zona oeste de la ciudad no parece ir más mucho más allá del límite histórico marcado por las actuales avenidas Callao y Entre Ríos

Cuando Dillon comprueba que el barrio para él es un laberinto y que la lógica fundacional del damero no puede salvarlo de su desorientación, decide seguir otra representación del orden: un policía, o mejor, el *itinerario* de un policía con el que se topa en una de las esquinas y que, involuntariamente, lo guía hacia la comisaría del barrio desconocido donde ha perdido el rumbo.⁶⁹ Las comisarías fueron, durante la Semana Trágica, uno de los lugares claves de confrontación entre los huelguistas y las fuerzas del orden. Según informan los diarios, hubo varias comisarías que sufrieron el acoso de los huelguistas.⁷⁰ Cancela incorpora a su relato este dato histórico al hacer participar a Dillon de un asalto a la comisaría donde ha ido a parar en busca de ayuda.

El diferido combate contra los huelguistas, del que inicialmente Dillon pretendía participar antes de torcer su itinerario hacia el oeste, finalmente se produce en la comisaría del límite de la ciudad. Pero –una vez más– se trata de un combate ilusorio, ya que el enemigo jamás resulta visible, lo cual, en parte, es otra de las particularidades del relato de la Semana Trágica que Cancela decide tomar como elemento clave del suyo. El caso paradigmático, en este sentido, es el del pretendido asalto al Departamento Central de Policía, que en un principio la prensa porteña anunció con alarma y detalles sorprendentes, aunque al mismo tiempo poniendo en duda su veracidad, ante la evidencia –que fue aumentando con el correr de los días– que sugería que, más que un ataque, se había tratado de un tiroteo violento entre los policías y un fantasmal enemigo creado por el nerviosismo y el miedo de gran parte de los defensores del edificio, y agigantado por el estruendo de sus propias detonaciones. De modo que lo que en un principio parecía haber sido un encarnizado combate contra el enemigo anarco-maximalista, días después se fue convirtiendo en un vergonzoso malentendido, hijo de la cobardía y la falta de profesionalismo de las fuerzas policiales.⁷¹

⁶⁹ La relación entre orden y damero a propósito de las ciudades latinoamericanas ha sido señalada por Ángel Rama, quien en *La ciudad letrada* observa que el damero fue la forma elegida para establecer los principios reguladores de “unidad, planificación y orden riguroso, que traducían una jerarquía social” (Montevideo, Arca, 1995, p. 21).

⁷⁰ Sirva como ejemplo esta nota aparecida en el diario *La Razón*: “Asalto a la comisaría 24a. Anoche a las 10, varios huelguistas hicieron fuego contra el edificio de la comisaría 24, en Pinzón y Almirante Brown. La agresión, desde el primer momento, fue intensa y continua (...) A las dos de la mañana, aunque con intermitencias, continuaba la lucha. Hubo varios muertos y numerosos heridos.” (*La Razón*, 11 de enero de 1919, 3ra edición, citado por Beatriz Seibel, *Crónicas de la Semana Trágica. Enero de 1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 93).

⁷¹ En su crónica de los hechos, *La Razón* admite que existen versiones contradictorias de lo sucedido la noche del viernes 10 en el Departamento Central de Policía. Por un lado se informa que probablemente

Pero para su relato Cancela no elige el Departamento Central sino la comisaría de la periferia. Con el detalle de que se trata de la comisaría 44, que jamás es mencionada en ninguna noticia periodística sobre los hechos de la Semana Trágica, no sólo porque no fue asaltada, sino porque en 1919 no existía (fue creada y comenzó a funcionar recién un año después). Evidentemente Cancela prefiere sacrificar la veracidad histórica para enfatizar el aspecto espacial-urbano del conflicto, ya que la comisaría 44 está ubicada desde 1920 en el borde oeste del municipio, a muy pocas cuadras del límite marcado por la avenida General Paz.

En el barrio de la periferia la comisaría aparece como la única representación del estado, y la sede más visible de aquello que la huelga revolucionaria pretende abolir. Es el lugar de la autoridad y el orden, donde Dillon busca refugio y orientación pero, tal como ocurre con el damero, será el sitio donde el personaje, por segunda vez, se pierda. Y en ambos casos la desorientación va a estar relacionada con una pérdida de la identidad: primero, como porteño (en el barrio de la periferia Dillon ya no se reconoce como hijo de Buenos Aires); y más adelante, como argentino, porque, a pesar de participar activamente en la “defensa” de la comisaría, la policía lo confunde con el enemigo extranjero y maximalista.⁷² Terminado el supuesto ataque, el único detenido es Dillon.

Sin embargo no termina allí su itinerario: tan insólitamente como fue detenido logra escapar de su cautiverio, y consigue –siempre a pie– poner rumbo a su hogar. Antes de llegar “al centro” pasa por el Mercado de Abasto, zona cercana –recordemos– a la que se había dirigido el día anterior para batirse contra los huelguistas revolucionarios, poco antes de cambiar de rumbo tras los pasos de la muchacha de barrio. Tal vez esa cercanía espacial sea un modo de remarcar la magnitud del cambio que se ha operado: Dillon ya no es un joven argentino deseoso de defender a su patria del enemigo anarco-maximalista, sino un presunto extranjero anarco-maximalista que

alguien anunció a los guardias la inminencia de un ataque de los huelguistas, lo que provocó el pánico de los efectivos acuartelados en el edificio, quienes “sin responder a dirección determinada, empezaron a descargar los fusiles, unos al aire, otros sobre las calles adyacentes al departamento, y todos sin saber en realidad a qué respondían sus tiros”. Pero también se acota que “otros informes que hemos recogido, establecen una tentativa de asalto a la casa central, realizada por grupos de personas que se habían acantonado en varios edificios” (*La Razón*, 11 de enero de 1919, 3ra edición, Seibel, ob. cit., p. 91). En el cuento de Cancela el fantasmal asalto a la comisaría 44 ocurre también la noche del 10 de enero.

⁷² La importancia de la “cuestión nacional”, y la relación entre porteñismo y argentinidad aparecen planteados de entrada en el epígrafe que reproduce los famosos versos de Guido Spano de “Trova” (“He nacido en Buenos Aires. / ¡Que me importan los desaires / con que me trata la suerte! / argentino hasta la muerte. / He nacido en Buenos Aires”). Versos que el propio Dillon retoma justo cuando, perdido en las calles de Buenos Aires, advierte lo precario de esa relación, y admite: “Ya no parezco un hijo de Buenos Aires” (p. 76)

viene huyendo de la policía, acusado precisamente de atentar contra los más preciados valores de la nación argentina. La adopción del itinerario de los muchachos de la popular y el paso previo por los límites del municipio lo han cambiado, y ese cambio le permite advertir lo peor de esos valores que algunas horas antes –como en los versos de Guido Spano– parecía dispuesto defender hasta la muerte. Pero además ese desplazamiento espacial tiene que ver con otra parada fundamental de su itinerario, otro barrio altamente significativo: el barrio judío de Buenos Aires, centro supuesto de las actividades del enemigo extranjero y donde Dilon, como veremos, vive la experiencia más extrema del relato.

Una vez de vuelta en su hogar, en el centro de la ciudad, Dilon comienza a recuperar su identidad –su mucamo es el primero en reconocerlo–, aunque para comprobar, con la lectura de los diarios, que también se ha convertido en otro: el “temible agitador” Nicolás Dilonoff, ruso, ácrata y maximalista, íntimo de Lenin y Trotsky, y a quien la policía busca con intensidad. Finalmente el malentendido que afecta la identidad del joven patricio se resuelve con otro viaje, con el que a su vez se cierra la historia.

Dilon regresa a la comisaría 44, pero ahora el viaje es completamente diferente. Es de día, la huelga ha terminado, y la ciudad vuelve a la normalidad, es decir, ha restablecido sus itinerarios habituales, que en el caso de Dilon se verifica no por el recorrido, sino por su movilidad: ya no se desplaza a pie sino en el moderno automóvil de uno de los cuatro amigos del Jockey Club que lo acompañan, lo que le permite completar en veinte minutos y sin contratiempos un viaje que durante la huelga había durado horas. Ya en la comisaría, el joven patricio recibe el trato que le corresponde por su condición social y su abolengo, y el comisario sólo lo amonesta amistosamente diciéndole que la confusión no se habría producido si le hubiera mencionado que era socio del Jockey.

Es el viaje que falta para que el protagonista deje de ser Dilonoff y vuelva a ser Dilon. Sin embargo, queda flotando la sensación de que ya nada puede volver a ser realmente como antes.

Enemigo, nación y barbarie

La pregunta que con insistencia va instalando el relato de Cancela desde el comienzo es ¿dónde está el enemigo?, en el doble sentido de en qué lugar de la ciudad

se encuentra y cómo puede identificárselo. Porque, en realidad, el enemigo nunca aparece. Por lo menos tal cómo se lo espera.

Al principio del relato resulta claro que el enemigo es el anarco-maximalismo en huelga que amenaza con anarquizar la ciudad y la nación entera. Sin embargo, desde el comienzo también, ese enemigo aparece permanentemente desplazado. De hecho el primer "maximalista" de la historia, el cochero italiano, sólo es maximalista porque así lo decide Dillon, quien se vale del poder que le otorgan las leyes represivas contra los extranjeros, el estado de conmoción en que se encuentra la ciudad y de su posición social para lograr que el *extranjero* (que de "amenazante" se convierte en "amenazado") lo obedezca. Más adelante, cuando Dillon va a pie, camino a su casa, se entera de que hay combates en la zona de Once, que refuerzan la idea, ya conocida, de que no se trata simplemente de una huelga, sino de un intento revolucionario; sin embargo esos combates nunca llegan a verse; sólo se habla de ellos y de la ferocidad de un enemigo siempre ausente. Ya en la comisaría, se comprueba que el ataque es un simulacro montado involuntariamente por sus atemorizados defensores, y que el único acusado de extranjero, ácrata y maximalista es el propio Dillon. (Versión que luego ratifica y agiganta la prensa, al transformarlo en el temible Dillonoff). Cuando Dillon escapa de la partida policial que lo lleva detenido, gracias a un supuesto ataque a tiros de sus camaradas revolucionarios, en realidad se trata del eco de los disparos de la policía, que ha iniciado sin saber cómo el solitario tiroteo contra su propio eco. Finalmente, en el barrio judío (virtual foco de las actividades subversivas de quienes pretenden anarquizar la ciudad) Dillon presencia el asesinato de un inofensivo habitante del barrio, viejo y manco. Si el terrible enemigo anarco-maximalista nunca aparece, o aparece desplazado en dos inmigrantes viejos e inofensivos o en el joven patricio que protagoniza el relato, quiere decir que ese enemigo no existe, o que hay que buscarlo en otro lado.

En la escena final de esta historia, cuando Dillon vuelve a la comisaría y se aclara el malentendido, hay un detalle en el que repara: el retrato de Sarmiento, acribillado a balazos, que el comisario muestra como una prueba de la intensidad del enfrentamiento y de la ferocidad irrespetuosa de los atacantes. Dillon sabe –y junto con él, el lector– que las balas son de la policía, que disparó contra la improvisada barricada a la que había sido arrojado el retrato del prócer nacional por los mismos defensores de la comisaría. Lo que no resulta casual es que el prócer elegido sea Sarmiento, ya que de algún modo su figura y el maltrato que recibe subrayan otro de los núcleos del relato: el desplazamiento de la amenaza extranjera al fondo de la historia nacional.

Dilon es, en cierto sentido, un personaje anacrónico, que aún en 1919 y en pleno enfrentamiento con el flamante e internacional enemigo maximalista, insiste en ver los males de la patria desde los ojos del personaje que colgaba de las paredes de la comisaría antes del “ataque”, es decir, desde la vieja fórmula de civilización y barbarie acuñada por el acribillado Sarmiento.⁷³

Hace tiempo ya que es un lugar común de la crítica señalar el desplazamiento histórico de ese eje que, sobre todo desde la década de 1880, abandona a los indios y los gauchos como los sujetos que encarnan la barbarie americana y rural frente a la civilización europea y urbana, para reacomodar las piezas de tal modo que sean los inmigrantes europeos –básicamente italianos, españoles y judíos- quienes pasen a representar la barbarie moderna, la gran amenaza que, desde el puerto, invade la república, con sus costumbres extrañas, entre las que se destacan dos plantas exóticas como el socialismo y el anarquismo, y que transforman a Buenos Aires en una moderna Babel sudamericana.⁷⁴

Sin embargo, en “Una semana de holgorio” se sugiere que, tras la aparente amenaza de la barbarie extranjera, pervive la vieja fórmula: la gran amenaza –el verdadero fantasma- es la barbarie nacional, o tal vez sea más exacto decir, la asimilación veloz de la mayor parte de la masa de origen inmigratorio a los peores valores de la tradición nacional y americana, de su barbarie. Y en el mapa de la ciudad anarquizada, la comisaría en el borde del municipio se alza como uno de sus sitios emblemáticos (y no sólo por lo que sucede con el retrato de Sarmiento).

Recordemos que en la comisaría la policía se bate con un enemigo que no existe, y convierte esa refriega equívoca en una cuestión nacional, tanto que uno de los oficiales, emocionado por el arrojito de Dilon (que, desde el lado de los defensores, se

⁷³Un ejemplo de este anacronismo es su reacción luego de enterarse por la prensa de que la policía lo busca por ácrata y maximalista: su primer impulso es huir y exiliarse en Montevideo, en un gesto típico de joven antirrosista que escapa de la persecución de la Mazorca. De hecho la historia de Dilon tiene mucho en común con “El matadero”, de Echeverría, aunque con otro tono y otro final. Pero no deja de haber también un joven distinguido que, deambulando por sitios inconvenientes de su ciudad, cae en manos de las fuerzas represivas del estado, de las que lo separa, antes que nada, una insalvable distancia cultural, fuerzas que, en el borde de la ciudad que se confunde con la pampa, lo interrogan y lo maltratan, aunque en este caso la víctima inocente sea otro hombre (un ruso-judío, que bien pudo haber sido él, y que anticipa al “ruso” de “La fiesta del monstruo”, de Borges y Bioy Casares, reconocido admirador de Canela).

⁷⁴Un ejemplo de esta lectura lo ofrece David Viñas: “El peligro de 1879 había dejado de ser representado por los indios. En 1900, el “enemigo social” ya era el inmigrante: para la mirada señorial la barbarie ya no residía en los campos, sino que se había apoderado de la ciudad liberal. Y a la inversa, la verdadera civilización se iba radicando en las zonas rústicas (...) Los *conventillos* eran los toldos de 1910. Es que a lo largo de un cuarto de siglo se había producido la inversión de la dicotomía de Sarmiento. (*Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1983, pp. 114-115).

dedica a hacer puntería contra una barricada que ha ido a parar al medio de la calle) exclama tres veces “¡Viva la patria!”. (p. 80) Luego esa misma policía acusa y detiene a un inocente (justamente ese arrojado patriota), quien es sometido a un interrogatorio, cuyo principal objetivo es indagar sobre la nacionalidad y el origen del detenido.

Dilon advierte que la mejor manera de probar que no es culpable es exhibir con contundencia su condición de argentino, porque lo contrario, en esas circunstancias, sería una prueba irrefutable de criminalidad. El nombre es lo primero sobre lo que se lo indaga. Cuando la policía le pregunta si “Dilon” es un apellido extranjero, el acusado, fiel a la verdad, admite que sí –su familia es de origen boliviano, detalle geográfico que a la policía no le interesa ante el peso de la confesión de su condición foránea. Entonces Dilon recurre, en su defensa, a su abuelo y a la íntima relación entre su historia familiar y la historia de la patria: les informa a los policías que su abuelo fue diputado en el Congreso de Tucumán en el que se declaró la Independencia argentina. Interrogado sobre la provincia que representaba, Dilon responde “Potosí”. Esta respuesta es prueba suficiente, para la policía, de la culpabilidad de Dilon, a quien se toma por farsante, ya que todos saben –argumento irrefutable y final de los interrogadores- que Potosí no es una provincia argentina sino el nombre de una calle de Buenos Aires.⁷⁵

De este modo el joven patricio, con un abuelo en el Congreso de Tucumán y una familia que lleva más de doscientos años en América, es tomado como un perfecto extranjero anarco-maximalista, y como tal detenido y puesto al servicio del poder ejecutivo de la nación. La inversión completa se ha realizado, el más irreprochable ciudadano argentino es ahora, en la ciudad anarquizada por la huelga revolucionaria, un extranjero, un subversivo enemigo de la patria y de sus valores más preciados. Y es la ignorancia de las fuerzas represivas del estado la causa principal del malentendido que convierte al joven patricio en un extranjero anarco-maximalista. Los policías no saben de la historia nacional (no saben del nacimiento de la nación y la conformación cambiante de su territorio) y eso les impide reconocer a sus más legítimos herederos, a quienes deberían obedecer y custodiar.

⁷⁵ Esta escena demuestra la ineficacia de la nominación de las calles como una manera de reforzar el sentido de nacionalidad. La desconexión entre determinado hito de la historia nacional y la calle que pretende, con su nombre, mantenerlo vivo para todos los ciudadanos, no sólo muestra el fracaso de ese instrumento pedagógico, sino, además, su inversión: los interrogadores, ignorantes de la historia argentina, pero conocedores de las calles de su ciudad, seguramente piensan que Dilon quiso valerse del nombre de una de sus calles para inventar una provincia inexistente en el actual territorio de la república.

La distancia de clase es también cultural, y se remarca en otra escena, cuando, para entretenerse en las horas de guardia, los policías bailan tangos y beben cerveza. Dilon, fiel a los códigos de la vieja y aristocrática Buenos Aires con la que se identifica, se niega a ver en “el ritmo canallesco y monótono de nuestro baile nacional” (87) aquello que se está convirtiendo en el emblema de la ciudad y la nación. El tango ya no es, como quiere Lugones algunos años antes, un “reptil de lupanar”, sino el sello distintivo de la cultura popular barrial, producto de la mezcla entre la tradición criolla y las tradiciones culturales que traen los inmigrantes, cada vez más desprendido de su origen prostibulario. No casualmente uno de los tangos que se ve forzado a escuchar Dilon es “Mi noche triste” que, además de aludir con su título a la situación desgraciada del protagonista, es uno de los primeros grandes éxitos tangueros de Carlos Gardel, punto de partida de lo que los historiadores denominan el “tango canción”.⁷⁶

La otra gran escena de la barbarie nacional ocurre, como ya se anticipó, en otro barrio: el barrio judío. Ahora no es el ámbito institucional-estatal de la comisaría en los límites del municipio, sino las calles de un barrio típico de la inmigración, cerca del centro de la ciudad. Es en este supuesto núcleo de las actividades del enemigo extranjero donde la muerte aparece por primera y única vez en el relato, una muerte unida a los peores aspectos del culto de la nacionalidad. Allí Dilon observa atónito cómo un grupo de jóvenes que llevan un brazalete con los colores de la bandera argentina se dedica a maltratar a los judíos del barrio, identificados como tales por su barba y aspecto. El colmo es cuando uno de esos jóvenes mata de un disparo a un viejo judío que no obedece como él quiere una de sus órdenes.

Aquí Cancela incorpora un dato histórico distintivo de la Semana Trágica del '19: la intervención de grupos de argentinos caracterizados que, con la complacencia o la indiferencia de las autoridades nacionales, actúan en defensa de la patria, considerando que esa actuación debe consistir antes que nada en perseguir y maltratar a

⁷⁶ Los autores de “Mi noche triste” son Samuel Castriota y Pascual Contursi. “Gardel estrenó el tango una noche de 1917, alcanzando un éxito notable, e impulsando a una serie de autores a embarcarse en la nueva corriente del tango canción de corte sentimental.” Ese mismo año Gardel lo grabó por primera vez, acompañado por José Ricardo en guitarra. A su vez, el actor Elías Alippi “lo incluyó en el primer cuadro de la obra teatral *los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo, que la compañía Muiño-Alippi representó en el teatro Buenos Aires a partir del 26 de abril de 1918 ... inaugurando la costumbre de cantar tangos en las obras teatrales...” (Oscar del Priore e Irene Amuchástegui, *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires, Aguilar, 1999, p. 65)

los “rusos” del barrio judío. Es lo que Juan E. Carulla, testigo de los hechos, define como “el primer ‘pogrom’ en Argentina”.⁷⁷

Los inmigrantes judíos que llegan al país provienen mayoritariamente de Rusia (país del que huyen por las persecuciones y matanzas de las que son víctimas), de allí el empleo del gentilicio “ruso” como sinónimo de “judío” que aún perdura en la sociedad argentina. Recordemos lo dicho en el capítulo anterior sobre la identificación de Rusia, hacia el 900, como cuna del terror político, nihilista-anarquista, y sumemos ahora, en 1919, dos hechos fundamentales: el asesinato del coronel Falcón cometido por el ruso-judío-anarquista Simón Radowitsky (el gran acto del terrorismo anarquista en Argentina cuyos ecos todavía perduran en los acontecimientos de enero de 1919), y la Revolución Rusa de 1917, el gran fantasma internacional que sobrevuela la Semana Trágica.

Es oportuno recordar aquí la nota aparecida en 1905 en *Caras y Caretas* a propósito de la llegada masiva de inmigrantes ruso-judíos a la Argentina que se instalan en algunas cuadras alrededor de la calle Libertad, mencionada en el capítulo anterior. En esta nota ya se habla, desde el título, de “Rusia en Buenos Aires”, para describir las particularidades del flamante barrio judío de la ciudad.⁷⁸ El mismo título podría utilizarse, varios años después, para describir la razón que moviliza a los jóvenes represores argentinos, alarmados por la invasión del territorio de su ciudad capital, por la irrupción de Rusia (revolucionaria) en Buenos Aires, de allí que resulte elemental la

⁷⁷ Cuenta Carulla: “En medio de la calle ardían varias pilas formadas con libros y trastos viejos, entre los cuales podían reconocerse sillas y otros enseres domésticos, y las llamas iluminaban tétricamente la noche destacando con rojizo resplandor, los rostros de una multitud gesticulante y estremecida. Me abrí camino y pude ver que a pocos pasos de allí se luchaba dentro y fuera de los edificios. Inquiri y supe que se trataba de un comerciante judío al que se culpaba de hacer propaganda comunista. Me pareció, sin embargo, que el cruel castigo se hacía extensivo a otros hogares hebreos. El ruido de muebles y cajones violentamente arrojados a la calle, se mezclaba con gritos de ‘¡Mueran los judíos! ¡Mueran los maximalistas!’. De rato en rato pasaban a mi vera viejos barbudos y mujeres desgreñadas. Nunca olvidaré el rostro cárdeno y la mirada suplicante de uno de ellos, al que arrastraban un par de mozalbetes, así como el de un niño sollozante que se aferraba a la vieja levita negra, ya desgarrada, de otro de aquellos pobres diablos.” (Juan E. Carulla, *Al filo del medio siglo*, Paraná, Llanura, 1945, p. 139. Citado por Julio Godio, *La Semana Trágica*, ob. cit., p. 194). La actuación de civiles para ayudar a “mantener el orden”, alentada por las autoridades, también consistió en el ataque a locales e imprentas anarquistas y socialistas, así como el enfrentamiento con los huelguistas. Un ejemplo elocuente puede encontrarse en la secuencia fotográfica con la que *Caras y Caretas* resume los hechos de la Semana Trágica. En una de ellas puede verse a “un grupo de ciudadanos atacando un comité sospechoso”, en otra a un conjunto de hombres elegantes definidos como “particulares que ayudaron a mantener el orden”, y en otra a “Comisiones de jóvenes pertenecientes al ‘Comité Patriota de la Juventud’ recorriendo en automóvil las calles de la ciudad, con la misión de mantener el orden.” (*Caras y Caretas*, Año XXII, No 1059, 18 de enero de 1919).

⁷⁸ *Caras y Caretas*, No 351, 24 de junio de 1905.

elección de un territorio ya así identificado antes del estallido de la huelga general como el lugar donde debían encuadrarse sus ímpetus patrióticos.

El asesinato del que Dilon acaba de ser testigo le hace pensar que, contra lo que suponía, un homicidio puede resultar el acto más trivial que uno pueda imaginarse: “Usted se pone en torno del brazo izquierdo la cinta del gato de su casa o la liga de la mucama, coge su revólver, sale a la calle y le pega un tiro en el corazón al primer hombre que le parezca sospechoso” (p. 94) Tal definición, al reemplazar el brazalete argentino por esos utensilios domésticos, no sólo ridiculiza la pretendida muestra de altruismo patriótico que anima tales actos, sino que además apunta –con la mención de la *liga* de la mucama- a la Liga Patriótica Argentina, fundada precisamente luego de los hechos de la Semana Trágica, como un modo de institucionalizar esa forma particular de entender el civismo patriótico que el cuento critica.

Pero la farsa (nacionalista) no está completa si no se la cuenta de manera *oficial*, a través la prensa porteña. Una vez de vuelta en su hogar, recuperado de su agotadora excursión por la ciudad anarquizada, Dilon lee el relato de sus propias andanzas en una nota aparecida en el diario de la mañana que le alcanza su mucamo. Ahí ya no es Narciso Dilon, el inofensivo y apático joven porteño de abolengo que gasta su dinero en el juego, sino el “temible agitador” ruso Nicolás Dilonoff, líder de los “ácratas” y “maximalistas”. Como en el caso del falso asalto al departamento central de policía, Cancela trabaja con otro episodio clave de la historia de la anarquización de la ciudad durante la Semana Trágica, como lo fue la “cuestión rusa” y el caso puntual de Pedro Wald, trabajador de origen ruso detenido por la policía bajo el cargo de pretender ser el presidente del soviét que la revolución instauraría una vez tomada Buenos Aires. La prensa porteña rápidamente difundió esta noticia, con foto de frente y de perfil (como puede observarse en *Caras y Caretas*, por ejemplo) del temible agitador y sus secuaces, aunque pasado el tiempo y el fragor de la huelga, empezó a despegarse de las acusaciones oficiales y sugerir la dudosa veracidad de esta noticia.

Cancela toma sin dudas este episodio, interesado, además, en incorporar el tipo de discurso que lo pone en circulación, su retórica y, sobre todo, su riqueza ficcional. Riqueza que no deriva sólo de la distorsión de la verdad de los hechos, sino del tipo de imaginario a partir del cual se genera el relato, y que se conecta con una tradición literaria que ya ha sido analizada. La prensa porteña ofrece varios ejemplos de la productividad de esta usina narrativa, pero ninguno, tal vez, tan completo como este:

El complot maximalista

En conocimiento la policía del complot maximalista con ramificaciones en Montevideo, se iniciaron diligencias para esclarecer cuanto hubiera al respecto y detener a los comprometidos.

Se adoptaron múltiples medidas de seguridad en los barrios rusos, pues los informes obtenidos sindicaban a elementos de esa nacionalidad como los dirigentes de los disturbios de estos días, así como de los que preparaban en Montevideo. La última reunión de los comprometidos debía realizarse en la esquina de Corrientes y Bermejo, por lo cual además de la vigilancia armada, se apostó durante toda la noche a casi todo el personal de la policía de investigaciones.

Fueron detenidos, entre otros súbditos rusos, las presuntas autoridades de una "república de soviets", que se proponían establecer, después de tomar por asalto todas las dependencias nacionales.

El llamado a ser presidente era Pedro Wald, ruso, de 30 años, que trabajaba de carpintero, el secretario general es Sergio Surios, y el que debía desempeñar el comisariato de guerra es Nekar Ziezin, ambos de la misma nacionalidad que el anterior, y de unos 30 años de edad.

El presidente, hombre de actitudes resueltas, alto, vigoroso, que usa cabellera abundante, ha confesado su participación en los planes del pretendido gobierno maximalista. En el registro que se les efectuó en el departamento central, se les secuestró una buena suma de dinero, comprobándose que disponían de depósitos en otros sitios, además de viveres y municiones.

La policía procura detener ahora a 3 jóvenes que han desaparecido misteriosamente. Según los informes que hemos recogido, se trata de unos estudiantes de medicina que profesan el credo maximalista y saben preparar bombas y máquinas infernales. Uno de ellos ocupaba hasta hace seis días un lujoso departamento en un barrio central y mantenía relaciones con mujeres de mala vida, entre las cuales hacía propaganda de ideas. Por momentos se dice que el principal de estos estudiantes ha muerto, pero tampoco se puede dar con su cadáver.⁷⁹

La historia (como se ha mostrado en esta tesis) resulta conocida: ahí están –una vez más, y condensadas en esta nota de prensa sobre ciertos episodios de la Semana Trágica- la intriga internacional, el elemento ruso como la entidad nacional clave de esa intriga, el aspecto heroico y al mismo tiempo siniestro del líder de la revolución, la clandestinidad, los estudiantes de medicina, la fabricación de bombas y máquinas infernales, los bajos fondos, el misterio y la muerte.⁸⁰

Los términos en que está elaborada la crónica de Dilonoff reproduce –sin necesidad de exageraciones paródicas, y más allá de los toques irónicos a los que Cancela jamás puede sustraerse- el estilo de este tipo de notas. Pero es el contraste con

⁷⁹ La Razón, 13 de enero de 1919, 3ra Edición.

⁸⁰ Tampoco deja de apelar la prensa porteña al personaje del *hombre delincuente*. En la nota titulada "Una entrevista con el gobierno maximalista" se describe al futuro "ministro de guerra" de la siguiente manera: "Ziazin tiene un tipo degenerado. Nariz larga, cara angulosa, labios gruesos". (La Razón, 13 de enero de 1919, 3ra edición).

el "diario de viaje" de Dilon lo que permite descubrir rápidamente aquello que ciertos pasajes y términos del relato oficial difundido por la prensa esconden, disimulan o distorsionan: el "nutrido tiroteo entre los leales defensores del orden público y los maximalistas que se hallaban perfectamente pertrechados", el "hábil interrogatorio" al que someten a Dilonoff, el ataque "a la escolta que lo conducía". (p. 96) El contraste deja ver cómo funciona la maquinaria ficcional (de la prensa) oficial, capaz de transformar, a través de su relato, no sólo a un obrero inmigrante ruso, sino incluso a un joven argentino de buena familia, en un temible agitador internacional, ácrata y maximalista, enemigo de los valores más preciados de la patria.

Claro que Dilon tiene una ventaja con la que no cuenta Wald ni los otros "rusos" señalados por la prensa. Cuando vuelve a la comisaría del barrio de la periferia para aclarar el malentendido, ya no está solo. Sus cuatro amigos del Jockey y sus apellidos (puntualmente mencionados por el narrador) lo respaldan para que él recupere su nombre propio y todo —como la ciudad y sus itinerarios— vuelva a la normalidad. Sin embargo, ahí está el retrato de Sarmiento, no sólo para insistir con otro ejemplo de la falsedad policial, sino para recordarnos que las balas que lo atravesaron no pueden volver atrás y devolverle a este rostro acribillado la integridad que tenía antes del ultraje.

¿Desde dónde escribe, entonces, Cancela? Porque es evidente que su crítica —a pesar de apuntarle a la represión ejercida contra inocentes y a la falsedad del discurso oficial al que, con los matices del caso, se pliega la gran prensa — no se inscribe en la tradición de denuncia anarquista, y ni siquiera en la socialista. Tampoco alcanza con señalar su tácita adscripción a ciertas banderas del liberalismo argentino antirrosista (que el retrato de Sarmiento vendría a representar) como, por ejemplo, la denuncia de los ultrajes cometidos contra la libertad individual, que lo hace reaccionar frente a los procedimientos policiales, la venalidad de la prensa o los exabruptos nacionalistas contra los inmigrantes.

Si bien es cierto que Dilon, como ya se señaló, es un personaje anacrónico, esta vuelta a las fuentes sarmientinas tiene que ver, sobre todo, con una situación actual: el nuevo panorama político abierto a partir de la sanción de la ley Sáenz Peña y el triunfo, en 1916, del radicalismo de Hipólito Yrigoyen, principal responsable, por otra parte, de la represión de la Semana Trágica. En la Argentina radical de 1919 la ciudad de Buenos Aires sufre su peor anarquización, y lo que el cuento de Cancela muestra es que los principales acusados del intento insurreccional, los extranjeros, no son los invasores que

vienen a desquiciarla, sino las primeras víctimas de esa gran farsa donde los únicos culpables son la policía, las guardias blancas y su cómplice, la prensa. Y todo bajo el signo de un patriotismo mal entendido y peor ejecutado.

En este sentido, conviene, una vez más en esta tesis, volver a *Martín Fierro*, en este caso a la revista fundada por Evar Méndez en 1919, y en la que Cancela participa como uno de sus principales redactores. En una nota suya, "Apuntes del ácido nítrico", publicada pocos meses después de la Semana Trágica de ese año, alude desde el título al estilo de la revista, crítico y ácido, y sin desprenderse del tono irónico que lo caracteriza, censura la actuación de la Liga Patriótica, de algunos legisladores oficialistas e incluso de la Corte Suprema, ejemplos de la hipocresía que domina a la sociedad argentina.⁸¹ Pero donde se ve mejor el tono "sarmientino" de la crítica a la política del gobierno radical es en "El malón de Fortín Yuka", nota de Alberto Gerchunoff aparecida en el mismo número de la revista. Allí el socialista Gerchunoff señala que "Sarmiento, Mitre, Roca lucharon contra la indiada, pelearon contra el gauchaje. Fueron vencidos el 12 de octubre de 1916 y desde entonces se ha restaurado la frontera interna". Para Gerchunoff el "malón" gobierna la república: "¿No lo hemos visto en la plenitud de su gloria en la Semana de Enero? El malón redivivo es un rasgo de nuestra actualidad...".

Evidentemente el cuento de Cancela, fechado en 1919, está en sintonía con la línea de la revista *Martín Fierro* y la posición crítica hacia el yrigoyenismo de varios de sus redactores, mezcla de liberalismo clásico e izquierda moderada (un tópico de la cultura argentina de gran parte del siglo XX). Desde la figura cómica de un trasnochado señorito de abolengo, el cuento de Cancela denuncia -en el tono leve e irónico que caracteriza a su autor- la persistencia de la vieja barbarie nacional bajo nuevos ropajes. Se trata de una crítica que años más tarde derivará, en algunos casos, en posturas más extremas, como la que ejemplifica otro relato del propio Cancela, donde también el tema es una revolución que tiene como escenario las calles de Buenos Aires, aunque se trata de una muy diferente a la de 1919, y con distinto final. El relato se titula "El mitín del 6 de septiembre de 1930", y fue publicado en sus *Tres cuentos de la ciudad* (1944). El protagonista es un político radical que ha logrado acceder a una banca de diputado, y que sólo parece estar interesado en el sueldo generoso que esa posición le asegura, y en la juerga que ese dinero le permite solventar. El relato consiste en la descripción de lo

⁸¹ De paso Cancela menciona su amistad con el escritor anarquista González Pacheco. (*Martín Fierro*, segunda etapa, No 2, Buenos Aires, Mayo de 1919).

que este diputado hace desde la tarde del 4 de septiembre en que cobra su dieta hasta la noche del seis en que asiste, sin saberlo todavía, al espectáculo de la triunfante "revolución" de septiembre, es decir, al primer golpe de estado a través del que los militares ponen fin a un gobierno democrático, en este caso, el del presidente radical Hipólito Yrigoyen. El relato de la revolución del 30 de algún modo ratifica los temores sugeridos en "Una semana de holgorio". Ya en la segunda presidencia de Yrigoyen no quedan dudas de cuál es el mal que aqueja a la república. La democracia de masas en la Argentina del 30, parece decir el cuento, no es más que un gran error que ha convertido la política en puro clientelismo, corrupción y venalidad. La diferencia es que ahora los revolucionarios son otros, concretos, visibles, apoyados por "una oleada de gente poscída de grave entusiasmo", que vienen a poner fin a ese mal.

En 1919, "Una semana de holgorio" parece advertir que la amenaza no está entre ese puñado de extranjeros o falsos extranjeros inofensivos a los que se maltrata injustamente, sino en otro lado, más interior de lo que se piensa. Pero también este cuento sobre la ciudad anarquizada, al hacer desaparecer literalmente de escena al enemigo ácrata (sólo presente como puro simulacro) está de algún modo señalando también el cierre de un ciclo, o por lo menos un cambio de época en la que ya el anarquismo comienza a ocupar, inexorablemente, un lugar cada vez más marginal y nostálgico. Esto no quiere decir, sin embargo, que el imaginario de la revolución decline con él: la literatura por venir, con Arlt a la cabeza, va a mostrar que todavía le faltaba lo mejor.

El hecho mismo de la aparición del término "maximalismo" como sinónimo, pero especialmente como sustituto de "anarquismo", es un testimonio del cambio de situación histórico-política que tiene, entre sus novedades, el declive irreversible del anarquismo como una fuerza masiva dentro del movimiento obrero argentino. En todo caso, como también la literatura de Arlt lo va a ejemplificar en pocos años, el anarquismo seguirá vivo a través de algunas de las ideas, de los mitos y de los personajes que supo generar: la fascinación por la revolución absoluta, la potencia creadora de la destrucción, el desprecio por toda forma de autoridad, cierta retórica del exceso.

EPÍLOGO

EPÍLOGO

Más que como una conclusión o resumen de lo que antecede, estas páginas finales intentan ser un punteo, sin dudas incompleto, de lo que queda afuera de esta tesis. Pero no como un disimulado pedido de disculpas por no haber incluido a ciertos autores o problemáticas que perfectamente cuadrarían en un estudio sobre las relaciones entre literatura y anarquismo en la Argentina de entre-siglos, sino, en cambio, como una propuesta de investigación futura sobre nuevas formas de pensar la relación del anarquismo con la literatura y la cultura argentina más allá de los límites temporales establecidos por esta tesis, es decir, más allá del período “clásico” del anarquismo.

1.- Boedo

Boedo, el grupo de Boedo nucleado alrededor de la editorial Claridad en los años '20, es uno de los lugares –tal vez el más previsible, pero no el único– en el que puede pensarse la deriva de la literatura anarquista. A pesar de la prudente distancia que algunos de sus principales exponentes (Eliás Castelnuovo, Álvaro Yunque) establecen con la literatura anarquista del 900, lo cierto es que la forma en que los escritores de Boedo concibieron la práctica de la literatura y el arte tiene su origen local en la forma en que los escritores anarquistas ya habían pensado esa relación. Hay una zona temática y ciertos procedimientos que permiten pensar que la literatura de izquierda en Argentina no nace a partir de la obra de Castelnuovo, Yunque, Barletta y compañía, sino con la de los escritores anarquistas que los precedieron.

2.- Subversivos

El texto del coronel Falcón analizado en el capítulo 4 no sólo se entrama con el discurso sobre el anarquista delincuente de principios de siglo. Uno de sus aspectos más inquietantes deriva de su resonancia con otra serie discursiva posterior, que encuentra su momento más fuerte y definitivo de exposición durante la dictadura militar de Videla, Massera, Agosti y sus continuadores. Hay en el texto de Falcón un léxico que cualquiera que haya vivido en la Argentina de 1976 a 1982 inmediatamente asocia con el discurso oficial: “subversivos”, “apátridas”, “ser nacional”, etcétera. Pero además del uso de un cierto repertorio de palabras y frases hechas, habría que seguir la perduración de una metáfora tributaria del discurso médico sobre el anarquista delincuente que se construye alrededor de la idea de enfermedad infecciosa que invade el organismo de la

nación: la "gangrena" que amenaza extenderse por todo el territorio nacional, la necesidad de aislar focos, de extirpar el mal. Y, por supuesto, una misma forma de identificar al agente que inocular la enfermedad con lo foráneo; el origen del mal que proviene de una conjura de carácter internacional.

3.- Vanguardia, utopía y bohemia

Entre los diversos colaboradores de la revista *Martín Fierro* (1904-1905) puede encontrarse la firma de Macedonio Fernández. Su aporte se reduce a dos poemas de factura clásica que conviven sin demasiado revuelo con otros textos y otras firmas de la revista de Ghirardo. Pero no es ése el Macedonio que uno vincularía con el anarquismo; ni siquiera el de la leyenda sobre la fundación de una colonia libertaria en algún lugar remoto del Paraguay. Pienso, más bien, en el escritor que en los años veinte empieza a dibujar una figura de artista que en las décadas posteriores se irá consolidando como la estampa única de Macedonio. Un artista solitario, despojado, sin un domicilio fijo, que en su precaria existencia recuerda la imagen de los bohemios revolucionarios (y no tanto) de principios de siglo, aunque sin sus énfasis y sus módicos excesos, como si a ese modelo le sobreimpresionara el ascetismo propio del anarquista austero, solidario con los jóvenes artistas que reclaman su padrinazgo intelectual, y al mismo tiempo celoso de su individualidad. Pero, a esa imagen de solitaria y ascética bohemia, habría que agregarle lo fundamental: una obra que, bastante alejada de sus poemas iniciales publicados en la prensa anarquista, rompe con las convenciones de la literatura tradicional. Una obra indócil que quizá como ninguna en su tiempo merezca ser asociada con una auténtica estética "acrática", como le gustaba decir a Rubén Darío. Una obra que, lejos de toda capilla, y de los ejemplos de la cautelosa vanguardia local, se encarga de desarticular patrones y ordenanzas literarias, en una actitud que sin dudas remite, en el plano de lo artístico, al ideario anarquista y a su lucha contra las jerarquías y lo establecido.

4.- Arlt

En *El juguete rabioso* (1926), la primera novela de Roberto Arlt, hay por lo menos tres ocasiones en que diferentes personajes asocian al joven Silvio Astier, el protagonista y narrador de la historia, con los anarquistas. En la primera, es el poderoso y enigmático señor Souza el que exclama "¿Medio anarquista, eh?", luego de leer la frase que Silvio, a su pedido, acaba de escribir en un papel: "La cal hierve cuando la

mojan". La segunda ocasión ocurre durante su breve estadía en la escuela de mecánica militar. Allí, frente a un grupo de oficiales que, admirados por sus inventos, lo interrogan por el origen de su saber, Silvio les habla de sus libros y confiesa: "si no estudio mecánica, estudio literatura (...) Baudelaire, Dostoievski, Baroja". Ante lo cual un capitán exclama: "Che, ¿no será un anarquista éste?". Por último, hacia el final de la novela, Silvio se encuentra con un amigo que hace un par de años no ve, ex ladrón devenido agente de investigaciones. Una de sus frase favoritas para explicar las vueltas de la vida es "la *struggle for life* de Darwin" que, admite, ha tomado de la "terminología ácrata", más precisamente de un "gallego panadero que le gustaba fabricar bombas". Y acto seguido, el agente le pregunta a Silvio, no casualmente: "¿Vos no fabricás explosivos? No te enojés; como eras tan aficionado a las bombas de dinamita...".¹

Hay en *El juguete rabioso*, más allá de estas referencias explícitas, varios puntos de contacto con algunos de las cuestiones vinculadas con el anarquismo y la literatura tratadas en esta tesis: la fascinación por la destrucción, el atentado como una forma de justiciera venganza ante los explotadores, la sociedad secreta, la relación entre delincuencia y anarquismo. Pero sobre todo la reconstrucción de un saber propio de los sectores populares, con un poco de instrucción pública y mucho de búsqueda autodidacta que, como en la novela, es capaz de mezclar a Nietzsche con un "novelón truculento" y un ejemplar de "Electrotécnica" (p. 118). Esa rara mezcla de Baroja con el profesor Ricaldoni, del superhombre de Nietzsche con las sensacionales noticias que transmiten los periódicos sobre los inventos de Tesla, ("el mago de la electricidad", que ha "ideado un condensador del rayo") inevitablemente remiten a "El Físico" o "Súper", el protagonista de *La ciudad anarquista americana*, el inventor amateur que ha concebido el "vibráliber", esa arma mortífera cuyo rayo destructor permitirá el triunfo de la revolución anarquista en el mundo, y también un modo de concebir la difusión del saber propio de la cultura anarquista. Pocos años después, con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Arlt va a aprovechar al máximo las posibilidades ficcionales del cruce entre invención y revolución ya prefiguradas en la novela de Pierre Quiroule y en otras versiones del cruce entre literatura y anarquismo.

¹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Bruguera, 1981, pp. 97, 130, 169.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

I.- CORPUS

Libros y folletos

- ARLT, Roberto "Yo y Ferrer", *Don Goyo (semanario humorístico argentino)*, Año 1, No 1, octubre de 1925, en Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Estudio y notas de María Fernanda Maquieira, Buenos Aires, Santillana, 1996.
- , *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Bruguera, 1981.
- BAKUNIN, Mijail, *Estatismo y anarquía*, Barcelona, Ediciones Jucar, 1976.
- BARRET, Rafael, *Obras Completas*, Buenos Aires, Tupac/Américalee, 1954.
- , *Escritos de Barret. El terror Argentino, Lo que son los yerbales y otros*, Buenos Aires, Ed. Proyección, 1975.
- BASTERRA, Félix, *El crepúsculo de los gauchos*, Paris / Montevideo, Jean Grave / Claudio García editores, 1903.
- BIANCHI, Alfredo, "Una generación se juzga a sí misma", *Nosotros*, Año XXVI, agosto-septiembre 1932, números 279-280.
- BUNGE, Carlos Octavio, "El hombre sin patria", *Nuestra patria, libro de lectura para la educación nacional*, Buenos Aires, Estrada, 1910.
- , "El anarquismo y su terapéutica social", revista *Renacimiento*, tomo VII, año II, No 9, Buenos Aires, abril 1911.
- CANCELA, Arturo, *Tres relatos porteños. Tres cuentos de la ciudad*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944.
- , *Palabras socráticas a los estudiantes*, Buenos Aires, Gleizer, 1923.
- CANÉ, Miguel: "La ola roja", *Notas e impresiones*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1918.
- , *Expulsión de extranjeros (Apuntes)*; Buenos Aires, Imprenta de J. Sarrailh, 1899.
- , *Juvenilia*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- , *En viaje*, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1928.
- CARRIEGO, Evaristo, *Obra Completa*. Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- CASTELNUOVO, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, ECA, 1974.
- CONRAD, Joseph, *The Secret Agent*, Stuttgart, Tauchnitz, 1953.
- DARÍO, Rubén, *Peregrinaciones. Obras completas*, t. XII, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- , *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994.
- , *Autobiografías*, Buenos Aires, Marymar, 1876.
- , *Antología poética*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- , "Un poeta socialista", *Nosotros*, año III, Tomo VIII, 1939, "Homenaje a Leopoldo Lugones, pp. 121-131.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Los demonios*, Madrid, Alianza, 1990.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *Dogma socialista*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1958.
- , *Ojeada retrospectiva*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1951.
- FALCÓN, Ramón L., *Proceso y sus causas de los hechos ocurridos el 1º de mayo de 1909*, Buenos Aires, Imprenta de la Policía, 1909.
- FRAY MOCHO, *Fray Mocho desconocido*, Compilación y estudio de Pedro Luis Barcia, Ediciones del Mar de Solis, Bs As, 1979.
- GÁLVEZ, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria (I) Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Taurus, 2002.
- , *El mal metafísico (vida romántica)*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1962.
- , *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
- GARCÍA MÉROU, Martín, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- GHIRALDO: *Gesta*, Buenos Aires, s/f.
- , *Teatro completo*, Buenos Aires, Américalee, 1946.
- , *La tiranía del frac*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
- , *Humano Ardor*, Barcelona, Lux, 1944.

- GILJIMÓN, Eduardo, *Un anarquista en Buenos Aires (1890-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1972.
- GIUSTI, Roberto, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- , "Una generación se juzga a sí misma", *Nosotros*, Año XXVI, agosto-septiembre 1932, números 279-280.
- GÓMEZ, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editor: Juan Roldán, 1908.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique, "Con el rey de los bohemios", *Treinta años de mi vida*, Vol. II, Ed. Cosmópolis, Madrid, 1931.
- GONZÁLEZ, Joaquín V., *La tradición nacional*, Buenos Aires, Lajouane, 1888.
- GONZÁLEZ PACHECO, Rodolfo, *Carteles*, Buenos Aires, Américalee, 1956.
- , *Teatro completo*, Buenos Aires, Américalee, 1953.
- GORI, Pietro, "Estudios Carcelarios. Una visita a la Penitenciaría de Sierra Chica", *Criminología moderna*, Buenos Aires, julio 1899.
- *Sin Patria*, en Golluscio de Montoya, Eva, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). (Estudio y antología)*, Toronto, Girol Books, 1996.
- GUTIÉRREZ, Federico, "Una generación se juzga a sí misma", *Nosotros*, Año XXVI, agosto-septiembre 1932, números 279-280.
- GRAVE, Juan, *La sociedad futura*, Madrid, La España Moderna, s/f.
- GROUSSAC, Paul, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*. Buenos Aires, Jesús Martínez editor, 1920.
- HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, CEAL, 1989.
- INGENIEROS, José, *Criminología*, Buenos Aires, Hemisferio, 1953.
- , *La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Elmer editor, 1957.
- JAMES, Henry, *The Princess Casamassima*, New York, The Macmillan Company, 1948.
- KROPOTKIN, Pedro, *La conquista del pan*, Barcelona, Mateu, 1971.
- , *Los ideales y la realidad en la literatura rusa*, Buenos Aires, Gleizer, 1926.
- LOCASCIO, Santiago, *Maximalismo y anarquismo*, Buenos Aires, Vicente Bellusci ed., 1919.
- LOMBROSO, César, *Los anarquistas*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1978.
- LUGONES, Leopoldo, *El payador*, Buenos Aires, Huemul, 1978.
- MALATESTA, Errico, *En el café. Diálogos*, Buenos Aires, Ed. La Protesta, 1926.
- MATURANA, José, *La flor de trigo*, en Luis Ordaz (Selección y estudio preliminar), *El drama rural*, Buenos Aires, Hachette, 1959.
- MONTEAVARO, BECHER, SOUSSENS, *Antología. Textos y protagonista de la bohemia porteña*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- MORRIS, William, *News from Nowhere*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- MURGER, Henri, *Escenas de la vida bohemia*, Buenos Aires, Sopena, 1945.
- PACHECO, Carlos M., *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de la tierra*, Buenos Aires, Emecé, 1940.
- QUESADA, Ernesto, "El 'criollismo' en la literatura argentina", en Alfredo Rubione, Estudio crítico y compilación, *En torno al criollismo*, Bs. As., CEAL, 1983.
- QUIROGA, Horacio, *Novelas cortas*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1973.
- QUIROULE, Pierre, *La ciudad anarquista americana*, Buenos Aires, La Protesta, 1914.
- , *Sobre la ruta de la anarquía*, Buenos Aires, Bautista Fueyo, 1912.
- RAMOS MEJÍA, José María: *La multitudes argentinas*, Buenos Aires, Tor, 1956.
- ROLDÁN, Belisario, *Discursos completos*, Buenos Aires, Anaconda, 1954.
- SÁNCHEZ, Florencio, *Obras Completas*, Buenos Aires, Schapiro, 1968.
- SÁNCHEZ RUIZ, Antonio, *Misterios del anarquismo (revelaciones sensacionales del 'detective' inglés William Wallace)*, Caras y Caretas, Buenos Aires, 1907, Números 445 al 464.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- SICARDI, Francisco *El libro extraño*, Barcelona, F. Granada y Cía Editores, s/f.
- SOIZA REILLY, Juan José de, *Crónica de amor de belleza y de sangre*, Barcelona, Maucci, 1911.
- STOKER, Bram, *The Annotated Dracula*. Introduction, Notes and Bibliography by Leonard Wolf. New York, Ballantine Books, 1975.

- SUX, Alejandro, *Bohemia revolucionaria*, Barcelona, 1910.
 -----, *Amor y libertad*, Barcelona, Biblioteca de la Vida Editorial, 1910.
 -----, *La juventud intelectual de la América Hispana*, Barcelona, Presa Hermanos, 1911.
 TOLSTOY, León, *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, El Ateneo, 1949.
 VEYGA, Francisco de, "Anarquismo y anarquistas". *Anales del Departamento Nacional de Higiene*, No 20 Buenos Aires, septiembre de 1897.
 -----, "El anarquista Planas Virela", *Archivos de Psiquiatría, Criminología, y Ciencias Afines*, Buenos Aires, 1906.
- ZOLA, Emilio, *Germinal*, Buenos Aires, Jackson, 1946.

Publicaciones periódicas

- Caras y caretas*, Buenos Aires, 1898-1919.
Ciencia Social, Buenos Aires, 1897.
Criminología moderna, Buenos Aires, 1898-1902.
El Escalpo, Buenos Aires, 1899.
El Manifiesto, Buenos Aires, 1912.
El Rebelde, Buenos Aires, 1898-1903.
El Perseguido, Buenos Aires, 1890-1897.
El Sol, Buenos Aires, 1898-1903.
Germen, Buenos Aires, 1906-1910.
Germinal, Buenos Aires, 1898.
Ideas y Figuras, Buenos Aires, 1909-1916.
La Batalla, Buenos Aires, 1910.
Labor, Buenos Aires, 1909.
La Libre Iniciativa, Rosario, 1895.
La Lucha, La Plata, 1894.
La Miseria, Buenos Aires, 1890.
La Nación, Buenos Aires, 1893, 1896, 1919.
La Nueva Era, Buenos Aires, 1901.
La Questione Sociale, Buenos Aires, 1895.
La Protesta Humana, Buenos Aires, 1897-1903.
La Protesta, Buenos Aires, 1903-1919.
La Ráfaga, Paraná, 1908.
La Vanguardia, Buenos Aires, 1894, 1905.
La Voz de Ravachol, Buenos Aires, 1895.
La Voz de la mujer, Buenos Aires, 1896-1897.
Libre examen, Buenos Aires, 1912.
Los Nuevos Caminos Buenos Aires, 1906.
Los Tiempos Nuevos, Buenos Aires, 1900.
Martín Fierro, Buenos Aires, 1904-1905.
Martín Fierro, Buenos Aires, 1919.
Vibraciones, La Plata, 1909.
Vida Nueva, Buenos Aires, 1903.

2.- BIBLIOGRAFÍA PARTICULAR Y GENERAL

- AA.VV., *Certamen internacional de La Protesta*, Buenos Aires, La Protesta, 1927 (edición digital facsimilar, CeDiCi-Biblioteca Popular José Ingenieros, s/d).
- ABAD DE SANTILLÁN, Diego, *El movimiento anarquista en la Argentina*. Buenos Aires, Argonauta, 1930.
- , *La FORA. Ideología y trayectoria del movimiento obrero revolucionario en Argentina*, Buenos Aires, Nervio, 1933.
- , *Memorias, 1897-1936*, Barcelona, Planeta, 1977.
- ABRAMSON, Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ADAMOWICZ-HARIASZ, María, "From opinion to information. The roman-feuilleton and the transformation of the nineteenth-century French press", en Dean de la Motte & Jeannene M. Przyblysky (eds.), *Making the news. Modernity and the mass press in nineteenth-century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- AINZA, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 1993.
- ANDREU, Jean, FRAYSSE, Maurice, GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, *Anarkos: literaturas libertarias de América del Sur*, Buenos Aires, Galerna, 1990.
- ANSOLABEHERE, Pablo, "Anarquismo y literatura argentina", *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA, 1996.
- , "Literatura de prensa" *Las maravillas de lo real*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA, 2000.
- , "Las huellas del crimen", María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll editores, *Fin(es) de siglo y modernismo*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001.
- , "La voz de la mujer anarquista" *Mora*, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, n° 6, julio 2000.
- , "El hombre anarquista delincuente", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, abril-junio 2005, Núm. 211.
- ARMUS, Diego, "Salud y anarquismo. La tuberculosis en el discurso libertario argentino. 1890-1940", Mirta Zaida Lobato (editora), *Política, médicos y enfermedades*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- BAKUNIN, Mijail, *Dios y el Estado*, La Plata, Terramar, 2004.
- BARRANCOS, Dora, *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990.
- , *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1996.
- BARROWS, Susanna, *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.
- BATTILANA, Carlos, "El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones", en Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- BAYER, Osvaldo, *Los anarquistas expropiadores. Simón Radowitzky y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1975.
- , *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*, Buenos Aires, Legasa, 1989.
- , *La patagonia rebelde*, México, Nueva Imagen, 1980.
- BENJAMIN, Walter, "La bohemia", en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.

- BERNINI, Emilio, "Arturo Cancela: una minoridad de diletante", en María Teresa Gramuglio (directora del volumen), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 6, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BILSKY, Edgardo, *La FORA y el movimiento obrero (1900-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- BIOY CASARES, "Nuómeno", *Historias desafortunadas*, Buenos Aires, Emecé, 1987.
- BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola y PASQUINO, Gianfranco (directores), *Diccionario de política*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- BORGES, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BOTANA, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- CAIMARI, Lila: *Apenas un delincuente. crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- CAMPO, Hugo del, *Los anarquistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- CAPPELLIETTI, Ángel J., *El pensamiento utópico. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1990.
- CAPPELLIETTI, Ángel y RAMA, Carlos, *El anarquismo en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- CÁRDENAS, Eduardo y PAYÁ, Carlos, "Carlos Octavio Bunge, un triunfador disconforme", *Todo es Historia*, Buenos Aires, Año XV, octubre de 1981, No 173.
- CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (directores), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- CAWELTI, John G. y ROSENBERG, Bruce A., *The Spy Story*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987.
- CIRUZZI, Marcela, *Evaristo Carriego. Vida y obra*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.
- CLARK, T. J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.
- CLOSE, Glen S.: *La imprenta enterrada. Baroja, Art y el imaginario anarquista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- COLOMBO, Eduardo (compilador), *El imaginario social*, Montevideo, Tupac, 1989.
- CORDERO, H. *Alberto Ghirardo precursor de nuevos tiempos*. Buenos Aires, Claridad, 1962.
- CORRAL, Francisco, *El pensamiento cautivo de Rafael Barret. Crisis de fin de siglo, juventud del 98 y anarquismo*, Madrid, Siglo XIX, 1994.
- DALMARONI, Miguel, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- DEGIOVANNI, Fernando, *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- DÍAZ, Hernán. *Ghirardo: anarquismo y cultura*. Buenos Aires, CEAL, 1991.
- "Intelectuales y obreros en el anarquismo", mimeo.
- "La literatura anarquista: una zona oscura de nuestro pasado", mimeo.
- EDEL, Leon, *Vida de Henry James*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- EGBERT, Donald D., *Social Radicalism and the Arts. Western Europe*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.
- ENZENBERGER, *Política y delito*. Buenos Aires, Seix Barral, 1968.
- EASTON, Malcom, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1805-1867*, New York, St. Martin's Press, 1964.
- FALCÓN, Ricardo, "Militantes, intelectuales e ideas políticas", en Ricardo Falcón (director) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930). Nueva historia argentina* (Tomo VI), Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

- FERRER, Christian (compilador), *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento Anarquista contemporáneo*, Buenos Aires, Altamira, 1999.
- FOOT HARDMAN, Francisco: *Nem patria, nem patrao*, Sao Paulo, Unesp editora, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 1989.
- FOURIER, Charles, *El nuevo mundo amoroso*. Paleografía, notas e introducción de Simone Debout-Oleszkiewicz, Siglo XXI editores, México, 1972.
- FRASER, Howard, *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908*, Tempe, Arizona State University, 1987.
- GALTIER, Lysandro, *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, ECA, 1973.
- GAMERRO, Carlos: "La gauchesca anarquista", *Filología* XXIV, 1-2, 1989.
- GARCÍA MORIYÓN, Félix, *Del socialismo utópico al anarquismo*, Madrid, Editorial Cincel, 1985.
- GELI, Patricio, "Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900.", *Entrepasados*, Buenos Aires, Año II, N°2, 1992.
- GIBSON, Mary, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport, Praeger, 2002.
- GIORDANO, Carlos, "Boedo y el tema social", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- GIORLANDINI, Eduardo, "Una historia negra: La Ley de Residencia", *Todo es Historia*; Buenos Aires, Año XVIII, Febrero de 1986, No 226.
- GIUSTI, Roberto, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- , *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1954.
- GODIO, Julio, *La semana trágica de enero de 1919*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- GOULD, Stephen Jay, *The Mismeasure of Man*, New York-London, W. W. Norton & Company, 1981.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). (Estudio y antología)*, Toronto, Girol Books, 1996.
- , "Círculos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina de 1900", en *Caravelle*, Toulouse, 46, 1986.
- , "Los Caballeros del Ideal". Patrimonio teatral de los filodramáticos libertarios de Argentina", en Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- GÓMEZ TOVAR, Luis, GUTIÉRREZ, Ramón y VÁZQUEZ, Silvia, *Utopías libertarias americanas. La ciudad anarquista americana de Pierre Quéroule*, Madrid, Ediciones Tuero, 1991.
- GORELIK, Adrián: *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GRAMUGLIO, María Teresa, "Estudio preliminar", en Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2001.
- , "Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez", en María Teresa Gramuglio (directora del volumen), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 6, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- GUARDIA, Alfredo de la, *González Pacheco*, Buenos Aires, ECA, 1963.
- GUÉRIN, Daniel, *El anarquismo*, Buenos Aires, Altamira, 1992.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- HAYNES, Rosalyn, *From Faust to Strangelove. Representation of the Scientist in Western Literature*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- HERRERA, Julio, *Anarquismo y defensa social, Estudio de la ley de Defensa Social No 7029, precedido de una exposición general sobre el anarquismo*, Buenos Aires, Librería e imprenta de M. A. Rosas, 1917.
- HOBBSBAWM, Eric, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel, 1974.
- , *The Invention of Tradition*, Londres, Cambridge University Press, 1992.
- HOROWITZ, Irving (compilador), *Los anarquistas*, Madrid, Alianza, 1979.

- HOFMANN, Bert, TOUS, Pere Joan i, TIETZ, Manfred (compiladores), *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Madrid, Iberoamericana, 1995.
- JITRIK, Noé, *El ochenta y su mundo*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- JOLL, J., *The anarchists*, Boston, Atlantic Monthly Press, 1964.
- KROPOTKIN, Piotr, *Modern Science and Anarchism*, London, Freedom Press, 1912.
- , *Campos, fábricas y talleres*, Madrid, La España Moderna, s/f.
- LEPS, Marie-Christine, *Apprehending the Criminal. The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Durham, Duke University Press, 1992.
- LAERA, Alejandra, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LEHAN, Richard, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1998.
- LIDA, Clara E., "Literatura anarquista y anarquismo literario", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19.2, 1970.
- LIERNUR, Jorge Francisco: "La ciudad efímera", en J. F. Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- LITVAK, Lily. *Musa libertaria*. Barcelona, Antoni Bosch, 1981.
- , *El cuento anarquista*, Madrid, Taurus, 1982.
- LLOYD, David & THOMAS, Paul, *Culture and the State*, New York and London, Routledge, 1998.
- LOCASCIO, Santiago, *Maximalismo y anarquismo*, Buenos Aires, Vicente Bellusci Editor, 1919.
- LÓPEZ, Liliana B., "Puesta en escena de un realismo inconformista: obra de Florencio Sánchez, en María Teresa Gramuglio (directora del volumen), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 6, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- , *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- LYNCH, Kevin, *A Theory of Good City Form*, Cambridge, The MIT Press, 1982.
- MALATESTA, Errico, *Ideario*, Barcelona, Publicaciones Mundial, s/f.
- MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MANUEL, Frank E. & MANUEL, Fritzie P., *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1981.
- MARTIN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente, *El Café de los Inmortales*, Buenos Aires, Frakt, 1954.
- MELLA, Ricardo, "Lombroso y los anarquistas", en Lombroso, *Los anarquistas*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1978.
- MILLER, Martin, "The Intellectual Origins of Modern Terrorism in Europe", en Martha Crenshaw (editora), *Terrorism in Context*, University Park (PA), The Pennsylvania University Press, 2003.
- MOLINEUX, Maxine, "Ni dios, ni patrón, ni marido. Feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX", en *La Voz de la Mujer. Periódico comunista anárquico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmas, 1997.
- MONTALDO, Graciela, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- MONTELEONE, Jorge, Monteleone, "Soussens Sans Sou", en *Atípicos: en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 1996.
- , "La invención de la ciudad. Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno", en Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- MORETTI, Franco, *Signs Taken for Wonders*, Londres-Nueva York, Verso, 1997.

- MORSE, Richard M. y HARDOY, Jorge E. (editors), *Rethinking the Latin American City*, Washington D. C., The Woodrow Wilson Center Press, 1992.
- MOYA, José C., *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- MYERS, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1995.
- NETTLAU, Max, *Esbozo de historia de las utopías*, Buenos Aires, Ed. Imán, 1934.
- NÚÑEZ, Florencio, *El terrorismo anarquista, 1888-1909*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- ONEGA, Gladis, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- ORDAZ, Luis, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- OVED, Isaac, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina.*, México, Siglo XXI, 1978.
- PANEK, LeRoy L., *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1981.
- PASTORMERIO, Sergio, "Sobrias sobriedades. El surgimiento de la figura del bohemio en la literatura argentina, 1870-1880", mimeo.
- PAULA, Alberto S. J. de, *La ciudad de La Plata, sus tierras y arquitectura*, Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.
- PÉREZ, Pablo (coordinador), *Catálogo de publicaciones políticas, sociales y culturales anarquistas (1890-1945)*, Buenos Aires, Editorial Reconstruir, 2002.
- PICK, Daniel, *Faces of Degeneration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- PIGLIA, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- , *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1982.
- PORTON, Richard, *Film and the Anarchist Imagination*, London-New York, Verso, 1999.
- POSADAS, Abel, *El "Libro extraño" de Sicardi*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- , "Gálvez, una peripecia del realismo", *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- PRIORI, Oscar del, y AMUCHÁSTEGUI, Irene, *Cien tangos fundamentales*, Buenos Aires, Aguilar, 1999.
- PROUDHON, Pierre J., *¿Qué es la propiedad?*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.
- , *De la creación del orden de la humanidad*, Valencia-Madrid, Sempere, s/f.
- QUESADA, Fernando, "La Protesta, una longeva voz libertaria", en *Todo es Historia*, Buenos Aires, No 82, marzo de 1974 y No 83, abril de 1974.
- RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985.
- , *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- REAL de AZÚA, Carlos, "Modernismo e ideologías", *Punto de Vista*, Año IX, No 28, noviembre de 1986.
- REDDING, Arthur, *Raid on Human Consciousness. Writing, Anarchism, and Violence*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998.
- RESZLER, André, *La estética anarquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- REY, Ana Lía, *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina de comienzos del siglo XX: Alberto Ghirardo en "La Protesta" y "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- RICHARDSON, Joanna, *The Bohemians. La Vie de Bohème in Paris. 1830-1914*, London, Macmillan, 1969.
- RIVERA, Andrés, "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

- ROCCA, Pablo, "Florencio Sánchez: textos, lenguaje, modernización", en Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- RODRÍGUEZ, Julia, *Encoding the Criminal. Crime, Science and Nation in Modern Argentina*, Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1999.
- ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1957.
- ROMAN, Claudia, "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1789-1885)", en Julio Schwartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 2, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- ROMARIZ, José Ramón, *La semana trágica*, Buenos Aires, Ed. Hemisferio, 1952.
- ROMERO, José Luis, "El espíritu del Centenario", *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987.
- , *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2001.
- RUIBAL, Beatriz, *Ideología del control social*, Buenos Aires, CEAL, 1986.
- SALAS SUBIRAT, José, *Pasos en las sombras*, Buenos Aires, Claridad, 1926.
- SALDÍAS, José A., *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires, Freeland, 1968.
- SALESSI, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nacionalidad (Buenos Aires 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.
- SALTO, Graciela N., "En los límites del realismo, un libro extraño", en María Teresa Gramuglio (directora del volumen), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Tomo 6, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- , *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- SATO, Alberto, "Introducción" a Owen, Fourier, Garnier, Le Corbusier, *Ciudad y utopía*, Buenos Aires, CEAL, 1977.
- SCHVARTZMAN, Julio, "Paulino Lucero y el sitio 'La refalosa'", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, 1996.
- SCOBIE, James, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.
- SEIBEL, Beatriz, *Crónicas de la Semana Trágica. Enero de 1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life (1839-1930)*, London, Viking, 1993.
- SCHORSKE, Carl E., "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Splenger, *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año X, No 30, julio-octubre de 1987.
- SPALDING, Hobald, *La clase trabajadora argentina (documentos para su historia - 1890 / 1912)*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
- SONN, Richard, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.
- SURIANO, Juan, "El anarquismo", en Mirta Zaida Lobato (directora) *El progreso, la modernización y sus límites. Nueva historia argentina* (Tomo V), Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- , *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la de Defensa Social (1902-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1988.
- , *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001.
- , *Auge y caída del anarquismo. Argentina, 1880-1930.*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2005.
- TARCUS, Horacio (director), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- TERÁN, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- " 'El payador' de Lugones o 'la mente que mueve las moles' ", *Punto de Vista*, Año XVI, No 47, diciembre de 1993.
- VANDERVEER Hamilton: "Anarchy as Modernist Aesthetic", en Berq/Durieux/Lernout (editors) *The turn of the century. Modernisms and Modernity in Literature and the Arts*, New York, Walter de Gruyter, 1995.
- VEZZETTI, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- VIÑAS David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- "Arturo Cancela: un humorista frente al pogrom de Buenos Aires", *Actas. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*, T. Bremer y A. Losada, Giessen, 1985.
- *Anarquistas en América Latina*. Buenos Aires, Katún, 1983.
- *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1983.
- VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud*, Buenos Aires, Colihue, 2003.
- VITAGLIANO, Miguel, *La novela extraña de Sicardi. Una lectura de Libro Extraño*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- WALD, Pinie, *Pesadilla. Novela-crónica de la Semana Trágica*, Buenos Aires, Ameghino Editora, 1987.
- WARLEY, Jorge A. (selección de textos), *Rafael Barret, anarquismo y denuncia*, Buenos Aires, CEAL, 1987.
- WEINBERG, Félix, *Dos utopías argentinas de principios de siglo*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1976.
- WEIR, David. *Anarchy & Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997.
- WILLIAMS, Raymond, "Utopia and Science Fiction", Patrick Parrinder (editor), *Science Fiction. A Critical Guide*, London and New Cork, Longman, 1979.
- *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.
- WOODCOCK, G., *El anarquismo. Historia de las ideas y los movimientos libertarios*, Barcelona, Ariel, 1979.
- YOAST, Richard, *The Development of Argentine Anarchism: a Social Ideological Analysis*, Madison, The University of Wisconsin, 1975.
- YUNQUE, Álvaro, *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1941.
- ZARAGOZA, Gonzalo, *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid, Ed. De la Torre, 1996.
- ZIMMERMANN, Eduardo, *Los liberales reformistas (la cuestión social en la Argentina)*, Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1995.
- ZUBIETA, Ana Maria: *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.