

Pasajes subterráneos

Jesse Cohn



1848-2011

**Cultura anarquista
de resistencia**

Investigación extensa y minuciosamente documentada en la que el autor trata la producción cultural anarquista, tanto occidental como oriental.

Cohn tiene más en mente las expresiones y prácticas culturales asociadas con los diversos medios libertarios, en lugar de las vanguardias modernistas de inspiración anarquista. Estas últimas, dice Cohn, nunca estuvieron firmemente conectadas con las comunidades militantes.

Pasajes subterráneos es, por consiguiente, un libro notable porque favorece un enfoque comparativo que trata de abarcar un rico abanico de expresiones anarquistas, tanto geográfica como históricamente, ofreciendo así un precioso atisbo de vastos y casi desconocidos territorios en los que rara vez se aventuran las investigaciones culturales sobre el anarquismo.

u n d e r g r o u n d
p a

s
s
a

anarchist
resistance culture
1848-2011



Jesse Cohn

Jesse Cohn

PASAJES SUBTERRÁNEOS

Cultura de resistencia anarquista

1848–2011

Título original: Underground passages.
Anarchist Resistance Culture, 1848–2011

2014 Jesse Cohn.

Diseño de portada original: Kate Khatib
manifiestor.org/diseño

Contraportada: ilustración de “Seth” para *A Voz do Trabalhador*, 1 de mayo de 1913.

La producción de este libro fue posible en parte gracias a una generosa donación del Anarchist Archives Project.

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

UNDERGROUND PASSAGES

ANARCHIST RESISTANCE CULTURE,
1848-2011



ÍNDICE DE CONTENIDO

PREFACIO. Adrian Tătăran

PARTE I: RESISTENCIA Y CULTURA

Introducción: De teatros y túneles

I. El lector en la fábrica

PARTE II: HABLAR A OTROS: POESÍA ANARQUISTA, CANTO Y VOZ PÚBLICA

II. Los pies del poeta

III: Las mejores melodías del diablo

IV: Dos crisis del lenguaje

V: “Una necesidad sin esperanza”

VI: ¿Luchar o huir?

PARTE III: “FUERA DE LAS ATADURAS DEL PRESENTE ETERNO” – NARRATIVA ANARQUISTA

VII. Habitaciones Blancas

VIII. Variedades de distanciamiento

IX. Narrativas marginadas

X. De Cretinolandia al País del Sentido Común

XI. Mundos amorosos más fuertes

XII. De Terre libre a Tiempos de crisis

XIII. Visiones bárbaras

XIV. ¿Un espectáculo social?

XV. El escenario del espejo

PARTE IV: ROMPIENDO EL MARCO – IMÁGENES ANARQUISTAS

XVI. Cuerpos viriles

XVII. “Vende señales”: palabras e imágenes

XVIII. “La evolución aún no ha terminado”: Narrativa visual

XIX. La imagen tartamuda: cine anarquista

Conclusión: Líneas de Vuelo

Agradecimientos

Acerca del autor

Este libro está dedicado a mi todo,
mi inolvidable, Darlene.

PREFACIO

Adrian Tătăran

El anarquismo parece haber atraído un interés cada vez mayor desde finales de los noventa. El número y la calidad de los estudios desde entonces, dedicados a las diversas facetas de un movimiento antes y durante mucho tiempo relegado al olvido o al escarnio, dan testimonio sólido de una relevancia aparentemente recién descubierta del tema, traducida tanto en su escrutinio académico como en la inspiración más amplia que proporciona el anarquismo para una variedad de expresiones sociales y culturales en la actualidad. Las diversas obras de Alain Pessin, Thierry Maricourt, Daniel Colson, Gaetano Manfredonia, Caroline Granier, David Weir, Richard D. Sonn, Peter Marshall, George Crowder, David Graeber, Vittorio Frigerio o Uri Eisenzweig, por ejemplo, por mencionar sólo algunos de los

académicos que han dedicado al anarquismo investigaciones extensas y minuciosamente documentadas, ya sean históricas, literarias, antropológicas o filosóficas, ya han sentado las bases no solo para futuras investigaciones sobre el anarquismo per se , sino, lo que es más importante, para investigaciones derivadas de una praxis teórica de inspiración anarquista.

Jesse Cohn es actualmente una de las voces más importantes y consistentes en este campo de investigación aún frágil y menor. Su primer libro, publicado en 2006, *El anarquismo y la crisis de la representación: hermenéutica, estética, política*¹ es un análisis convincente del anarquismo en el contexto cultural y teórico más amplio de "la crisis de la representación". Cohn propone una relectura del anarquismo como una tradición literaria, filosófica y crítica rica, viva y sorprendente, aunque casi olvidada, que podría ofrecer una alternativa al actual agotamiento de los sistemas críticos dominantes. El anarquismo, argumenta Cohn, no es simplemente una reflexión política marginal, sino una teoría radical del significado que cuestiona el lenguaje, la representación y el sujeto hablante, y desafía al mismo tiempo las nociones que imponen la reproducción de la dominación como matriz social y mental. Un análisis del complejo cuerpo anarquista de pensamiento y práctica con respecto a la literatura, el lenguaje y el significado es

1 Cohn, Jesse S. *El anarquismo y la crisis de la representación: hermenéutica, estética, política* . Cranbury: SUP. 2006 .

relevante (o podría serlo) no solo desde el punto de vista de una historia literaria o cultural (hablando en términos generales), ilustrando las numerosas infiltraciones anarquistas en el modernismo, la estética, las diversas huellas anarquistas que informan la llamada Teoría Francesa o las expresiones radicales, a veces insurgentes, de la contracultura. En opinión de Cohn, esto es relevante, ante todo, para una posible elaboración posterior de una teoría literaria anarquista como un cuerpo de pensamiento coherente y creativo con implicaciones más amplias: filosóficas, políticas, sociales y estéticas.

Una dificultad común encontrada por la mayoría de los investigadores interesados en el anarquismo y sus expresiones multifacéticas, fragmentarias y discontinuas, es la elusividad del tema. ¿Podemos hablar realmente de una cultura anarquista, de escritores anarquistas o de una literatura anarquista, si aceptamos que, sin embargo, se necesita cierta coherencia interna para que tales nociones resistan el escrutinio? Mientras algunos autores favorecen las asociaciones y los múltiples puntos de contacto entre el anarquismo y las vanguardias estéticas, otros, por el contrario, advierten la veta bastante significativa de la cultura popular y proletaria asociada a los medios anarquistas, de estilo vernáculo o conservador y, no rara vez, bien desdeñosa de los experimentos modernistas.

Una de las principales preguntas que animan *Pasajes*

subterráneos. Cultura de resistencia anarquista, 1848-2011 de Jesse Cohn es precisamente la de las invariantes que se encuentran en la diversidad de formas culturales que las generaciones de anarquistas han creado y compartido como formas de resistencia. La primera parte del libro de Jesse Cohn es una introducción en la que el autor establece las preguntas centrales que animan su investigación, al tiempo que explica algunas de las elecciones terminológicas que hizo, especialmente cuando se trata de términos semánticamente ambiguos, pero muy difundidos, como "cultura de resistencia", "anarquismo" o "literatura anarquista". La intención principal de su investigación es "examinar las formas en que la política anarquista históricamente ha encontrado expresión estética en la forma de una «cultura de resistencia»" (4). Tomando prestada la sugerencia de Daniel Colson de un modelo histórico de anarquismo en tres partes, Cohn distinguió aproximadamente tres períodos: la aparición del anarquismo como filosofía política, vinculada a los movimientos revolucionarios de 1848; el segundo período o el período de elaboraciones prácticas de la idea anarquista, que se extiende desde 1864 con la creación de la Primera Internacional y termina en 1937 con la derrota de las revoluciones española y catalana; el tercer período marca el regreso de las ideas antiautoritarias durante los años sesenta: el situacionismo, el postestructuralismo, los provos holandeses, etc.

La cultura de resistencia anarquista se refiere tanto a una forma de vida específica como a la producción de artefactos culturales como instrumentos de lucha o medios para hacer frente a situaciones específicas. Cuando habla de una cultura anarquista, Jesse Cohn tiene en mente las expresiones y prácticas culturales asociadas con los diversos medios anarquistas, en lugar de las vanguardias modernistas de inspiración anarquista. Estas últimas, dice Cohn, nunca estuvieron firmemente conectados con las comunidades militantes. Por otro lado, la concepción anarquista de la resistencia es radical, cuestionando la totalidad de las estructuras sociales basadas en la autoridad, la dominación y el privilegio, así como la legitimidad de todas las nociones que las justifican: Estado, Familia, Nación, Iglesia, Ley, Progreso. Esto a su vez conlleva una experiencia de resistencia total que se asume también como una experiencia de (auto)exilio, de irreductible marginalidad y vagabundeo. Una de las imágenes más conmovedoras y reveladoras de este particular y paradójico posicionamiento existencial, tanto impuesto como asumido, es la figura arquetípica del “anarquista total” como vagabundo, errante, poeta y trabajador nómada, le trimardeur (Alain Pessin) . Es precisamente a esta situación de éxodo permanente a la que responde la cultura de resistencia anarquista, cree Cohn, así como a la simple cuestión moral de cómo vivir en un mundo aparentemente ineludible de dominación y opresión: “Los anarquistas practican la cultura como un medio de supervivencia mental

y moral en un mundo del que están fundamentalmente alienados” (15).

La segunda parte de la introducción discute la noción de literatura anarquista. Hay que hacer una distinción primordial, insiste Cohn, entre el “anarquismo literario”, que comprende las obras de escritores modernistas que a menudo simpatizan con el anarquismo, y la literatura real vinculada al movimiento anarquista global. Sin embargo, el “canon literario anarquista” parece haber incluido, junto a obras de escritores comprometidos de clase media como Octave Mirbeau o Bernard Lazare, un número sustancial de obras de autores no comprometidos, como Zola, Tolstoy, Whitman, Oscar Wilde o Ibsen, así como una producción literaria bastante significativa de militantes anarquistas de clase trabajadora sin credenciales literarias. Si bien la literatura anarquista estuvo vinculada principalmente a los movimientos de la clase trabajadora, no existe una sinonimia entre la literatura proletaria y la literatura anarquista. Como Michel Ragon, citado por Jesse Cohn, notó, la visión anarquista es algo diferente, más radical y de mayor alcance, “más filosófica que descriptiva” (53).

La literatura anarquista parece así ser marginal tanto al canon clásico de la literatura como a la literatura proletaria “menor”. Su funcionamiento y prácticas radicalmente minorizantes aparentemente la han empujado una y otra vez “en-dehors” (por fuera), a posiciones inciertas,

precarias y “refractarias”, multiplicadas en otros tantos túneles y puntos de partida escurridizos.

Las referencias a la literatura anarquista son, en general, como ilustra Jesse Cohn, desdeñosas. Algunos de los críticos la asocian a meras expresiones propagandísticas, con una intención abiertamente didáctica y siendo, en definitiva, bastante similar a la literatura de partido. Aparentemente hay “una incompatibilidad de forma literaria y contenido anarquista” (30); o, como dijo David Weir, el progreso social no es una garantía para las formas innovadoras de arte y viceversa. La marginalidad de la literatura anarquista y su estatus menor contrastan sin embargo con la riquísima producción literaria, tanto en forma como en cantidad. Si se mira más de cerca, esta situación aparentemente paradójica puede entenderse, sin embargo, refiriéndose a la comprensión de los anarquistas sobre la práctica, la circulación y la lectura de la literatura. Dirigiéndose a un “lector inestable, heterogéneo y marginal” (38), a menudo formado por deportados, inmigrantes, trabajadores precarios, artesanos, “desclasados”, vagabundos o incluso profesionales de clase media simpatizantes, la literatura anarquista tenía que ser accesible a todos. También tuvo que responder en ocasiones a una función pedagógica precisa, ya que muchos anarquistas carecían de una educación formal. No es de extrañar que, junto a la asociación profundamente grabada entre el anarquista y el terrorista que lanza bombas, no sea menos frecuente la

asociación del anarquista con el autodidacta “salvaje”, el lector malo, descarriado y compulsivo (como demostró Vittorio Frigerio en su excelente ensayo *La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettres face à l'anarchisme*². Aparte de eso, hay una función comunitaria distinta y una participación comunitaria asociada con la práctica literaria anarquista, que a su vez constituye el discurso anarquista como un diálogo abierto, desafiando y reformulando las funciones clásicas asociadas con la literatura, la autoría, los lectores o la crítica.

La segunda parte del libro, “Hablando a los demás: poesía, canto y voz pública anarquistas” trata de ilustrar a grandes rasgos la tradición poética asociada al movimiento anarquista.

Para disipar cualquier posible confusión, Jesse Cohn subraya desde el principio que “el movimiento anarquista no dependía de las vanguardias para su poesía. Más bien desarrolló su propia poética” (71). También argumenta que el fundamento de la poesía anarquista es la larga tradición de la canción anarquista, llevada por la emblemática figura del vagabundo anarquista. La poesía se entiende así como un acto performativo situado con una clara función comunitaria. Muy interesante y revelador es el análisis del paso, después de la Segunda Guerra Mundial, de la poesía

2 Frigerio, Vittorio. *La literatura del anarquismo. Anarquistas de cartas y cartas del anarquismo*, Grenoble : ELLUG, 2014.

anarquista de modos públicos de interpelación a una poética más hermética, introvertida, retraída, también afectada por el correspondiente giro surrealista hacia el anarquismo. Parecía como si el lenguaje hubiera sido irreversiblemente contaminado, puesto “más allá de la reparación poética” (106), falsificado, alienado y con él toda posibilidad real de una comunidad que no estuviera ya corrompida por instituciones coercitivas y por una autoridad social anónima. Es en este contexto que Paul Goodman avanzó el argumento de la poesía como “restablecimiento físico de la comunidad”, redimiendo en cierto modo la idea de “conspiración”, de círculo íntimo que parecía ser tan querido por Bakunin. Este “ensueño” de encierro se inspiró, sin embargo, en la misma idea anarquista de una poesía performativa abierta a todos, un medio colectivo de creación y resistencia, una forma de representar un “nosotros”. Fomentó no sólo el viejo sueño anarquista de crear un nuevo lenguaje, sino también la idea igualmente anárquica de una reapropiación colectiva de las palabras. Es en esta línea que la poética anarquista desafió radicalmente las viejas nociones de poeta, de lector, de autor o de texto, cuestionando simultáneamente las dicotomías de individuo y comunidad, de unidad y multiplicidad, etc.

En la tercera parte del libro, “«Fuera del vínculo del eterno presente»: Narrativa anarquista”, Jesse Cohn realiza una completa y extensa presentación de la ficción anarquista y

los tipos de narrativa anarquista, incluyendo también un capítulo sobre el teatro anarquista. Como en las partes anteriores, la primera preocupación de Cohn es refutar algunas de las suposiciones acríicas que se suelen hacer sobre la ficción anarquista. Ya sea asimilado a la escritura utópica o, por el contrario, a una forma de realismo socialista, el “arte social” anarquista menor no es en modo alguno un cuerpo de obras monolítico y rudimentario. Aunque igualmente críticos con los experimentos modernistas, la novela realista o naturalista o los sueños disciplinarios utópicos, los anarquistas han desarrollado su propia práctica y comprensión de la ficción, más cerca de lo que Ursula K. LeGuin llamó “un realismo extraño”. La literatura, pensó la mayoría de los críticos anarquistas, no debería ser una mera representación de las cosas, una descripción estéril de lo dado, respaldando así tácitamente el *statu quo* y disciplinando al lector para que confunda la realidad con una configuración particular de ella. Debería, como escribieron Proudhon y Kropotkin, incluir el orden inherente de “lo ideal”, de “lo posible”, que nunca se separa de lo real mismo. Como escribe Jesse Cohn, “el escenario de la narrativa anarquista es precisamente este espacio heterotópico atrapado entre la realidad y la utopía”, esta “área de oscuridad que la novela debería iluminar” (160).

Una presentación extensa de las diversas narrativas anarquistas, desde las “narrativas marginadas” o “historias de caminos anarquistas” hasta las “utopías ambiguas”

anarquistas, asegura una vívida ilustración de las diferentes estrategias narrativas y estéticas de los escritores anarquistas y, lo más importante, de la “ética central” y la visión del mundo de la que son testimonio. Son varias las técnicas narrativas empleadas por los escritores anarquistas para “proteger el encierro”: usar el punto de vista cambiante, producir incertidumbre al oscurecer la voz autoral, desplazar al lector por la inversión distópica del presente, etc. Resistir la función disciplinaria del espejo se convierte en un arte “prefigurativo” de posibilidades que señala el hecho de que “siempre hay algo más al acecho más allá del borde del marco narrativo” (Caroline Granier, citada por Cohn, 277).

La cuarta parte del libro, “Rompiendo el encuadre: imágenes anarquistas”, está dedicada a la presentación y análisis de la cultura visual anarquista, incluyendo un capítulo dedicado al casi desconocido cine anarquista. Jesse Cohn primero nos lleva a través de las primeras representaciones anarquistas de hombres y mujeres en carteles o ilustraciones. Además, analiza la estética de las revistas anarquistas, incluidos los títulos, las fuentes y los diseños, proporcionando una importante variedad de reproducciones y ejemplos de apoyo. La caricatura y la historieta son dos de las prácticas visuales anarquistas más importantes. Mientras que el “cómic sin palabras” se considera en cierto sentido el “género anarquista prototípico”, el método de “reapropiación” que consiste en

“la apropiación creativa de bienes culturales con fines subversivos” (313) parece haber tenido un impacto igualmente duradero. De hecho, el *detournement* (desvío, reapropiación)³ puede considerarse uno de los métodos anarquistas preferidos de contestación cultural y de producción cultural, una forma de “caza furtiva” paródica de signos, símbolos, textos, melodías o imágenes. Al igual que las para-canciones, la apropiación de las “melodías del Señor para la obra del Diablo” (98), las reapropiaciones visuales del cine situacionista, por ejemplo, funcionan como herramientas críticas y de resistencia, utilizando el material proporcionado por la omnicomprendensiva “sociedad del espectáculo” para descrearlo, para desalojarlo, “restaurar un sentido de posibilidad al mundo ya filmado” (Agamben citado por Cohn, 366). Al igual que la contestación anarquista del espejo realista como mero discurso disciplinario y alienante, la temprana concepción anarquista del cine parecía inclinada a un juicio similar respecto a la nueva forma de entretenimiento popular. Sin embargo, al igual que la literatura, los anarquistas no tomaron “la ruta del rechazo” (347) y trataron de crear un cine propio, destinado a ofrecer una alternativa, un antídoto a la versión convencional y fabricada de la realidad que ofrece

3 *Détournement*, o desvío, es un concepto surgido dentro del movimiento situacionista, que habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo, o el sistema político hegemónico, y distorsionar su significado y uso original, para producir un efecto crítico. [N. d. T.]

Hollywood. Los anarquistas franceses incluso montaron un estudio en 1913, “Cinema du peuple”, mientras que, durante la Guerra Civil Española y la Revolución, una industria cinematográfica anarquista parecía haber tomado forma bajo los auspicios de la CNT anarquista, produciendo una serie de documentales y unas pocas películas de ficción.

Parecido a la preocupación de Bernard Lazare por un “arte social”, los anarquistas intentaron armar un “cine social” (348), una forma de cine educativo para todos, con una función comunitaria y pedagógica distinta. Sin embargo, mientras que la rica producción literaria anarquista podía sostener fácilmente la creación de un “contra-público” y de “contra-comunidades”, la producción cinematográfica anarquista era escasa y poco atractiva para el público. Además, el dominio aplastante del lenguaje visual de Hollywood y el cine soviético en ese momento parecía no dejar formulaciones disponibles, ni intersticios, ni lugar para una expresión cinematográfica anarquista consistente. El desafío de un “mundo ya filmado” (366) es precisamente el desafío al que responde la cultura de resistencia anarquista. Una de las mejores ilustraciones de esta respuesta es la obra de cineastas como Guy Debord o René Vienet, que utilizan precisamente una técnica de “repetición descreativa” o “détournement” (369) como medio de disrupción, ejemplo de lo cual es la película de Vienet de 1973, *La dialectique peut-elle casser des briques?* (¿Puede la dialéctica romper ladrillos?), donde se dobla una película

de kung-fu con diálogos que imitan la retórica y la jerga de la “izquierda sectaria”.

Las diferentes técnicas narrativas, visuales y estéticas utilizadas por los anarquistas, como la deformación, la caricatura, la inversión, la desfamiliarización, el descentramiento narrativo o el *detournement*, corresponden a una forma de repetición extraña y desobediente de lo mismo aparentemente ineludible, a ese “área de oscuridad” (160) que es tanto una sustracción como una afirmación de lo posible. Jesse Cohn concluye su estudio cuestionando la relevancia que la cultura de resistencia anarquista y sus diversas expresiones tienen para “el futuro del anarquismo” (379).

Al discutir el período posterior a la guerra, cuando el anarquismo dejó de tener seguidores populares significativos y la cultura anarquista tomó un giro modernista, individualista y hermético, Cohn aboga por una cultura de resistencia que no sería ilegible, corriendo así el peligro de autocerrarse y aislarse, en favor de unas contracomunidades anarquistas más porosas, abiertas “a una esfera pública más amplia y diversa” (378). En otras palabras, el anarquismo necesita recuperar “las posibilidades que se han perdido u oscurecido por el paso del tiempo” (390) y evolucionar nuevamente para recuperar su voz popular y su poder colectivo de creación, volviéndose así relevante para un público más amplio.

El problema planteado por Jesse Cohn no es un problema de estatus, sino una cuestión de conexión, imaginación, creación y contaminación. También se trata de contrarrestar los discursos hegemónicos y autoritarios que disciplinan a las personas para que no miren más allá del “marco narrativo” (¡aquí hay dragones!). Por eso considera una poética del “exilio autoimpuesto” (384) una línea de fuga fallida, un túnel colapsado, un callejón sin salida.

Pasajes subterráneos es un libro notable por varias razones. En primer lugar, porque favorece un enfoque comparatista que trata de abarcar un rico abanico de expresiones anarquistas, tanto geográfica como históricamente. Ofrece así un precioso atisbo de vastos y casi desconocidos territorios en los que rara vez se aventuran las investigaciones sobre el anarquismo. Junto a ejemplos de las más conocidas artes anarquistas y escritos, catalanes, franceses o americanos podemos encontrar referencias a autores y críticas japonesas, chinas, cubanas o brasileñas.

Esto, a su vez, subraya una de las (muchas) paradojas y peligros que el investigador encuentra cuando trata un tema tan particular como el anarquismo. Si bien sigue siendo un movimiento menor y marginal, el carácter esquivo del anarquismo se debe en parte a su particular plasticidad y a sus influencias culturales de largo alcance y sus múltiples transformaciones. Lo que suele resultar es un

campo de investigación vasto e inesperadamente fragmentado que trastorna cualquier sentido predeterminado de dirección, invitando en cambio a la creación real de situaciones y caminos de investigación y, por lo tanto, inevitablemente contaminando la investigación misma. Esta podría ser una de las razones por las que los estudios han preferido hasta ahora los enfoques localizados, ya sea siguiendo las líneas de contacto con temas específicos, como el convincente ensayo de David Weir, *Anarchy & Culture*.⁴, o centrándose en ciertos períodos y literaturas específicas, como el excelente *Los rompedores de fórmulas. Escritores anarquistas en Francia a finales del siglo XIX* de Caroline Granier⁵.

En segundo lugar, el ensayo de Cohn propone una exploración igualmente notable y audaz de la cultura anarquista al tomar en consideración la forma en que el anarquismo se ha adaptado a los diversos medios disponibles. De ahí que el análisis no se limite a la poesía, la narrativa o la crítica literaria, sino que incluya amplias referencias a la cultura visual anarquista específica (ilustraciones, cómics, caricaturas) y una incursión bastante interesante en el cine anarquista.

4 Weir, David. *Anarquía y Cultura. La poética estética del modernismo*. Amherst: Prensa de la Universidad de Massachusetts, 1997.

5 Granier, Carolina. *Les briseurs de formules: Les écrivains anarchistes en France a la fin du XIXe siècle*, Villers-Cotterets: Ressouvenances, 2008.

Asumir una tarea comparativa tan amplia, que se extiende a través de géneros, medios, idiomas, culturas y contextos históricos, especialmente cuando se trata de un tema tan elusivo como la cultura anarquista, podría resultar peligroso, se podría decir. Sin embargo, en lugar de simplemente hacer un inventario de las diversas prácticas culturales o expresiones artísticas anarquistas, Jesse Cohn intenta (y lo logra) transmitir la dinámica de realización cultural del anarquismo como una forma de resistencia. Si tuviéramos que parafrasear a Murray Bookchin, la comprensión del anarquismo en el trabajo es la de una "ética central", una cierta forma de hacer y deshacer las cosas, articulada en diferentes idiomas y situaciones históricas.

El libro de Cohn, aunque excelentemente documentado y bien construido, es también un buen ejemplo de escritura anarquista. La minuciosidad académica, la precisión del estilo y la plasticidad de los argumentos pueden, en cierto sentido, ser engañosos.

La experiencia real de la lectura puede ser bastante diferente de la de un libro académico. La impresionante cantidad de referencias, de ejemplos, de temas debatidos, transmite una cierta sensación de porosidad, de una multiplicidad que escapa al marco mismo de la exposición. Por otro lado, los ejemplos a veces llamativos que se dan para ilustrar nociones complejas pueden actuar como

disparadores, lo que Alain Pessin llamó "incendiarios de lo imaginario", imágenes que generan e invitan a una multitud de asociaciones sueltas.

En conjunto, *Pasajes subterráneos* es un texto rico en múltiples facetas, que abre numerosos caminos posibles de indagación y reflexión, que van desde la teoría y la estética literaria hasta la filosofía y el análisis cultural.

En este sentido, el ensayo es una valiosa continuación de la propuesta de Cohn de formular una alternativa anarquista convincente a las prácticas y modelos críticos actuales. Al mismo tiempo, por la variedad de temas tratados, así como por la plasticidad de la exposición, el texto invita a múltiples lecturas y usos que no se circunscriben exclusivamente al espectro académico o militante.

Adrian Tătăran

aditataran@yahoo.fr

PARTE I

RESISTENCIA Y CULTURA

La decisión adversa de la Junta de Indultos pone fin a toda esperanza de liberación por medios legales... Las autoridades están decididas a que debo permanecer en prisión, confiadas en que eso significará mi tumba. Darme cuenta de esto enciende mi desafío y toda la obstinada resistencia de mi ser. No hay esperanza de sobrevivir a mi situación. En el mejor de los casos, incluso con el beneficio completo del tiempo de conmutación, que difícilmente me será otorgado, en vista de la actitud de la administración de la prisión, todavía tengo más de nueve años por cumplir. Pero la existencia se hace cada vez más insoportable; el largo encierro y la soledad han agotado mi vitalidad. Soportar nueve años es casi una imposibilidad física. Por lo tanto, debo concentrar todas mis energías y esfuerzos en escapar.

–Alexander Berkman,
Memorias de un anarquista en prisión
“Capítulo XXXIII: El túnel”.

Me llama la atención... Es así como después de diez años en una prisión de máxima seguridad, en cuanto hubo una mínima posibilidad de fuga, el espíritu y el estilo de la prosa de Alexander Berkman cobraron vida como si no hubiera sido deshumanizado en absoluto.

–Paul Goodman, Nueva Reforma.

INTRODUCCIÓN: DE TEATROS Y TÚNELES

Es cierto: ahora hay allí un centro comercial. En Montevideo, Uruguay, los mismos muros que una vez formaron el Penal de Punta Carretas, donde, durante décadas, los presos políticos fueron detenidos sin juicio y ejecutados, alberga ahora el Punta Carretas Shopping, con una tienda Nike, un Swarovski, un Adidas, un Burger King y, aparentemente, una tienda de ropa para mujeres llamada “Tits”. Hace ochenta años, al otro lado de la calle Solano García 2529, había un almacén con techo de zinc que una pequeña familia de inmigrantes italianos –Gino Gatti, Primina Romano y su hijo– había convertido en una tienda de carbones en la primavera de 1929, colgando un cartel: “Carbonería El Buen Trato” (fig. 1). De la parte trasera de esta tienda se excavó, durante un año y medio, un túnel de cincuenta metros de largo hasta el baño de la prisión, que permitió la fuga de varios presos anarquistas

de Punta Carretas en agosto de 1931 (fig. 2). Los policías que descubrieron el túnel más tarde no pudieron evitar admirar su construcción: no tenía un camino de acceso tosco, tenía un techo abovedado que podía acomodar a un adulto de pie de estatura media. Estaba bien ventilado, iluminado eléctricamente y equipado con un sistema de campanas de alarma.

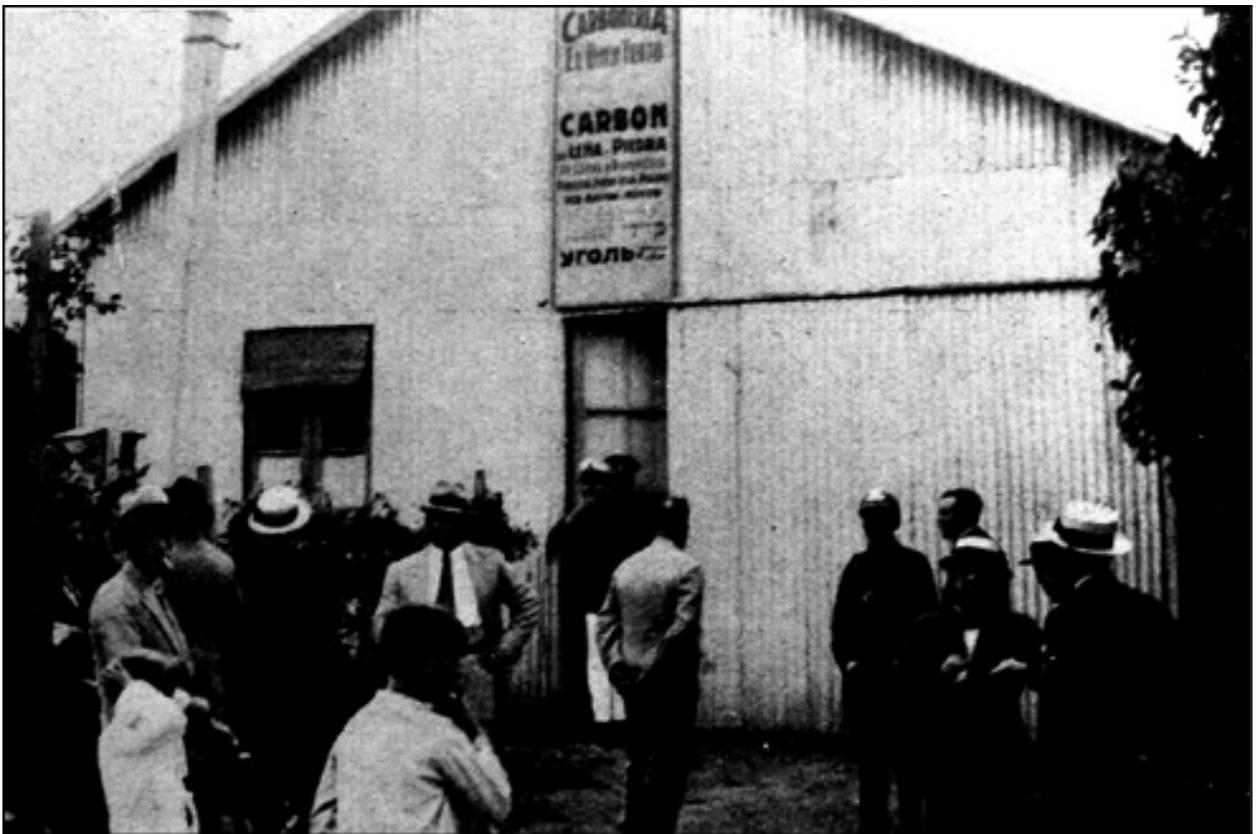


Fig. 1: La carbonería "Buen Trato".



Fig. 2: Túnel de Gino Gatti.

En cierto punto del recorrido de este túnel, se cruza con otro túnel que también pasa bajo los pisos de Punta Carretas, este data de 1971, cuando más de cien guerrilleros tupamaros se fugaron. Cuando entraron en el viejo túnel, lo reconocieron por lo que era: habían leído la historia. “Mis ojos nunca olvidarán”, escribió más tarde

uno de los fugitivos, “las huellas claramente visibles de sus herramientas cruzadas con las nuestras en la cima de la bóveda”. En una pequeña ceremonia colocaron allí un cartel: “AQUÍ SE CRUZAN DOS GENERACIONES, DOS IDEOLOGÍAS Y UN MISMO DESTINO: LA LIBERTAD⁶.”

Este cruce de caminos y destinos invita tanto a los contrastes como a las comparaciones, y no sólo a los contrastes generacionales e ideológicos. Mientras que la primera fuga de la prisión se logró desde afuera, la segunda se cavó desde adentro⁷. Los tupamaros, que llamaron a su movimiento de “liberación nacional”, eran de origen abrumadoramente uruguayo, mientras que los anarquistas eran de diversos orígenes nacionales: italiano, catalán, argentino y alemán. Su movimiento, una “vasta red rizomática”, fue en gran parte el subproducto de una era de expansión, una criatura de la línea del telégrafo, el ferrocarril y el barco de vapor, llevado por los flujos de inmigración⁸. Llegando siempre antes (o después) de su tiempo, en palabras de Sandra Jeppesen, “no tenía un espacio real permanente propio”; subsistía en un estado de movimiento perpetuo. La familia Gatti participó en esta

6 Movimiento de Liberación Nacional (Uruguay), *Actas Tupamaras* (Rosario, Argentina: Cucaña Ediciones, 2003), 252.

7 Victoria Ruetalo, “De la Institución Penal a la Meca de las Compras: La Economía de la Memoria y el Caso de Punta Carretas,” *Crítica Cultural* 68 (Invierno 2008): 51.

8 *Benedict Anderson, Under Three Flags: Anarchism and the Anti-Colonial Imagination (Londres: Verso, 2005), 3–4.*

circulación en muchos niveles diferentes: no solo eran inmigrantes múltiples (Gino, por ejemplo, emigró por primera vez a Argentina en 1923 antes de llegar a Uruguay), sino que también parecen haber estado involucrados en el cruce ilegal de fronteras, casi como una especie de profesión. Los registros de archivo dan testimonio de los intentos siempre frustrados y siempre renovados de los gobiernos para localizar y fijar la dirección de esta familia, rastreándola de un lugar a otro de un nombre a otro. La embajada italiana en Buenos Aires informó a Roma que Gino, más tarde apodado “El Ingeniero” por su destreza en la excavación de túneles, tenía “una pequeña lancha a motor que... preveía el traslado de sus compañeros anarquistas, así como operaciones de contrabando”⁹.

Los túneles pertenecen a este tema de la movilidad. Un túnel es un medio de escape transitorio a la libertad, no un hogar, no un destino. Pero *El Ingeniero* construyó su túnel como si fuera para durar. ¿No era esto un poco más que meramente práctico? Gatti puede haber sido un genio de la logística, pero parece haber tenido una vena lírica; describió la vida misma de su amigo como “un verdadero

9 Osvaldo Bayer, *Severino di Giovanni: el idealista de la violencia* (Buenos Aires: Editorial Legasa, 1989), 387 n. 26 (nota: todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario).

poema épico”. ¿Qué tipo de espacio, entonces, era su túnel: logístico o lírico?

El ser mismo de un túnel, a un ojo suficientemente lírico, podría parecer una paradoja, una contradicción en los términos: una estructura subterránea erigida por la destrucción, construida por pura sustracción; la negación de la solidez misma. Mikhail Bakunin usó la figura del túnel para evocar la manera en que el “espíritu” radical sobrevive bajo el peso aplastante del mundo: “el espíritu de la revolución no se somete, solo se hunde en sí mismo para revelarse pronto de nuevo como una afirmación de un principio creador, y ahora mismo está excavando –si se me permite esta expresión de Hegel– como un topo bajo la tierra.” Bien dicho, viejo Bakunin¹⁰. Vivir como un topo,

10 Mikhail Bakunin, *Sobre el anarquismo*, trad. y ed. Sam Dolgoff (Montreal: Black Rose Books, 1980), 56. Esta es una doble alusión y requiere algo de contexto. Bakunin está aludiendo a Hegel, quien aludía al Hamlet de Shakespeare, Acto I, Escena V: “El espíritu a menudo parece haberse olvidado y perdido a sí mismo, pero internamente está opuesto a sí mismo, está trabajando internamente siempre hacia adelante (como cuando Hamlet dice del fantasma de su padre, ¡Bien dicho, viejo topo! ¿Puede labrarse la tierra tan rápido?', hasta que, fortaleciéndose por sí misma, revienta la corteza de tierra que la separaba del sol, su concepto, de modo que la tierra se desmorona” (Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*, volumen III, traducción de Elizabeth Sanderson Haldane y Frances H. Simson [Londres: K. Paul, Trench, Trübner, & Co, 1896], 546–547). Marx, por supuesto, usa la misma imagen en su *Dieciocho Brumario*: al describir el “purgatorio” de la revolución de 1848 en Francia y el ascenso al poder de Luis Bonaparte, imaginó que esto también podría ser un preliminar para un estallido final de “destrucción”: “Cuando la revolución haya cumplido esta segunda parte de su programa preliminar, Europa saltará de su asiento para

vivir haciendo túneles, es hacer que el medio de escape sea el propio hogar.

Si puedes imaginar vivir de esta manera, entonces puedes imaginar de qué trata este libro: *Cultura de la resistencia anarquista*.

Mi intención, aquí, es examinar las formas en que la política anarquista ha encontrado históricamente una expresión estética en la forma de una “cultura de resistencia” que es hasta cierto punto única. Es casi inaudito, en mi rincón del mundo académico, pronunciar la palabra “resistencia” en una conexión tan estrecha con la palabra “cultura”; para algunos, los dos términos se han convertido en sinónimos, por lo que instancias de “cultura” tan inocuas como jugar un videojuego o usar una camiseta pueden tomarse como instancias de comportamiento “resistente”, lo que hace que la frase “cultura de resistencia” sea casi redundante. Además, ¿qué pasa si la palabra resistencia modificando la cultura implica que sólo algunas formas de cultura, y no otras, son auténticamente subversivas o amenazantes para el orden de cosas establecido, es decir, “resistentes”? Esto es lo que

exclamar: 'Bien has arrancado, ¡viejo topo!'” (*El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, trad. Daniel DeLeon [Chicago: CH Kerr, 1913], 141–142). Los comentaristas generalmente pasan por alto el hecho de que la alusión de Bakunin al “topo en la tierra” de Hegel, que aparece en su ensayo de 1842, “Die Reaktion in Deutschland”, precede a la de Marx en casi una década.

quiero decir; estoy interesado en lo que marca la diferencia entre los momentos inocuos o conservadores de la cultura y aquellos que potencialmente o realmente desafían, perturban y resisten lo dado.

Aunque no soy el primero en hablar de una “cultura de resistencia” o “cultura de la resistencia”, la actualidad de estos términos no ha fijado sus significados. Parte de la ambigüedad probablemente se deriva de la ambigüedad de la palabra “cultura” en sí misma, que, como señala Raymond Williams, ha llegado a significar tanto los tipos de “obras y prácticas”, supuestamente diferenciadas y separadas de la vida cotidiana, que nosotros llamamos “arte y aprendizaje”, y la noción más amorfa de “una forma particular de vida”¹¹.

Así, por ejemplo, Vivian Schelling habla de “culturas de resistencia” en plural, definiéndolas como “prácticas sutiles y cotidianas de oposición a la dominación” en contraste con “formas de lucha sistemáticas y de confrontación”¹². James C. Scott, de manera similar, describe una “cultura de resistencia” como compartir el “riesgo” que implican los actos individuales de resistencia

11 Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Nueva York: Oxford University Press, 1985), 90.

12 Vivian Schelling, “La Radio Popular’ de Vila Nossa Senhora Aparecida: Comunicación Alternativa y Culturas de Resistencia en Brasil”, en *Cultura y Cambio Global*, eds. Tracey Skelton y Tim Allen (Londres: Routledge, 1999), 171.

por parte de toda una comunidad alineada contra una fuente externa de opresión¹³. Para Robert M. Press, una “cultura de resistencia” es “más grande que la suma de los actos de resistencia”: “implica un cambio de pensamiento... una decisión de no aceptar más el gobierno autoritario en la vida diaria, no solo en el arriba... sino en todos los niveles”¹⁴.

Escritores desde Stanley Aronowitz hasta Dinesh D'Souza usan el término “cultura de resistencia” o “cultura de la resistencia” para referirse a un clima informal de obstinación y oposición creado por personas marginadas incapaces de rebelarse abiertamente: esclavos en los campos, clase trabajadora, estudiantes en el aula, trabajadores en restaurantes de comida rápida¹⁵.

En casos extraños, sirve para describir el comportamiento de sujetos más bien privilegiados, por

13 James C. Scott, *Armas de los débiles: formas cotidianas de resistencia campesina* (New Haven: Yale University Press, 1985), 35.

14 Robert M. Press, *Resistencia pacífica: avance de los derechos humanos y las libertades democráticas* (Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2006), 35.

15 Stanley Aronowitz, “Introducción”, en Paul E. Willis, *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs* (Nueva York: Columbia University Press, 1981), XII; Dinesh D'Souza, *El Fin del Racismo: Principios para una Sociedad Multirracial* (Nueva York: Free Press, 1995), 99; Jennifer Parker Talwar, *Fast Food, Fast Track: Immigrants, Big Business, and the American Dream* (Boulder: Westview Press, 2004), 116.

ejemplo, médicos o empresarios, que defienden sus intereses de grupo frente a imperativos externos; por lo general, sin embargo, se usa para caracterizar el comportamiento de los pobres, especialmente de los negros, ya sea para apreciar su creatividad y agencia frente a las abrumadoras fuerzas institucionales o para condenar su obstinada negativa a responder a las intervenciones bienintencionadas de maestros, miembros de la comunidad, trabajadores sociales, y otros supuestos agentes de cambio¹⁶.

En todas estas formulaciones, la palabra “cultura” sirve para calificar el concepto de “resistencia”, para indicar formas de resistencia que son, por un lado, relativamente atmosféricas, incluso vaporosas, –no formalizadas o no encarnadas en ninguna institución visible, quizás ni siquiera consciente o coherente– y por otro lado, no meramente esporádicas o fugaces sino generalizadas,

16 Francis T. Cullen, revisión de *Prescription For Profit: How Doctors Defraud Medicaid*, en *Contemporary Sociology* 23.3 (mayo de 1994): 419; Eugene Bardach y Robert A. Kagan, *Going by the Book: The Problem of Regulatory Unreasonableness* (New Brunswick: Transaction Publishers, 2002), 114; Margaret Washington Creel, *A Peculiar People: Slave Religion and Community–Culture Among the Gullahs* (Nueva York: New York University Press, 1988), 10; Phil Frances Carspecken, "La historia oculta de la teoría de la praxis dentro de la etnografía crítica y la problemática del criticismo/posmodernismo", en *Etnografía y escuelas: enfoques cualitativos para el estudio de la educación*, eds. Yali Zou y Enrique T. Trueba (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2002), 66.

comunales, y arraigadas en el hábito. En cualquier caso, el sentido de la palabra “cultura” que se evoca es el de “una forma de vida” más que el de “obras y prácticas” específicas. Ocasionalmente, sin embargo, uno encuentra referencias a la “cultura de la resistencia” en algo más parecido al sentido artificial, donde el hip-hop estadounidense, una película particularmente subversiva, “una red de noticias alternativa”, se dan como ejemplos. La última de estas se describe específicamente como “una herramienta para cambiar actitudes, aumentar la conciencia pública y transmitir los puntos de vista del movimiento a un público más amplio... para movilizar a los preocupados ciudadanos que normalmente no participan en las protestas de acción”¹⁷.

Durante la transición de Sudáfrica al post-apartheid, el término “cultura de resistencia” se usó como sinónimo de “écriture engagée” (escritura comprometida) o teatro de “protesta”, el tipo de artefacto cultural producido específicamente y conscientemente como la expresión de un movimiento de resistencia organizado (en palabras de

17 Ginebra Smitherman, “La cadena sigue siendo la misma': prácticas comunicativas en la nación del hip hop”, *Journal of Black Studies* 28.1 (septiembre de 1997): 7; Paul Routledge, “La imaginación de la resistencia: el estado libre de Pollok y la práctica de la política posmoderna”, *Transacciones del Instituto de Geógrafos Británicos* 22.3 (1997): 363; Tracey Skelton, “Jamaican Yardies en la televisión británica: representaciones dominantes, ¿espacios para la resistencia?” en *Enredos de poder: geografías de dominación/resistencia*, ed. Joanne P. Sharp (Londres: Routledge, 2000), 196.

Albie Sachs, “el arte... visto como instrumento de lucha”)¹⁸. Esto se acerca mucho más al sentido que pretendo, con dos diferencias cruciales.

En primer lugar, la concepción anarquista de “resistencia” es –con todo el debido respeto por las asombrosas pruebas a las que se sometió el movimiento anti-apartheid sudafricano– algo diferente y más amplio, dirigido no solo a un régimen opresivo en particular, sino a todas las formas de dominación y jerarquía, ya sea que estas se constituyan a través de las instituciones formales de violencia y propiedad o la infinidad de relaciones de poder informales a través de las cuales formamos nuestro sentido de nosotros mismos y de nuestro mundo. La “resistencia” anarquista, declara Georges Yvetot (1868–1942), abarca todos los movimientos populares, todas las ambiciones del pueblo de rebelarse contra las tiranías, cualquiera que sea su origen; contra todas las tiranías y todas las entidades en cuyo nombre se ejercen: Dios, Verdad, Patria, Honor, Sufragio Universal, Trabajo, Propiedad, Iglesia, Estado, Derecho, Dictadura, Justicia, Interés General, Paz, Derecho, Cultura, Humanidad,

18 Rob Nixon, “Aftermaths”, *Transition* 72 (1996): 64; Ian Steadman, “Teatro más allá del apartheid”, *Research in African Literatures* 22.3 (otoño de 1991): 77; Zoë Wicomb, “¿Cultura más allá del color?” *Transición* 60 (1993): 29; Albie Sachs, “Preparing Ourselves for Freedom”, en *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy 1970–1995*, eds. Derek Attridge y Rosemary Jane Jolly (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 239.

Progreso, etc.... La resistencia debe ser una forma de entender nuestro papel en toda una sociedad basada en la desigualdad social¹⁹.

Ser anarquista, en un lugar y tiempo que es como cualquier parte del mundo en el siglo XXI, es negar la legitimidad de casi todas las características de ese mundo: sus estados-nación, sus religiones, su pretensión de gobierno representativo, su organización de la producción y el consumo, sus costumbres patriarcales, sus ideales distorsionados etc. etc.: las cosas contra las que uno está casi no tienen fin, hasta el punto de que uno continuamente corre el riesgo de caer en un yo completamente negativo y reactivo por definición (anticapitalista, antiestatista, anticlerical, antiimperialista, antirracista, antiautoritario, antisexista...) ²⁰. Cuando una “sociedad entera”, es decir, casi Todo lo que te rodea aparentemente hasta el más mínimo detalle, refleja suposiciones contrarias a tus convicciones más profundas sobre lo que es y puede ser el mundo, a saber, la suposición de que la jerarquía, la dominación, la violencia y la injusticia son los caracteres naturales, necesarios y permanentes de la existencia, entonces, el mero hecho de perseverar en imaginar y actuar sobre la suposición de la

19 Georges Yvetot, “Résistance”, en *Encyclopédie anarchiste*, ed. Sébastien Faure (Paris: Librairie internationale, 1934), 2344, énfasis mío.

20 Daniel Colson, *Pequeño léxico filosófico de l'anarchisme de Proudhon à Deleuze* (París: Librairie Générale Française, 2001), 33.

posibilidad de otro tipo de mundo es en sí mismo un monumental y continuo esfuerzo de resistencia.

En un extremo del túnel hay una prisión (o un centro comercial). En el otro extremo hay un pequeño teatro en el que se monta un humilde espectáculo en beneficio del público: una simulación de comercio respetuoso con la ley (¡El Buen Trato! –literalmente, “The Good Deal”–) y la vida familiar normal (la “Familia Gatti”). ¿Una farsa, tal vez? A la luz de tal teatralidad, puede que no sorprenda saber de ciertos sitios web dedicados a la historia anarquista que el famoso dramaturgo Armand Gatti fue hijo de esta pareja²¹.

Tiene otro tipo de sentido perverso que Gatti hijo sea conocido, décadas más tarde, por su trabajo experimental con prisioneros. Siendo él mismo un ex-prisionero, habiendo sido arrestado y arrojado a un campo de trabajo nazi cuando era un joven combatiente de la Resistencia francesa, él, como Gatti padre había aprendido a escapar. Al igual que su padre antes que él, Armand Gatti se convirtió en anarquista²².

21 Cathy Ytak y Eric Coulaud, “26 de enero”, *Ephéméride Anarchiste*, <http://ytak.club.fr/janvier26.html#gattia> y “18 mars”, <http://ytak.club.fr/mars18.html#evasión>; David Brown, “26 de enero”, *The Daily Bleed*, 1997, <http://www.eskimo.com/~recall/bleed/0126.htm>.

22 Dorothy Knowles, “Los dos teatros de Armand Gatti: 'Théâtre Institutionnel' y 'Théâtre d'Intervention'”, *French Studies* 49.1 (1995): 52.

Los temas del encarcelamiento y la fuga son, en efecto, de fundamental importancia en la obra de Armand Gatti, incluido el guión de la película *L'Enclos* (1961) y las obras *L'Enfant-Rata* (1960), *Le deuxième existence du camp de Tatenberg* (1962), *Chant public devant deux chaises électriques* (1964), *Chroniques d'une planète provisoire* (1967), *Le labyrinthe* (1981), *Ulrike Meinhof* (1986), *Les 7 possibilités du train 713 en partance d'Auschwitz* (1987), *Le Combat du jour et de la nuit dans la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis* (1989), y *Le chant d'amour des alphabets d'Auschwitz* (1989)²³. Una de las experiencias que primero marcó esta trayectoria temática tuvo lugar en el patio del campo de trabajo en el que estuvo internado el joven Gatti. Allí, un día, vio a otro preso, que había estado sometido a tres meses de confinamiento solitario, salir al patio por primera vez, bailando extrañamente y cantando el alfabeto. Gatti entendió de inmediato esta “danza alfabética”, más tarde descrita en una de sus piezas teatrales, como un medio de supervivencia mental y escape: “Ese día... la guerra había sido ganada”²⁴. Gatti

23 *L'Enclos* (1961) y las obras *L'Enfant-Rata* (1960), *La segunda existencia del campo de Tatenberg* (1962), *Canción pública ante dos sillas eléctricas* (1964), *Crónicas de un planeta provisional* (1967), *El laberinto* (1981), *Ulrike Meinhof* (1986), *Las 7 posibilidades de que el tren 713 salga de Auschwitz* (1987), *El combate del día y la noche en el centro de detención preventiva de Fleury-Mérogis* (1989) y *La canción de amor de los alfabetos de Auschwitz* (1989) [N. d. T.]

24 Jean-Jacques Van Vlasselaer, “Música, memoria y el Holocausto: Viktor Ullmann, el testigo supremo”, en *Building History: The Shoah in Art, Memory, and Myth*, ed. Peter M. Daly (Nueva York: P. Lang, 2001), 180;

resistió a sus carceleros y torturadores escribiendo poemas en su cabeza y recitando en lugar de responder preguntas, “construyendo una barrera lingüística defensiva a su alrededor”, como observa su biógrafa Dorothy Knowles²⁵.

En talleres dramatúrgicos con prisioneros, Gatti pone en práctica este conocimiento ganado con tanto esfuerzo, llevándolos a través de ejercicios diseñados para rastrear las historias que los han encarcelado y permitirles reinventarse a sí mismos como algo más que prisioneros²⁶. El objetivo del teatro de Armand Gatti, “tomar conciencia de lo que uno es, de las propias posibilidades, en la medida más profunda”, está en bastante continuidad con el objetivo de la ingeniería de Gino Gatti.

Sólo hay un problema con esta analogía de vía genealógica entre los dos Gattis: si la analogía es verdadera, la genealogía es falsa. El padre del dramaturgo nacido en 1924, Dante Sauveur Armand Gatti era de hecho un anarquista inmigrante italiano, pero en 1929–1931 no estaba en Montevideo sino en Mónaco, habiendo buscado trabajo previamente en Chicago; de nombre Auguste

Armand Gatti, *Obras teatrales*, ed. Michel Séonnet (Lagrasse: Verdier, 1991), 1174.

25 Dorothy Knowles, *Armand Gatti en el teatro: Pato salvaje contra el viento* (Londres: Athlone Press, 1989), 5–6.

26 Dorothy Knowles, “Teatro de experimentos sociales de Armand Gatti, 1989–1991”, *New Theatre Quarterly* 8.30 (1992): 124–125.

Gatti, era barrendero, no ingeniero, y su mujer, Letizia Luzana, dio a luz a su hijo, el futuro dramaturgo, en Múnaco²⁷, medio mundo lejos de Gino Gatti, Primina Romano y su hija. De hecho, “Gino Gatti” era simplemente el nombre de guerra de un hombre identificado por la policía argentina como “José Baldi”, en italiano, Giuseppe²⁸.

Dada la naturaleza espuria de la pretensión de paternidad de Gatti podríamos preguntar: ¿cuál es el significado de esta identificación errónea? Parece un error particularmente extraño, después de todo, dada la indiferencia general hacia las cuestiones de pedigrí en la tradición anarquista²⁹. Si tiene algún significado oculto o

27 Knowles, Armand Gatti en el teatro, 2.

28 Osvaldo Bayer, *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky, y otros ensayos* (Coyhaique, Argentina: Sombraysén Editores, 2008), 387.

29 Podría decirse que esta indiferencia deriva de la naturaleza misma de la tradición anarquista. A pesar de toda la diversidad de pensadores y partidos marxistas, todos reclaman un pedigrí teórico con Marx y Engels a la cabeza. El anarquismo, por el contrario, disfruta de una pluralidad de orígenes, una fuente de desprecio para sus críticos, para quienes aparece como un “político ilegítimo”, en palabras de un tratado popular de finales de siglo sobre el peligro anarquista: “parece haber varios 'padres'... Algunos echan la culpa a Proudhon; otros a Max Stirner; una tercera sección responsabiliza a Josiah Warren; mientras que otros atribuyen el crimen a la puerta de Bakounine... [o] Kropotkin” (WC Hart, *Confessions of an Anarchist* [Londres: E. Grant Richards, 1906], 171n). Más irritante aún, ya que incluso Proudhon, al acuñar la palabra “anarquista” en su sentido positivo, sólo se estaba apropiando de una palabra existente (hasta ahora meramente un epíteto usado para bastardear a los oponentes políticos), y dado que el contenido dado a esta palabra venía de los movimientos obreros

inconsciente, tal vez sea en el hecho de la peculiar afinidad entre estas dos personas, falsamente unidas por un nombre y verdaderamente unidas por la analogía entre sus acciones³⁰. Hay, en suma, una extraña especie de parecido familiar, una afinidad o analogía.

Lo que hace que el túnel de Punta Carretas sea un análogo tan adecuado para esta cultura es la naturaleza del problema fundamental para el que la cultura constituye una respuesta estratégica. Permítanme explicar esto a través de otra breve anécdota. En sus memorias, Abraham Frumkin (1872–1946) relata cómo un compañero anarquista de habla yiddish, Moshe, le hizo una vez al anarquista gentil ruso Kropotkin la pregunta bastante rabínica: “Tsi meg an anarkhist hobn a bank–bikhl” [¿Se puede ser anarquista y ahorrar dinero en el banco al mismo tiempo?].

Hay una manera fácil de interpretar esta anécdota. Para Karen Rosenberg, simplemente sirve como una demostración más de que “el anarquismo es una secta”, es

existentes (como los mutualistas de Lyon, después de los cuales Proudhon habló del "mutualismo" como el sistema económico propio del anarquismo) y las tendencias sociales (Kropotkin remonta las prácticas anarquistas de "ayuda mutua" a la prehistoria humana y a la historia natural prehumana), incluso estos "padres" no pueden ser los creadores absolutos de nada. Llevamos nuestra bastardía con orgullo.

30 Sobre la importancia de los conceptos de “afinidad” y “analogía” para el pensamiento anarquista, véase Colson, *Petit lexique*, 20–21 y 24–26.

decir, “un culto religioso... de autosacrificio”³¹. He aquí uno de los lugares comunes más tediosamente repetidos sobre el anarquismo: es decir, que las contraculturas o “contracomunidades” formadas por anarquistas tienen un gran parecido con las comunidades religiosas, por ejemplo, los anabaptistas del siglo XVI o los cátaros medievales. Cuanto más exóticas, mejor; pocos piensan compararlas con la iglesia que está al final de nuestra manzana)³². Si bien esta afirmación es hecha regularmente por escritores hostiles hacia el anarquismo, con la suposición de que tal parecido es una prueba del atraso del anarquismo (“religión” representa aquí todo lo que es antitético a la modernidad racional) o su incoherencia (ya que los anarquistas a menudo afirman oponerse a la religión), también es frecuentemente instigado por los mismos anarquistas, quienes no tardan en admitir un parentesco con los herejes, profetas e iconoclastas de la historia³³. Entre los anarquistas de habla yiddish (y ateos)

31 Karen Rosenberg, “El culto del autosacrificio en el anarquismo yiddish y *Los primeros años del socialismo libertario judío de Saul Yanovsky*”, en *Yiddish and the Left*, eds. Gennady Estraïkh y Mikhail Krutikov (Oxford: Centro Europeo de Investigación en Humanidades, 2001), 179, 181.

32 Tomo prestado el término de Sharif Gemie, “Counter–Community: An Aspect of Anarchist Political Culture”, *Journal of Contemporary History* 29 (abril de 1994): 349–367.

33 Para ejemplos clásicos del argumento del anarquismo como atavismo cuasi–religioso, véase Eric J. Hobsbawm, *Primitive Rebels [Rebeldes primitivos]* (Nueva York: WW Norton, 1965), 74–92, o Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*

del Londres de principios de siglo, por ejemplo, al anarquista gentil alemán Rudolf Rocker se le llamaba en broma “nuestro rabino”. (En un espíritu más mordaz, los anarquistas parisinos de fin de siglo se referían a Jean Grave como “el Papa de la Rue Mouffetard”)³⁴.

Sería fácil hacer una broma judía del pobre Moshe, pero la risa no valdría lo suficiente como para poner un banco. Lo que este episodio indica, diría yo, no es el vacío de las pretensiones de Moshe a la modernidad revolucionaria (¡él es solo otro viejo judío supersticioso, temeroso de

(Nueva York: Harcourt, Brace, 1936), 225. Para denuncias anarquistas clásicas de la religión, véase *God and the State de Bakunin* (Nueva York: Dover, 1970) o “The Spirituality Ripoff” de Peggy Kornegger, en *The Second Onda* 4.3 (1975): 12–18. Para un reconocimiento de afinidades con antecedentes religiosos por parte de anarquistas ateos, véase, por ejemplo, el himno de Gustav Landauer al cristianismo medieval en *Die Revolution [La revolución] (Revolution and Other Writings* [Oakland, CA: PM Press, 2010], 127–137), o el guiño de Peter Kropotkin a varios siglos de herejías y movimientos milenialistas en *Ética*, trad. Louis S. Friedland y Joseph R. Piroshnikoff (Nueva York, Londres: The Dial Press, 1924), 133–134. “Sobre la formación y función de la categoría ‘religión’ en la escritura anarquista”, de Paul–François Tremlett, en *Culture and Religion* 5.3 (2004): 367–381, proporciona lo que puede ser el mejor análisis de estas discrepancias en el tratamiento. Demetrio Castro Alfín (“Anarquismo y protestantismo: Reflexiones sobre un viejo argumento,” *Studia historica: Historia contemporánea* 16 [1998]: 197–220) reconsidera esta vieja castaña historiográfica en el contexto español.

34 Sam Dreen qtd. en WJ Fishman, *East End Jewish Radicals, 1875–1914* (Londres: Duckworth, en asociación con Acton Society Trust, 1975), 254; Jean Maitron, *Le Mouvement Anarchiste En France* (París: F. Maspero, 1975), 1.145.

quebrantar un mandamiento!) o la incoherencia de su voluntad de romper con un mundo autoritario (¡un aspirante a anarquista anhelando la autoridad!), sino la profunda afinidad entre la experiencia anarquista y la experiencia judía de la diáspora como galut (exilio). En el exilio, la presión continua para asimilarse, alternada con ciclos de persecución que obligaban a los judíos a abjurar públicamente de su religión, confrontó a estas personas con el horror del distanciamiento propio. Es en esta experiencia de alienación que Joseph S. Bloch rastreó los orígenes del *Kol Nidrei*: el inquietante y lamentable *niggun* que se canta cada año en el Día de la Expiación suplicando a Dios que nos perdone por romper nuestros votos más fuertes, fragmentándonos a nosotros mismos³⁵. Para un anarquista simplemente continuar existiendo en un mundo radicalmente falso, un mundo que requiere la participación en una economía violenta y desigual de dinero y poder, eso también es una profunda experiencia de autoexilio.

35 Isaac Klein, *A Guide to Jewish Religious Practice* (Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1979), 213. La hipótesis de Bloch es discutida, ya que el *Kol Nidrei* parece ser anterior a la historia de Bloch, pero cualquiera que sea su origen, el significado de la canción en la vida judía fue ciertamente cimentada por experiencias de persecución, más aún después de la interpretación de Bloch de 1917, a raíz de la Shoah. Ver también Margaret Olin, “Graven Images on Video?”, en *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, eds. Matthew Baigell y Milly Heyd (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001), 47.

Blaine McKinley habla de esta experiencia en términos de un “dilema de vocación”. Dado que “un anarquista no podría vivir una vida consistente en Estados Unidos” o en cualquier otro lugar donde prevalecieran las condiciones del estatismo y el capitalismo, y en la medida en que el sello distintivo de la ética anarquista es la negativa a distinguir entre fines y medios o principios y prácticas, ser anarquista es casi siempre vivir en un aprieto moral intolerable ³⁶. Como dijo el anarco-comunista Luigi Galleani (1861–1931): “Al aceptar un salario, al pagar el alquiler de una casa, nosotros, con todas nuestras proclamadas aspiraciones revolucionarias y anarquistas, reconocemos y legitimamos el capital... en la forma más tangible y dolorosa”³⁷. El anarquista individualista Albert Libertad (1875–1908) quizás planteó el problema con mayor fuerza en su declaración de que “Todos los días nos suicidamos parcialmente”:

Me suicido cuando dedico, a horas de trabajo absorbente, una cantidad de energía que no soy capaz de

36 Blaine McKinley, “‘The Quagmires of Necessity’: American Anarchists and Dilemmas of Vocation”, *American Quarterly* 34.5 (invierno de 1982): 507.

37 Luigi Galleani, *El principio de organización*, trad. Wolfi Landstreicher (Cascadia: Pirate Press Portland, 2006), 4. En un eco contemporáneo, Laura Portwood–Stacer observa que entre los anarquistas de hoy, “todo el mundo puede ser criticado en algún momento por no estar a la altura de los principios anarquistas”, ya que “vivir en la sociedad contemporánea es ser cómplice del capitalismo y otras formas de explotación” (130).

recuperar, o cuando me dedico a un trabajo que sé que es inútil...

Me suicido cada vez que consiento en obedecer a hombres o medidas opresivas.

Me suicido cada vez que transmito a otro individuo, por el acto de votar, el derecho de gobernarme durante cuatro años...

El suicidio completo no es más que el acto final de incapacidad total para reaccionar contra el entorno.

Estos actos, de los que he hablado como suicidios parciales, no son por tanto menos verdaderamente suicidas. Es porque me falta el poder de reaccionar contra la sociedad, que habito un lugar sin luz y sin aire, que no como de acuerdo con mi hambre o mi gusto, que soy un soldado o un votante, que someto mi amor a las leyes o a la compulsión³⁸.

En todo momento, el anarquista se ve obligado a respaldar un universo de valores que es la antítesis del

38 Albert Libertad, “La alegría de vivir”, en *¡Hombre! Antología de ideas, ensayos, poesía y comentarios anarquistas*, ed. Marcus Graham (Londres: Cienfuegos Press, 1974), 355–356. Cf. Alexandra Myrial (alias Alexandra David-Néel, 1868–1969), en *Pour la Vie* (1901): “La obediencia es muerte. Cada instante que el hombre se somete a una voluntad ajena es un instante cortado de su vida” (13).

suyo propio, a anularse a sí mismo, una especie de suicidio moral continuo.

Los anarquistas y los judíos, por supuesto, no son las únicas personas que sufren tal alienación, que es hasta cierto punto el destino común de todos los que están marcados como marginales o radicales. Lo que es único en nuestro caso no es solo el alcance de nuestro desacuerdo con el mundo tal como se nos da (definiendo nuestro ser a través de una lista más larga de cosas contra las cuales estar) sino su intensidad inmediata. Para un marxista, por ejemplo, el deseo de otro mundo, por palpable que sea, se supone que está sujeto a la dialéctica de la historia: el capitalismo morirá por sus propias contradicciones. No hay tal consuelo disponible para los anarquistas, ni siquiera, como se afirma a menudo, el consuelo de una “naturaleza humana” pura que está destinada a brillar nuevamente una vez que se lave la escoria de la historia³⁹.

39 La noción de que los anarquistas eran anarquistas porque creían en la existencia de una buena naturaleza humana, reprimida por instituciones sociales como el Estado, que meramente esperaba su expresión, es en realidad una interpretación errónea duradera que sobrevive a pesar de muchos intentos concertados de perforarla, perpetuada por politólogos, filósofos e historiadores por igual. Véase, por ejemplo, “Anarquismo, naturaleza humana e historia: lecciones para el futuro” de Dave Morland (en *Twenty-First Century Anarchism*, eds. Jon Purkis y James Bowen [UK: Cassell, 1997], 8–23), David Hartley “Communitarian Anarchism and Human Nature” (en *Anarchist Studies* 3.2 [1995]: 145–164), y mi propio *Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics, Politics* (Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, 2006), 56–60

Por el contrario, este mito romántico es negado enérgicamente por todas las principales declaraciones de la teoría anarquista, comenzando con la excoiación de Rousseau por parte de Proudhon y Bakunin por igual⁴⁰. No se trata más de sustituir la historia por la biología que de sustituir la moralidad por la historia. La cuestión moral: ¿cómo vivir? queda bastante desnuda, y nos confronta con toda su fuerza.

El cuerpo principal de la producción cultural que surgió de los movimientos anarquistas de los siglos XIX y XX, sostengo, puede entenderse mejor como una respuesta a esta pregunta, no como una “solución” o una “respuesta”, tanto como una forma de responder, de vivir con el problema mientras dure, una forma de habitar la historia hasta que deje de doler. Los anarquistas practican la cultura como un medio de supervivencia mental y moral en un mundo del que están fundamentalmente alienados. Dicho de manera positiva, es difícil hacerlo mejor que el poeta anarquista Kaneko Mitsuharu (1895–1975):

40 Ver, por ejemplo, el ridículo amontonado por Proudhon sobre la noción de Rousseau de que “*El hombre nace bueno... pero la sociedad... lo deprava*” (*System of Economic Contradictions: or, the Philosophy of Misery*, trad. Benjamin R. Tucker [Boston: Benjamin R. Tucker, 1888], 404), o el desprecio de Bakunin por la concepción de Rousseau de “hombres primitivos que disfrutaban de libertad absoluta solo en aislamiento” (*Bakunin on Anarchism*, 128).

“Oponerse es vivir / Oponerse es apoderarse de uno mismo”⁴¹.

Esto corre el riesgo inmediato de ser confundido con algún otro tipo de teoría sobre la relación entre la política y la cultura anarquistas. Una de ellas es la noción de rebelión cultural como sustituto de la rebelión política. David Weir, por ejemplo, argumenta que podemos leer la historia del anarquismo de la siguiente manera: mientras que los anarquistas estuvieron en el lado perdedor de cada revolución desde 1871 hasta 1939, su política se tradujo muy bien en el ámbito estético, donde llegó a significar una especie de postura individualista, una negativa deliberada a tener sentido para una audiencia masiva; en otras palabras, lo que llegó a conocerse simplemente como “modernismo”. En resumen, sugiere Weir, “el anarquismo triunfó culturalmente cuando fracasó políticamente”⁴². Por supuesto, el mismo vaso medio lleno puede parecer completamente vacío si se ve desde una perspectiva un poco más comprometida políticamente que la de Weir. Incluso si pudiera decirse que los impulsos anarquistas migraron con éxito al dominio del arte, e incluso si produjeron allí prácticas que resistieron el

41 Kaneko Mitsuharu, “Oposición”, trad. Geoffrey Bownas y Anthony Thwaite, en *99 Poems in Translation: An Anthology*, ed. Harold Pinter et al. (Nueva York: Grove Press, 1994), 54–55.

42 David Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* (Massachusetts: Universidad de Massachusetts, 1997), 5.

imperativo capitalista de producir bienes culturales para el mercado de masas, esto aún equivalía a una especie de capitalismo para otros, pues significa, una competencia por la “acumulación de capital simbólico”, que luego podría ser canjeado por la variedad económica, convirtiendo el arte moderno en una especie de bien de lujo que atestiguaría el estatus social del propietario⁴³. Tanto si estas obras modernistas evitaban por completo el simbolismo como si no (incluso una obra ultraabstraccionista como Black Square [Cuadrado negro sobre fondo blanco] de Kasimir Malevich se convirtió en una especie de símbolo de la suprema voluntad del artista de no simbolizar), también corrían el riesgo de convertirse en sustitutos privatizados del rechazo político, algo a lo que se recurrió en lugar de la acción colectiva como una “compensación y un paliativo”, como lo expresa sin rodeos John Zerzan (n. 1943), para lo que no se puede realizar en la “vida”⁴⁴.

Esto es todo lo que puede ser. Sin embargo, el tipo de producción cultural de inspiración anarquista que formó el núcleo del modernismo –las abstracciones cubistas de Pablo Picasso o la música conceptual de John Cage, por

43 Pierre Bourdieu, *El campo de la producción cultural: ensayos sobre arte y literatura*, trad. Randal Johnson (Nueva York: Columbia University Press, 1993), 75.

44 John Zerzan, *Elementos de rechazo* (Seattle: Left Bank Books, 1988), 56.

ejemplo– nunca estuvo profundamente arraigada en ninguna comunidad real de anarquistas. Nunca estuvo firmemente conectado con una organización anarcosindicalista como la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) o la sindicalista revolucionaria Industrial Workers of the World (IWW) ⁴⁵ , por ejemplo, que patrocinaron y produjeron formas de arte muy diferentes, por ejemplo, el arte de carteles masivos sorprendentemente simbólicos de Manuel Monleón Burgos (1904–1976) o las canciones populares satíricas de Joe Hill (1879–1915). La estética modernista estudiada por Weir y otros, en su rechazo de la representación y la narrativa, en realidad tiene poco en común con la estética favorecida por la mayoría de los anarquistas. Las

45 El término “sindicalismo revolucionario” se refiere al movimiento radical que surgió en la década de 1890, ecléctico en cuanto a su ideología pero firmemente internacionalista y antiestatista (y albergando una facción sustancial de anarquistas autodefinidos), que vio la acción directa y la autoorganización a través de sindicatos (en francés, *syndicats*) como medio propio de la emancipación de los trabajadores. Los orígenes del término “anarcosindicalismo” (y sus afines) son un tanto confusos, pero parece haber entrado en uso a principios de la década de 1920, primero como un epíteto lanzado por miembros del Partido Comunista a los sindicalistas que se resistían a la asimilación de su movimiento, luego como una autodescripción adoptada por algunos de esos mismos sindicalistas (David Berry, *A History of the French Anarchist Movement, 1917–1945* (Oakland, CA: AK Press, 2009), 152; Mintz, “Guión provisional sobre el anarcosindicalismo,” *El Solidario* 14 [otoño de 2008]: XII–XIII). Los anarcosindicalistas definieron específicamente el objetivo emancipador del sindicalismo revolucionario como anarquía (o, en la formulación de la CNT, “comunismo libertario”).

demandas que los residentes de una bohemia hacían al arte, por muy politizadas que hayan sido en ocasiones, no eran exactamente las mismas que las que hacían los electores más amplios de lo que fue, en su apogeo, un movimiento obrero internacional⁴⁶.

Lo que los anarquistas exigieron del arte, en general, fue lo que exigieron de todas las formas y momentos de sus vidas políticas: es decir, que debería, en la medida de lo posible, encarnar la idea en el acto, el principio en la práctica, el fin en los medios. Si el anarquismo es “política prefigurativa”, esforzándose por hacer visible el futuro deseado en y a través de las acciones de uno en el presente, entonces la cultura de resistencia anarquista tenía que prefigurar de alguna manera un mundo de libertad e igualdad.

El sociólogo Howard J. Ehrlich nos ofrece lo que podría ser un manejo útil de esta noción de cultura anarquista como prefigurativa cuando habla de una “cultura de transferencia revolucionaria”, es decir, “esa aglomeración de ideas y prácticas que guían a las personas en hacer el viaje desde la sociedad aquí a la buena sociedad allá en el

46 Para una visión algo contraria, ver *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde* de Allan Antliff (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

futuro”⁴⁷. La metáfora de “transferencia” es engañosa, sin embargo, si nos hace imaginar este proceso como algo demasiado fácil; en la era de la globalización, después de todo, un “viaje” es inevitablemente solo una cuestión de horas como máximo. Particularmente durante los períodos de intensa represión, los anarquistas comprometidos no siempre estaban convencidos de que un cambio rápido fuera inminente: “Ni en cien, ni en quinientos años, tal vez, triunfarán los principios de la anarquía”, conjeturó Emma Goldman (1869–1940) ⁴⁸ . Tampoco la revolución que ella quería era sólo una cuestión de derrocar al Estado o abolir el Capital; una “transvaloración no sólo de los valores sociales, sino también de los humanos”, que abarcan “cada fase de la vida, tanto individual como colectiva; las fases internas, así como las externas”, no debían necesariamente imaginarse en el modelo jacobino de una única y rápida transformación⁴⁹. El viaje, el movimiento, la movilidad son

47 Howard J. Ehrlich, “Cómo llegar de aquí a allá: construir una cultura de transferencia revolucionaria”, en *Reinventing Anarchy, Again*, ed. Howard J. Ehrlich (Edimburgo: AK Press, 1996), 329.

48 Qtd. en Michelson "Un estudio de carácter de Emma Goldman", *Emma Goldman: una historia documental de los años estadounidenses*, vol. 1, ed. Candace Falk (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 2003), 441.

49 Emma Goldman, *Mi desilusión en Rusia* (Mineola, NY: Dover Publications, 2003), 259; and *Anarchism and Other Essays* (Nueva York: Mother Earth Publishing Association, 1910), 56. De manera similar, Ruth Kinna ha argumentado que los intérpretes posestructuralistas recientes de la tradición anarquista malinterpretaron la concepción de revolución de

todas imágenes apropiadas, excepto en la medida en que ponen en primer plano el punto final, el destino. Si bien los anarquistas generalmente piensan en sus aspiraciones en términos de “revolución”, el viaje, “caminar hacia la anarquía”, como lo expresó Errico Malatesta (1853–1932), es al menos tan importante como la meta⁵⁰.

¿Cómo podían los anarquistas mantener tal grado de actividad, tal optimismo de la voluntad, frente a tal pesimismo del intelecto? Como política prefigurativa, el anarquismo puede implicar una actitud paradójicamente pesimista ante la posibilidad de llegar a un momento revolucionario: un cierto amor *fatti* histórico o “anarco–fatalismo”. Francis Dupuis–Déri nota precisamente tal indiferencia hacia “la revolución” como acontecimiento entre los activistas anarquistas contemporáneos. En lugar de diferir los deseos en un futuro utópico visto como inminente, los activistas anarquistas buscan hacer que sus deseos sean lo más inmanentes posible: exigir más de sus relaciones, del

Kropotkin: “No era una cuestión de ir a dormir en un sistema estatista una noche y despertarse en la utopía a la mañana siguiente. Kropotkin creía que la revolución era necesaria, pero era tanto un trabajo en progreso como un evento catastrófico” (82).

50 Errico Malatesta, “Hacia el anarquismo”, en *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas, vol. 1*, ed. Robert Graham (Montreal: Black Rose Books, 2005), 506.

proceso de actividad política, de su vida cotidiana⁵¹. Si bien Dupuis–Déri atribuye el anarcofatalismo contemporáneo en parte a un cálculo realista de las pobres perspectivas de una “revolución” clásica en el Norte global relativamente próspero y estable, tal orientación no es un fenómeno reciente; lo encontramos claramente y contundentemente teorizado en los escritos de Gustav Landauer (1870–1919), mártir anarquista de la abortada revolución alemana de 1919.

En *Die Revolution* [La revolución] escrito en 1911 y reeditado en vísperas del evento mismo, Landauer retomó la sugerencia de Proudhon de que “hay una revolución permanente en la historia”, reinterpretando la historia en términos de una continuidad de las energías revolucionarias, a veces forzadas “en la clandestinidad”; en otras ocasiones estallando al aire libre⁵². En esta interpretación, la revolución no se convierte en un evento histórica y geográficamente aislado, sino en un proceso más nebuloso que solo ocasionalmente se condensa en momentos decisivos: “evolución que precede a la revolución”, como dijo Elisée Reclus, “y revolución que precede a una nueva evolución, que está por convertirse

51 Francis Dupuis–Déri, “En deuil de révolution? Pensées et pratiques anarco–fatalistes”. *Refracciones* 13 (Automne 2004): 139–150.

52 Proudhon, *Oeuvres complètes* 17 (París: Librairie Internationale, 1868), 142; Landauer, *Revolución*, 116, 154.

en la madre de las revoluciones futuras”⁵³. Esto aleja la lógica de la revolución de las pretensiones científicas del materialismo histórico. De hecho, donde Marx reprendió a Bakunin por considerar la “fuerza de voluntad” y no las “condiciones económicas” como la fuente de la revolución, para Landauer, son precisamente la voluntad y el deseo, las emociones sociales, las principales fuerzas revolucionarias: la revolución es “posible en absoluto” si suficientes personas la quieren”⁵⁴:

Poco se puede esperar de las condiciones externas, y se piensa demasiado en el medio ambiente, en el futuro, en los demás, separando demasiado los medios y los fines, como si así se pudiera alcanzar un fin. Con demasiada frecuencia se piensa que si el fin es glorioso, los medios dudosos también pueden estar justificados. Pero sólo el momento existe para nosotros; ¡no sacrifiques la realidad a la quimera! Si buscas la vida correcta, vívela ahora; lo hacéis difícil buscándola fuera de vosotros mismos, en el futuro, y en aras de ese hermoso futuro llenáis de fealdad vuestro presente... Si la gloria y el reino de Dios en la tierra

53 Elisée Reclus, “Evolución, revolución y el ideal anarquista”, en *Anarquía, geografía, modernidad: el pensamiento social radical de Elisée Reclus*, eds. y trans. John Clark y Camille Martin (Lanham, MD: Lexington Books, 2004), 153.

54 Karl Marx y Frederick Engels, *Collected Works vol. 24: Marx y Engels, 1874–83* (Londres: Lawrence & Wishart, 1989), 518; Gustav Landauer, *Por el socialismo*, trad. David J. Parent (St. Louis, MO: Telos Press, 1978), 74.

llegaren algún día al mundo, a las masas para las personas y las naciones, ¿puede venir de otra manera que por el hecho de que uno inmediatamente comience a hacer lo que es correcto?⁵⁵

Si no podemos esperar nada de las “condiciones externas”, debemos exigir todo de nosotros mismos, desde adentro. Este giro hacia adentro, sin embargo, no debe entenderse como un sustituto subjetivo de la acción social (como una de las “revoluciones desde adentro” pregonadas por los psicólogos populares); es un intento totalmente social y material de enfrentarse al mundo. Al igual que el túnel de Gatti, es una “línea de fuga”, “no un salto a otro reino”, explica Todd May, sino “una producción dentro del reino de lo que toma vuelo”⁵⁶. En definitiva, se trata de una cuestión de resistencia, de encontrar caminos, “a cada instante”, para “retirarse de la injusticia”⁵⁷. En palabras del ensayo de Landauer, “Durch Absonderung zur Gemeinschaft [A través de la separación hacia la comunidad]”, es por un profundo sentido de responsabilidad hacia los demás que los anarquistas buscan “dejar a estas personas”, para mantener “nuestra propia compañía y nuestras propias vidas”; “¡Lejos del

55 Gustav Landauer, *Der Werdende Mensch: Aufsätze über Leben und Schrifttum*, ed. Martin Buber (Potsdam: G. Kiepenheuer, 1921), 228.

56 Todd May, *Gilles Deleuze: Introducción* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 128.

57 Landauer, *Der Werdende Mensch*, 228, trad. y énfasis mío.

Estado, tan lejos como podamos llegar! ¡Lejos de los bienes y el comercio! ¡Lejos de los filisteos! Formemos... una pequeña comunidad en alegría y actividad”⁵⁸. La concepción de Landauer del anarquismo como éxodo, esforzándose hacia la “comunidad” precisamente “a través de la separación”, ilumina el propósito de la cultura de resistencia anarquista: permitirnos, mientras permanecemos dentro del mundo de dominación y jerarquía, escapar de él.

Algo así como la “cultura de transferencia” de Ehrlich o la “comunidad a través de la separación” de Landauer es expresado por el concepto de “éxodo” de los autonomistas italianos. Éxodo, un proceso de “retirada comprometida” de las instituciones autoritarias, que es al mismo tiempo la “fundación” de una nueva comunidad, se inspira en parte en las observaciones del nacionalismo negro estadounidense, que utilizó la imagen de la salida de Egipto “para cambiar las circunstancias sin que [nadie] se desplace un milímetro en el espacio”⁵⁹.

58 Landauer, *Revolución*, 94–108.

59 Paolo Virno, “Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, trad. Ed Emory, en *Pensamiento Radical en Italia: Una Política Potencial*, eds. Michael Hardt y Paolo Virno (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 196; Andrea Colombo qtd. en Steve Wright, “Confronting the Crisis of 'Fordism': Italian Debates Around Social Transition”, <http://www.arpnet.it/chaos/steve.htm>.

En efecto, desde la perspectiva del éxodo, la cuestión de si el futuro emancipado es inminente o remoto está fuera de lugar:

Lo que motivó el apego y la unidad –el “estar juntos”– de ese grupo que iba (“en movimiento”) hacia la Tierra Prometida, hacia la dimensión colectiva de su propia emancipación, fue probablemente más la unidimensionalidad del desierto, su inmovilidad e inmutabilidad, que cualquier esperanza en la proximidad de alguna eventual meta futura⁶⁰.

La cultura de resistencia anarquista es una forma de vivir en tránsito por este desierto. La cultura de resistencia del movimiento anti-apartheid no solo tenía un objetivo específico sino un destino una Tierra Prometida, un final. La resistencia anarquista no se define principalmente por su fin; es un medio. Un túnel.

He construido este libro como una exploración del trabajo de resistencia cultural anarquista en solo algunos

60 Marco Revelli, “Identidad del trabajador en el desierto de la fábrica”, trad. Ed Emory, en *Pensamiento Radical en Italia*, 118–119. Esto también recuerda las observaciones finales de Walter Benjamin en “Tesis sobre la filosofía de la historia”: “Sabemos que a los judíos se les prohibió investigar el futuro... Esto no implica, sin embargo, que para los judíos el futuro se convirtiera en un tiempo homogéneo y vacío.. Porque cada segundo de tiempo era la puerta estrecha a través de la cual el Mesías podía entrar” (Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, trad. Harry Zohn y ed. Hannah Arendt [Nueva York: Schocken Books, 1969], 264).

de los géneros o medios que han sido históricamente más importantes para el movimiento. Puede ser que al hacerlo esté respetando demasiado una concepción artificial de la “cultura”. El objetivo no puede ser asegurar los mismos derechos de fanfarronear (¡Armand Gatti es el anarquista Brecht!⁶¹); en cualquier caso, tal jactancia estaría mal considerada, ya que competir por el capital simbólico en el mercado cultural no está de acuerdo con el espíritu anarquista. En cambio, espero hacer que estos artefactos hablen de las formas de estar en el mundo que han ayudado a construir.

El dispositivo organizador del género o medio nos permite (peligrosamente) un margen extravagante para la comparación. Los mejores estudios de la resistencia cultural anarquista se han delimitado de manera bastante estrecha en cuanto a lugar y período, lo que refleja la suposición de que estas serán las dimensiones más destacadas para la interpretación⁶². Si bien hay mucho que

61 Entre los que pensaron que Armand Gatti podría ser el Brecht anarquista, aparentemente, estaba Gilles Deleuze (“¿Cómo reconocemos el estructuralismo?”, trad. Melissa McMahon y Charles J. Stivale, en *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari*, Ed. Charles J. Stivale [Nueva York: Guilford Press, 1998], 264). Erwin Piscator pensó que Gatti podría ser el anarquista Piscator (Knowles, "Armand Gatti's Two Theatres", 52). Martin Esslin piensa que el anarquista Brecht no es otro que el primer Bertolt Brecht (*Brecht: A Choice of Evils* [London: Eyre Methuen, 1980], 151).

62 *Anarchism and Countercultural Politics in Early Twentieth Century Cuba* de Kirwin Shaffer (Gainesville, FL: University Press of Florida,

decir acerca de este tipo de atención a las condiciones y contextos locales dentro y contra los cuales los actos de producción cultural adquieren significado, también pueden reflejar simplemente los sesgos incorporados en las publicaciones académicas, que cada vez más hablan de boquilla de “investigación interdisciplinaria” sin dejar nunca de imponer categorías disciplinarias. Como fenómeno migratorio, masivamente transnacional, el movimiento anarquista no cumple con la compartimentación del saber; al menos vale la pena preguntarse si, mientras las ideas anarquistas viajaban de Francia a China, de China a Corea, de Rusia a Brasil, de Alemania a Estados Unidos, etc., algo permaneció constante. Dada la variedad de condiciones históricas y culturales en las que los anarquistas construyeron sus hogares, independientemente de los elementos de la cultura anarquista que se hayan llevado de ciudad en ciudad o de generación en generación, las obras culturales anarquistas podrían haber tendido a tomar los colores de cada época y lugar. Dada la situación fundamental en la que se han encontrado los anarquistas de todos los lugares y tiempos –el imperio del Estado y el Capital, la prisión universal, el desierto inmutable–, las obras de cultura

2005); Cerveza y revolución de Tom Goyens: *el movimiento anarquista alemán en la ciudad de Nueva York, 1880–1914* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2007); *Les briseurs de formules: les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXe siècle* de Caroline Granier (Coeuvres–et–Valsery: Ressouvenances, 2008); o la antología de George McKay, *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain* (Nueva York: Verso, 1998).

anarquistas podrían haber convergido sustancialmente en su evolución traduciendo la resistencia anarquista, global tanto en sus aspiraciones como en sus movimientos, a la lengua vernácula local de culturas particulares y situaciones históricas, adaptada a las limitaciones de los géneros y medios disponibles. ¿Hay algo singular o consistentemente anarquista en la variedad de formas culturales que unas siete generaciones de hombres y mujeres anarquistas han creado?

Podría detenerme ahí si quisiera preservar la ilusión de desinterés académico, pero en realidad es demasiado tarde para eso. Debo ser contado entre los muchos investigadores que se han acercado demasiado al material. Crecí en los suburbios semirurales de EE. UU. después de la caída del Muro de Berlín, en el apogeo del TINA (There Is No Alternative), cuando, después de más de medio siglo de consolidación, el modelo de vida dominante, aproximadamente hablando, el que me rodeaba, como un diorama de 360°, había llegado a parecer casi ineludible. Ha sido impresionante y desorientador presenciar, durante la última década, el resurgimiento de algo así como una oposición concertada a ese modelo, una oposición que ha llevado muchos nombres: “anticapitalismo”, “horizontalismo”, “zapatismo”, “altermundialismo”, “movimiento alternativo de globalización”, “movimiento autónomo”, “movimiento de movimientos” y, en ocasiones, el de “nuevo

anarquismo”⁶³. Desde la perspectiva de estos nuevos tiempos, en los que aquellas estructuras reinantes parecen haber vuelto a entrar en una verdadera crisis, quiero buscar el cruce de las nuevas líneas de fuga con las antiguas⁶⁴. ¿Dónde podrían cruzarse y divergir nuestros túneles? En otras palabras: ¿qué lecciones, si es que hay alguna, se pueden extraer de esta historia para cualquier futura resistencia cultural anarquista?

Una nota rápida, antes de continuar, sobre la nomenclatura de la historia anarquista: muchos historiógrafos suelen distinguir entre lo que llaman “anarquismo clásico” (vagamente después del título de *Anarquismo clásico* de George Crowder: el pensamiento político de Godwin, Proudhon, Bakunin y Kropotkin (1991), y el “nuevo anarquismo” que se dice que surgió, como si brotara completamente desarrollado de la cabeza de un dios, en el período posterior al final de la Guerra Fría, haciendo su debut público real en Seattle en 1999. El

63 Véase Milstein, “Algo empezó en la ciudad de Quebec”, en *Confronting Capitalism: Dispatches From a Global Movement*, ed. Daniel Burton-Rose et al. (Nueva York: Soft Skull Press, 2004), 126–133; Barbara Epstein, “El anarquismo y el movimiento antiglobalización”, *Monthly Review* 53.4 (2001): 1–14; David Graeber, “Por un nuevo anarquismo”, *New Left Review* 13 (2002): 61–74 y “Occupy and Anarchism's Gift of Democracy”, *Guardian* (15 de noviembre de 2011).

64 Tomo prestado el concepto de “líneas de fuga” muy vagamente de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes lo utilizan para hablar de intentos de huir de espacios y sistemas aprisionantes, particularmente mediante la creación de algo nuevo.

anarquismo clásico, supuestamente basado en el pensamiento de este puñado de filósofos–fundadores, ha sido objeto de muchas críticas filosóficas (por ejemplo, *De Bakunin a Lacan* de Saul Newman), que sufren de muchos tipos de reduccionismo, entre ellos reducir el anarquismo a la historia de los pensamientos de unos pocos pensadores, pero también haciendo una representación bastante reduccionista de esos pensamientos, e ignorando casi por completo los desarrollos que tuvieron lugar después del final de la Guerra Civil española. El difunto John Moore sugirió que deberíamos distinguir entre anarquismos de “primera ola” y “segunda ola”, la segunda ola apareció solo después de la Segunda Guerra Mundial, con su mejor momento definido por los eventos de mayo del 68; las estrellas intelectuales de esta constelación incluirían a los pensadores situacionistas y post–situacionistas, y quizás también a los movimientos autonómicos de Italia y Alemania, así como al nuevo zapatismo.

Daniel Colson ha sugerido un modelo de tres partes:

El primer período es el de su aparición como corriente en la filosofía política... Durante este período, desde principios de la década de 1840 hasta la creación, veinticinco años después, de la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), el anarquismo no existe como

corriente política efectiva, identificable en organizaciones, grupos o símbolos en manifestaciones públicas.



Fig. 3: Portada de la obra de teatro de Ricardo Flores Magón, “Tierra y Libertad” (1917).

Este primer período, entonces, puede considerarse como un período de gestación ideológica, un proceso fomentado por algunas, pero no todas, las figuras fundadoras del “anarquismo clásico” (Proudhon y Bakunin, pero no Godwin o Kropotkin; Colson también cita

a Joseph Déjacque [1821–1864], Max Stirner [1806–1856] y Ernest Coeurderoy [1825–1862]). Sin embargo, incluso sin organizaciones adecuadas a sus ambiciones, el anarquismo no es concebible sin relación con “las transformaciones y la situación explosiva de Europa a mediados del siglo XIX, y más particularmente con los acontecimientos y los movimientos revolucionarios de 1848”. Además, si bien “su realidad es principalmente filosófica y periodística”, éstas están “totalmente mezcladas con el fermento teórico y político de la época en cuanto a las convulsiones materiales y sociales que experimentaba Europa”; por ejemplo, los lazos de Proudhon con los mutualistas de Lyon los experiencia del levantamiento de Bakunin en Berlín.

El segundo período de Colson elabora sobre “esta dimensión práctica de la idea anarquista”:

Cristaliza en Londres, en 1864, con la creación de la Primera Internacional, y desaparece más bien precisamente en Barcelona, en mayo de 1937, cuando... el Estado republicano y la Internacional Comunista acaban con los movimientos revolucionarios español y catalán. Es de una duración considerable, de poco más de siete décadas –involucrando alrededor de cinco o seis generaciones de trabajadores– y comprende una gran cantidad de momentos o modos de ser específicos.

Aquí, nos encontramos no solo con pensadores individuales como Kropotkin, sino con una multitud de operadores que no se cuentan en las filas de los filósofos políticos. Sus experimentos y experiencias van desde la Primera Internacional antiautoritaria de 1871 a 1881, los atentados y tentativas de “propaganda por el hecho” insurreccional de fines del siglo XIX y principios del XX, el “sindicalismo revolucionario” francés, el ilegalismo, el “forismo” argentino El “anarcosindicalismo” español, etc.

También presentes en este período, pero ausentes del registro de la filosofía, están los grandes retóricos anarquistas, desde Pietro Gori hasta Emma Goldman, cuyo trabajo cultural, como han argumentado de manera convincente Nathan Jun y Kathy Ferguson, ha sido negado a un justo reconocimiento por las historias académicas para las cuales la práctica es la lectura de teorías pensadas primero por pensadores.

Colson imagina el “tercer período” del anarquismo –algo inexactamente, argumentaré– como emergiendo después de un eclipse casi total, un apagón histórico que se extiende desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial hasta el comienzo de los años sesenta.

El retorno del pensamiento y de la práctica antiautoritarios conlleva una “fuerza eruptiva” proporcional al optimismo de ese momento histórico, pero está marcado por cierta discontinuidad con las

tradiciones y organizaciones establecidas en el segundo período, junto con el nuevo predominio de los marxistas, freudianos y del pensamiento nietzscheano.

El resultado: un renacimiento del anarquismo en varias formas, desde los Provos y Kabouters holandeses hasta los situacionistas franceses y los autonomistas italianos, desde el postestructuralismo hasta el ecoanarquismo y el anarcofeminismo. En todos los casos, el nuevo anarquismo representó una idea que “no era nueva, pero que, habiendo sido olvidada, reapareció como una innovación asombrosa”⁶⁵.

Y aquí es, pues, donde encontramos un cruce extraordinario e imprevisto entre generaciones, ideologías y destinos. Bien cavado, viejo topo, bien cavado de hecho.

Una nota final sobre las limitaciones: inevitablemente, este libro las padece.

Debido a que depende en gran medida de las traducciones originales de obras literarias y académicas no traducidas previamente (víctimas del olvido general al que ha sido consignada la historia anarquista), refleja la distribución desigual de mis habilidades lingüísticas: soy lo suficientemente capaz como lector de francés, capaz de descifrar español y portugués, mucho peor en otros

65 Daniel Colson, *Trois Essais de Philosophie Anarchiste: Islam, Histoire, Monadologie* (Paris: Léo Scheer, 2004), 9–29, trad. mia.

idiomas europeos, y apenas capaz de descifrar nada más. Esto significa que, si bien puedo hacer algo de justicia a las culturas anarquistas de Europa Occidental y las Américas, solo puedo ofrecer un vistazo de las culturas anarquistas de Europa del Este y Asia (y una imagen borrosa de las contribuciones tremendamente importantes del yiddish e italiano).

A veces, como en los capítulos 4 a 6 de la Parte II (“Hablando con los demás: poesía anarquista, canción y voz pública”), aunque estoy describiendo un fenómeno global (el alejamiento de los poetas anarquistas de los modos retóricos de dirigirse al público), mi atención se centra en uno o dos casos particulares (principalmente los de Estados Unidos y Gran Bretaña).

A pesar de mis ambiciones comparativas, he prestado más atención al segundo período que al primero o al tercero.

Incluso si la cobertura académica del punk supera con creces la que se le da a Pouget o al Cinéma du Peuple, ha recibido una atención imperdonablemente breve aquí. Importantes pensadores, movimientos y eventos no han sido mencionados.

Hasta aquí la promesa panóptica. Principalmente, lo que espero mostrar, aunque sea de manera incompleta e

indirecta, es lo que me ha sorprendido descubrir: cuánto más hay por ver.

Hay un McDonalds, un Lancôme, un Urban Outfitters. Mil quinientos empleados acuden a trabajar al edificio antes conocido como El Penal de Punta Carretas; un millón de consumidores fluyen cada mes⁶⁶. ¿Dónde está su túnel de escape?

66 Silvana Nicola, “Los consumidores iluminan el camino”, *El País Digital* (23 de junio de 2006), http://200.40.120.165/Suple/Empresario/06/06/23/eempre_223059.asp

I. EL LECTOR EN LA FÁBRICA

En una encuesta influyente, *La novela radical en los Estados Unidos 1900–1954: algunas interrelaciones de la literatura y la sociedad*, Walter B. Rideout toma solo dos páginas para considerar la producción literaria de los anarquistas, reflexionando “¿Por qué el movimiento no debería haber producido novelas”: tal vez, especula, esto se debió a “su absorción en las luchas laborales y en la tarea de hacer propaganda, la falta de un editor responsable... o el 'temperamento' anarquista, que se empleaba más fácilmente en el recuerdo personal y en análisis críticos o poemas cortos que en argumentos extensos”. En cualquier caso, la cuestión sólo interesa porque “la inexistencia de tales novelas enfatizaría, por el contrario, el dominio de la ficción radical en ese momento

por parte de los escritores socialistas”⁶⁷. Los eruditos posteriores han permitido que este juicio se mantenga, incluso cuando han tratado de revocar casi todos los demás aspectos del establishment crítico de mediados de siglo. Alan M. Wald, en *Escribir desde la izquierda: Nuevos ensayos sobre cultura y política radicales*, está de acuerdo: “Nadie... hasta ahora ha tenido éxito en argumentar un logro sustancial en la ficción, la poesía o la crítica literaria por parte de los socialdemócratas y anarquistas, u otros tipos de radicales en la década de 1930 o después”⁶⁸. El libro de Rideout se volvió a publicar en 1992, y una encuesta más reciente de Barbara Foley's *Representaciones radicales: Política y Forma de la ficción proletaria 1929–1941* menciona solamente de pasada la novela anarquista⁶⁹.

Este fracaso en encontrar algún “logro sustancial” por parte de los anarquistas en el campo de la literatura no solo significa que no hay suficientes libros anarquistas de los que hablar; este no es solo un juicio cuantitativo sino cualitativo, un juicio que encontramos repetido incluso en

67 Walter B. Rideout, *The Radical Novel in America, 1900–1954: Some Interrelations of Literature and Society* (Nueva York: Hill & Wang, 1956), 90–91.

68 Alan M. Wald, *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics* (Londres: Verso, 1994), pág. 19.

69 Barbara Foley, *Radical Representations: Politics and Form in US Proletarian Fiction, 1929–1941* (Durham: Duke University Press, 1993), 89, 96.

estudios que se centran en la producción cultural anarquista. De hecho, los académicos que prestan algún cuidado al tema a menudo llaman la atención sobre el gran volumen de la producción cultural anarquista (fig. 1): “Durante los dos años 1922 y 1923”, comenta Arif Dirlik, “aparecieron más de setenta publicaciones anarquistas dentro y fuera de China”. Marcello Zane comenta sobre la mayor parte del espacio de columna dedicado a la poesía en los periódicos anarquistas españoles (casi doscientos poemas publicados en veintiún periódicos entre 1882 y 1910), mientras que Serge Salaün cataloga unos 8.500 poemas anarquistas (de unos 3.400 poetas) publicados durante la Guerra Civil española, y María-Luisa Siguán comenta sobre las tiradas “bastante altas” (10.000–50.000 ejemplares cada una) de los seiscientos títulos de ficción popular de *La novela ideal*, serie emitida por el diario anarquista *La Revista Blanca*⁷⁰. Estas observaciones casi siempre van seguidas, sin embargo, de relatos despectivos o de disculpa sobre la calidad “débil” del producto: “más un breve grito de angustia que un ensayo argumentado”, como lo expresa Peter Zarrow, describiendo una entrada

70 Arif Dirlik, *Anarchism in the Chinese Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993), 154; Marcello Zane, “Vivir entre las nubes”, *Belphégor* 6.2 (junio de 2007); Salaün citado en Joseph Steinbeiß, “Meine Verse sollen Bomben sein...”, *grazwurzelrevolution* 265 (enero de 2002); María Luisa Siguán, “‘La Novela Ideal’”, *Anuario de filología* 4 (1978): 419. Asimismo, Gonzalo Santonja destaca el volumen y vigor de la *Novela Proletaria* serie, que mantuvo tiradas de 30.000 ejemplares cada una (17).

típica en el periódico *Tianyi Bao* (Justicia natural 1907–1908)⁷¹. Las producciones culturales anarquistas se describen generalmente como una cuestión de “propaganda” más que de literatura, de tono “sensiblero y rimbombante”, de intención “didáctica”, permeadas por un “dualismo moral” simplista o una “ingenuidad iracunda” –en resumen, como Siguán concluye, “bastante similar a la 'literatura de partido'”, de interés histórico en el mejor de los casos⁷². Sólo si se considera estrictamente desde el punto de vista de “un fenómeno sociológico” esta “manipulación aburrida y banal del código literario” puede ser digna de nuestro interés, para María Eugenia Boaventura, considerada en sí misma, todo lo que presenta esta literatura es “un lenguaje gastado, lleno de clichés”; irónicamente, un discurso “conservador, moralista y hasta autoritario”⁷³. Todo esto subraya lo que

71 Gonzalo Santonja, *La novela proletaria (1932–1933)* (Madrid: Ayuso, 1979), 17; Peter G. Zarrow, “He Zhen and Anarcho–Feminism in China”, *The Journal of Asian Studies* 47.4 (noviembre de 1988): 807.

72 Brigitte Magnien, “La novela del pueblo: análisis de una colección de nouvelles publiée sous la dictature de Primo de Rivera”, en *L'Infra–littérature en Espagne au XIXe et XXe siècles*, ed. Víctor Carrillo (Grenoble: PUG, 1977), 250, 256; Serge Salaün, *romancero libertario* (París: Ruedo Ibérico, 1971), 35–36; Zarrow, “He Zhen”, 802; Siguán, “La novela ideal”, 419.

73 Maria Eugenia Boaventura, “A Ficção Anarquista Classe Média,” *Remate de Males* 1.4 (Ene. 1983): 80–81, 92. Ana Lozano de la Pola llama a esta maniobra retórica, en honor a Patricia V. Greene, “la maniobra paradójica ético–estética”: ¿cómo se puede transmitir un contenido verdaderamente radical mediante una forma conservadora? El presupuesto, señala Lozano de la Pola, es que podemos distinguir claramente, de

es, para David Weir, la “paradoja desafortunada pero conmovedora: que el arte innovador y progresista no es garantía de progreso social” y viceversa, como dice Zane, que el contenido revolucionario es “incapaz de encontrar soluciones palabras y estructuras realmente innovadoras”⁷⁴.



Fig. 1: Una muestra de la prensa anarquista mundial, ca. 1930 (Foto-Semo; imagen cortesía del Instituto Internacional de Historia Social).

antemano, entre “géneros radicales” y “géneros conservadores”, como si *todas* las consecuencias ideológicas *ya estuvieran* enunciadas *a ese nivel*, independientemente de cómo los autores particulares establezcan esos materiales heredados para trabajar, independientemente de cómo los lectores particulares lo encuentren, en qué contextos, etc. Ver Ana Lozano de la Pola “Revisitando a Federica Montseny. Una lectura de *La Victoria* y sus lecturas,” *Arbor: ciencia, pensamiento, y cultura* 182.719 (mayo–junio 2006): 399–400.

74 Weir, *Anarquía y Cultura*, 1; Zane, “Vivir entre las nubes”.

En otras palabras: si es anarquista (en contenido), no es literario (en forma), y si es literatura, no puede ser anarquista.

A veces –en la versión apologética de este juicio– la supuesta incompatibilidad entre contenido anarquista y forma literaria se circunscribe al dominio de escribir. Weir, por su parte, afirma que “el tipo de cultura que preferían los anarquistas practicantes” (conferencias, actuaciones, canciones) “era de carácter insistentemente oral”, señalando, por ejemplo, “el interés de Emma Goldman en el drama moderno como un importante medio cultural para ideología anarquista”. Va tan lejos como para argumentar que “la forma de la novela misma” milita contra el anarquismo:

A menudo se argumenta que la novela es la forma cultural por excelencia para la expresión de la experiencia cotidiana en el Estado–nación capitalista, y muy bien puede ser que las influencias ideológicas que han dado forma a la novela en su estilo realista tradicional, la forma, lo conviertan en un medio inapropiado para la expresión cultural del anarquismo... La tradición de la novela del siglo XIX... requiere un modo formal de discurso narrativo que no

puede adaptarse a la cultura mayoritariamente oral del anarquismo⁷⁵.

Es interesante contrastar esto con la propia evaluación de Goldman, en su introducción a la colección más leída de sus escritos, *Anarchism and Other Essays* (1910):

Mi gran fe en el hacedor de maravillas, la palabra hablada, ya no existe. Me he dado cuenta de su insuficiencia para despertar el pensamiento, o incluso la emoción... La propaganda oral es, en el mejor de los casos, un medio para sacar a la gente de su letargo: no deja una impresión duradera. El mismo hecho de que la mayoría de la gente asista a las reuniones sólo si les despiertan las sensaciones de los periódicos, o porque esperan divertirse, es una prueba de que realmente no tienen una necesidad interna de aprender. Es completamente diferente con el modo escrito de expresión humana. Nadie, a menos que esté intensamente interesado en ideas progresistas, se molestará con libros serios⁷⁶.

Aquí, Goldman apela a la asociación tradicional de la palabra hablada con lo efímero, en oposición a la permanencia de la palabra escrita, de una manera que no sorprendería a los estudiosos de la literatura que han sido

75 Weir, *Anarquía y cultura*, 87–88.

76 Goldman, *Anarchism and Other Essays*, 47–48.

entrenados para descubrir los prejuicios asociados con “la ilusión de la palabra plena y presente”⁷⁷. Esta ilusión, se nos dice, se remonta al archi-autoritario Platón, quien hace que Sócrates vitupere contra el arte de escribir. Confiando en el proceso oral del diálogo como un medio para descubrir la verdad, Sócrates encuentra que todos los textos escritos, probablemente incluidos los de su discípulo Platón, que afirman presentar registros de sus palabras habladas, son simulaciones inadecuadas del habla viva⁷⁸. La escritura introduce una brecha entre el autor y el lector, un vacío espacial y temporal en el que se puede perder el significado original, de modo que cuando el “Viajero de una tierra antigua” de Shelley aparece para leer las palabras del rey Ozymandias “Mirad mis obras, vosotros ¡Poderosos y desesperados!”, han sido invertidas, deshechas, vueltas irremediablemente irónicas por el mero paso del tiempo (“Alrededor de la decadencia / De ese naufragio colosal, ilimitado y desnudo, / Las arenas solitarias y planas se extienden a lo lejos”)⁷⁹. En ausencia del autor, la autoridad de la palabra escrita se arruina.

77 Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), 140.

78 Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, trad. Benjamin Jowett (Nueva York: C. Scribner, 1911), 581.

79 Percy Bysshe Shelley, “Ozymandias”, *La poesía completa de Percy Bysshe Shelley*, eds. Donald H. Reiman y Neil Fraistat (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000), 1.

Podríamos esperar, como imagina Weir, que Goldman condenaría la palabra escrita como sin vida y abstracta en comparación con la inmediatez del habla viva; nadie se preocupa por los efectos de escribir “fuego” en un teatro lleno de gente. La oralidad adquiere cierta importancia en la cultura de la resistencia anarquista, como veremos, en parte, como sugiere Weir, porque “soluciona el problema del analfabetismo al que se enfrentaban muchos anarquistas (especialmente en España)”. Pero esto también se utiliza para descalificar al anarquismo, una vez más presentado como una política de “rebeldes primitivos”, en palabras de Eric Hobsbawm, un vestigio del mundo premoderno, sin futuro⁸⁰.

Es cierto que Goldman era una oradora pública, una especialista en discursos incendiarios; quizás la mayor parte de su vida militante la pasó en luchas por la libertad de expresión, en enfrentamientos físicos con alborotadores y policías por el derecho a una audiencia pública para la subversión, el sexo, la solidaridad y la sedición. Y, sin embargo, su resumen, en esta introducción a sus propios ensayos, es para leer, no para escuchar:

80 Weir, *Anarquía y Cultura*, 88; Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*; ver también la ecuación de Karl Mannheim de anarquismo con “quiliismo” (*Ideología y utopía*, 196). Para una crítica vigorosa de estas y otras estrategias historiográficas similares, véase Davide Turcato, *Making Sense of Anarchism: Errico Malatesta's Experiments with Revolution, 1889–1900* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012).

En las reuniones, la audiencia se distrae con mil cosas no esenciales. El orador, aunque muy elocuente, no puede escapar de la inquietud de la multitud, con el resultado inevitable de que no logrará arraigarse. Con toda probabilidad ni siquiera se hará justicia a sí mismo.

La relación entre el escritor y el lector es más íntima. Ciertamente, los libros son sólo lo que queremos que sean; más bien, lo que leemos en ellos. Que podamos hacerlo demuestra la importancia de la expresión escrita frente a la oral...

No soy lo suficientemente optimista como para esperar que mis lectores sean tan numerosos como los que me han escuchado. Pero prefiero llegar a los pocos que realmente quieren aprender, que a los muchos que vienen a divertirse⁸¹.

Goldman no estaba sola en esta concepción de las posibilidades de la escritura. Un escritor de *Tierra y Libertad* de Barcelona por ejemplo, argumenta que los periódicos anarquistas son “la acción de propaganda más fuerte, más universal y más efectiva” precisamente por esta cualidad “íntima”:

La palabra impresa funciona cada vez mejor dentro de la conciencia del individuo; le sugiere sus propios

81 Goldman, *Anarchism and Other Essays*, 48–49.

pensamientos, comentarios íntimos que aumentan el valor de los conceptos que lee, y en este periódico en conversación entre él y la página impresa surgen conceptos ampliados y nuevos horizontes. La sugestión que ejerce la prensa llega a vencer la indiferencia o el prejuicio del lector; entonces, tarde o temprano, el periódico se convierte en su compañero inseparable, al que pronto presenta a sus amigos del taller, de la fábrica o de la tierra, y con los que se identifica como la carne de su carne⁸².

Es importante notar la diferencia, aquí, entre estas aspiraciones y las de, digamos, la concepción del liderazgo de vanguardia de Lenin. Mientras que Lenin también habla de la conveniencia de que los líderes revolucionarios y los dirigidos “se vuelvan íntimos”, es solo esta dirección la que ocupa el terreno epistemológico elevado de la “teoría revolucionaria correcta”⁸³; en efecto, se destaca frente al proletariado, observándolo como desde arriba y desde afuera. Las masas no pueden verse a sí mismas con precisión (en el mejor de los casos, pueden lograr una “conciencia sindical”); no poseen la verdad teórica⁸⁴.

82 Qtd. en Lily Litvak, *La Mirada Roja: Estética y arte del anarquismo español (1880–1913)* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988), 55–56, trad. mia.

83 VI Lenin, “*Left–Wing*” *Communism: An Infantile Disorder* (Detroit: Marxian Educational Society, 1921), 17.

84 VI Lenin, *¿Qué hacer?*, trad. Robert Service (Londres: Penguin Books: 1988), 98.

Como recipientes vacíos que esperan ser llenados, deben recibir esta teoría de vanguardia. Por el contrario, el deseo de sugerir los propios pensamientos del lector, de constituir un “comentario íntimo”, no es un deseo de instruir, de dirigir, de liderar desde arriba, sino de formar un vínculo interno. Leer, en este sentido, es, como dice Daniel Colson, una cuestión de escritores y lectores “estableciendo relaciones desde el interior de lo que los constituye”, de “encontrarse en el otro y encontrar al otro dentro de sí como ya allí”⁸⁵.

Esta apelación a lo “íntimo”, a una especie de identificación y asociación activa con el lector, es, según Caroline Granier, precisamente lo que tienen en común la variedad de novelas escritas por anarquistas: “tratan de establecer una relación particular con el lector, una relación que no se funda en la autoridad”⁸⁶. La esperanza de Goldman de esta relación personal y no autoritaria con el lector es lo suficientemente grande como para anular su temor de que sus palabras escritas también sean malinterpretadas, que no penetren el velo de las ideas recibidas y los prejuicios que median entre el escritor y el lector de la página. Ella es muy consciente de la “tendencia

85 Colson, *Petit lexique*, 71 y *Trois essais*, 42–43, trad. mía, cursiva mía.

86 Caroline Granier, “Nous sommes des briseurs de formules”: Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle (*Diss.*, Université Paris–VIII, 2003), 1.2.3.

desalentadora común entre los lectores... de arrancar una frase de una obra, como criterio de las ideas o la personalidad del escritor". Específicamente, anticipa que será vilipendiada tanto por los socialistas como por los anarquistas comunistas por criticar, en el ensayo "Minorías contra mayorías", la supuesta pasividad y conformidad de la "masa", respaldando en cambio el heroico individualismo de Nietzsche y Stirner. La percepción popular de estos pensadores como elitistas antisociales, que ella considera el trabajo de "intérpretes superficiales", oscurece las "posibilidades sociales" que considera implícitas en su individualismo. "Sin duda", se lamenta, a pesar de estos esfuerzos por prevenir o atenuar estas lecturas erróneas, esfuerzos que, como previó, no fueron del todo exitosos⁸⁷. –"Seré excomulgada como enemigo del pueblo"; sin embargo, está decidida a apostar por el poder de la escritura: "Por lo demás, mi libro debe hablar por sí mismo"⁸⁸. En cuanto a este libro, intentará no sólo demostrar que existe una literatura anarquista escrita, sino tratar sus supuestas paradojas o imposibilidades como cuestiones a investigar.

En su famoso estudio, *La voz solitaria* Frank O'Connor divorcia la ficción moderna de Maupassant, Hemingway y

87 Véase Laura Greenwood, "El anarquismo nietzscheano de Goldman: una lectura greimasiana de 'Minorities Versus Majorities'", *Theory in Action* 4.4 (octubre de 2011): 90–105.

88 Goldman, *Anarchism and Other Essays*, 50–51.

Joyce de su antecedente folclórico, el cuento oral. Donde el cuento popular se contaba en presencia de oyentes con una experiencia compartida, dentro de una comunidad.

Casi desde sus comienzos, el cuento, como la novela, abandonó los dispositivos de un arte público en el que el narrador asumía el asentimiento masivo de una audiencia a sus improvisaciones más salvajes: “Y una cosa extraña le sucedió tarde una noche”. Comienza y continúa funcionando, como un arte privado destinado a satisfacer los estándares del lector crítico, individual y solitario.

A estas dos imágenes de lectura –“pública” o “privada”, “masiva” o “solitaria”– podríamos contraponer otra: la de los trabajadores de una tabaquería, digamos, en Florida, Puerto Rico o Cuba, alguna vez a principios del siglo XX, escuchando al lector –o, en algunos casos, a la lectora– leyendo en voz alta desde una plataforma elevada o tribuna. La selección –en el turno anterior, una novela de Zola en traducción al español; en este turno, una selección del tratado científico de Elisée Reclus, la *Nueva Geografía Universal*; la próxima vez, la nueva edición del periódico anarquista *La Voz del Esclavo*– se ha hecho, previa deliberación, por votación de los trabajadores en planta; han aportado tal vez una cuarta parte cada uno para pagar esta representación, que en verdad es algo así como un acto dramático (no es cosa fácil proyectar la voz de uno con suficiente amplitud para traspasar el ruido de

trescientos trabajadores en una sola sala, y exige cierta presencia escénica) ⁸⁹ . ¿Es esta una forma de entretenimiento masivo? ¿Un proyecto de superación colectiva? ¿Propaganda? ¿Educación popular? Es todo lo anterior; y es simultáneamente oral y alfabetizado, comunal y moderno.

Una de estas lectoras Luisa Capetillo (1879–1922), quien se convirtió en una importante sindicalista anarquista y propagandista por la igualdad de la mujer, autora de numerosos ensayos y manifiestos, también escribió poemas y obras de teatro. Su drama en tres actos, *La Influencia de las Ideas Modernas* (1907), de hecho, se abre en una escena de lectura: una mujer joven, Angelina, hija del patrón, Don Juan, está leyendo *La esclavitud de nuestros tiempos* de Tolstoi. Al comienzo del segundo acto, Don Juan la observa nervioso leyendo *La Fecundidad* de Zola (“Ya leí la *Verdad*” le dice ella), y unas escenas más tarde, ha sido convertido por ella al evangelio de Tolstoi:

89 Araceli Tinajero, *El Lector: A History of the Cigar Factory Reader* (Austin: University of Texas Press, 2010), 124; Abelardo Gutiérrez Díaz qtd. en Louis A. Pérez, *Ensayos sobre la historia cubana: historiografía e investigación* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 1995), 76–77. De ninguna manera tales costumbres se limitaron a un contexto caribeño; también aparecieron, por ejemplo, en España (donde los lectores en voz alta se llamaban “recitadores”), así como en Argentina (Javier Navarro Navarro, *A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano (1931–1939)* [Valencia: Univ. de Valencia, 2004], 154–155; Eva Golluscio de Montoya, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895–1910)* [Ottawa: Libros Girol, 1996], 37).

“Sí, ahora sí”, mira que me has ganado”, suspira, cediendo a las demandas de los huelguistas. Sus amigas Ernestina y Marieta son más difíciles de alcanzar, ya que su devota madre solo les permite leer tratados cristianos; “¿Ninguna de ustedes lee a Malato o Kropotkin o Zola?” Angelina las intimida. “No compren galas ni joyas, porque los libros valen más de lo que son”, les advierte, citando uno de sus libros; “Adorna tu entendimiento con sus preciosas ideas, porque no hay lujo que deslumbré como el lujo de la ciencia”⁹⁰. Si bien Capetillo, aficionada al espiritismo, tiene más optimismo sobre la eficacia de la lectura que sus compañeros más materialistas, su fervor por la lectura, la urgencia que presta a las prácticas de autoformación, son rasgos inequívocamente anarquistas. Y si Javier Navarro tiene razón, esta fe no estaba del todo fuera de lugar: una “trayectoria de vida” muy típica para los anarquistas comenzó con “un compañero de trabajo, un pariente o un conocido que presta un libro, un folleto, un periódico o una revista a un niño o adolescente”⁹¹. Un estudio reciente sugiere que siguen llegando más al anarquismo a través de la palabra escrita, aunque ahora a menudo en forma

90 Luisa Capetillo, “La Influencia de las Ideas Modernas”, en *Igualdad Absoluta*, ed. y trans. Laura Walker (Houston: Arte Público Press, 2009), 26, 16, 12, 13. Curiosamente, Angelina parece encontrar a los sirvientes domésticos más difíciles de subvertir: ante el grito de Angelina de “¡Viva la revolución!” el mayordomo, Ramón, sólo puede al principio manejar un “Viva... a... ejem...” (27). Incluso él, sin embargo, no puede resistir por mucho tiempo sus argumentos anarquistas.

91 Navarro Navarro, *A la revolución por la cultura*, 147–148.

electrónica, que oralmente (por ejemplo, a través de contactos sociales o letras de canciones). Una respuesta sorprendentemente típica: “Emma Goldman me prendió fuego”⁹².

Los anarquistas no consideran las ideas como pálidos reflejos de la vida material; “la Idea”, para Paul Brousse (1844–1912), puede y debe ir “en carne y hueso”⁹³. A veces, esto lo ponen en práctica literalmente autores anarquistas como Alberto Ghirardo (1875–1946), José de Maturana (1884–1917) y Florencio Sánchez (1875–1910), quienes en realidad iban a leer sus propias obras en voz alta a audiencias de trabajadores⁹⁴. En otras ocasiones, la encarnación de las ideas adquiere una dimensión interna: Alexander Berkman escribió con entusiasmo sobre imaginaciones en las que, “en transportes de éxtasis, besábamos la imagen de la Revolución Social”, y Emma Goldman hablaba de “mi Ideal” como su “único Gran Amor”⁹⁵. Daniel Colson aclara: “La Idea anarquista... no es

92 Stefanie Knoll y Aragorn Eloff, “2010 Anarchist Survey Report” (agosto de 2010).

93 Paul Brousse, “Propaganda by the Deed”, trad. Paul Sharkey, *Anarquismo: una historia documental de las ideas libertarias*, vol. 1, 151.

94 Golluscio de Montoya, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses*, 37.

95 Berkman y Goldman qtd. en Don Herzog, “Anarquismo romántico y liberalismo peatonal”, *Teoría política* 35.3 (2007): 329; sin embargo, para una crítica feminista significativa de Herzog, véase también Lori

ni un ideal ni una utopía ni una abstracción; ni un programa, ni un catálogo de normas o prohibiciones”; más bien, “es una fuerza viva... que, en determinadas circunstancias, nos saca de nosotros mismos”⁹⁶. En consecuencia, los anarquistas conciben la lectura como una práctica activa y encarnada como la describe Gustav Landauer:

Pensamos en el efecto total que ha tenido Goethe: nos sentamos en una pacífica compostura del cuerpo, una belleza y una serenidad transfiguradas aparecen en nuestros rostros, nuestros músculos se relajan y nuestros ojos muy abiertos contemplan la tierra. Pensamos en Ibsen: nuestras frentes se arrugan, nuestros ojos se ven más agudos y como si tuvieran una duda malvada, nuestras bocas se tuercen, nuestras cabezas se balancean en la incertidumbre y nos tocamos la nariz con un dedo. Pero aquellos que han visto a este hombre salvaje, Tolstoi, convertirse completamente en suyo: agitamos los brazos con fuerza, los lanzamos hacia arriba y hacia atrás, empujamos la cabeza y el cuello hacia adelante; la agitación de nuestra alma se ha convertido en turbación, en una incapacidad para quedarse quieta,

Marso, “The Perversions of Bored Liberals: Response to Herzog”, *Political Theory* 36.1 (2008): 123–128.

96 Colson, *Petit léxico*, 152, trad. mía.

en un temblor, en un encabritamiento y en un dar zancadas⁹⁷.

Cuando lee, entonces, un anarquista no está [solo] involucrado en una cognición abstracta, silenciosa e inmóvil; la lectura se convierte en algo concreto, físico, corporal, cinético. La relación del lector con el autor también se imagina en términos de una especie de presencia visceral e inmediata que resiste la anomia y el aislamiento que O'Connor identifica como las características definitorias de la vida moderna, urbana e industrial.

Lectores anarquistas, incluso cuando no son realmente oyentes de un lector o lectora a veces parecen estar tratando de crear o recrear condiciones comunitarias a través de la práctica de la lectura, en parte porque a menudo están “marginados geográfica, económica e intelectualmente”, como dice Joanne Ellen Passet⁹⁸.

Geográficamente, primero: suelen ser presos, deportados, inmigrantes, vagabundos, refugiados y otras personas en tránsito: campesinos andaluces desplazados a Barcelona; catalanes en la ciudad portuaria brasileña de Santos; puertorriqueños y alemanes en Nueva York; judíos

97 Landauer, “Lew Nikolajewitsch Tolstoi”, en *Der werdende Mensch*, trad. Siegfried Bernhauser y Birgit Wörishofer, 199.

98 Joanne Ellen Passet, *Sex Radicals and the Quest for Women's Equality* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2003), 121.

e italianos en Buenos Aires o Rosario; exiliados españoles en Londres o mexicanos en St. Louis; coreanos en China; chinos en Tokio o París; y así.

Económicamente, en segundo lugar: los lectores anarquistas son generalmente de clase trabajadora, a menudo en posiciones precarias; muchos son (o, habiendo sido desplazados, eran) artesanos, practicando oficios amenazados por el avance del capitalismo industrial (por ejemplo, zapateros, tejedores, curtidores, ebanistas), aunque también se encuentran muchos, particularmente con el surgimiento del sindicalismo revolucionario entre la clase obrera industrial (por ejemplo, mineros, trabajadores de la confección, estibadores, marineros); antes de la Segunda Guerra Mundial, una minoría son profesionales de clase media (por ejemplo, periodistas, educadores, médicos, artistas, ingenieros) o económicamente marginados (vagabundos, trabajadores inmigrantes, prostitutas, etc.)⁹⁹.

A finales del siglo XX, con la recuperación étnica de los inmigrantes, la asimilación de los movimientos obreros y el surgimiento de subculturas juveniles opositoras, los jóvenes que viven en la pobreza semivoluntaria reinventan la cultura del abandono.

99 Alain Pessin, *La Rêverie anarchiste, 1848–1914* (París: Librairie des Méridiens, 1982), 43–49; véase también Jean Maitron, “Un 'anar', qu'est-ce que c'est?,” *Le mouvement social* 83 (abril–junio de 1973): 23–45.

La mitad de los encuestados en una muestra mundial reciente de anarquistas tenían entre dieciséis y veinticinco años, y casi dos tercios informaron que provenían de entornos de clase media¹⁰⁰.

Por último, intelectualmente: muchos anarquistas, particularmente en los períodos anteriores a la Primera Guerra Mundial, si no son analfabetos, carecen de educación formal, excluidos de las instituciones que producen, consagran y hacen circular el conocimiento (especialmente antes del advenimiento de la escolarización pública obligatoria, que llegó especialmente tarde a España, por ejemplo). Impulsados por lo que Lily Litvak describe como una “enorme sed de conocimiento, que abarca todos los campos de la cultura y la ciencia”, con frecuencia se vuelven autodidactas¹⁰¹.

No es de extrañar que tales “lectores inestables, marginales y heterogéneos” se dediquen a constituir contracomunidades¹⁰². Lo sorprendente es hasta qué punto fue “la palabra impresa”, como observa Kenyon Zimmer, la que “creó una comunidad transnacional de

100 Knoll y Eloff, “Informe de la encuesta anarquista de 2010”.

101 David Ortiz, “Redefinición de la educación pública: impugnación, prensa y educación en la España de la Regencia, 1885–1902”, *Journal of Social History* 35.1 (otoño de 2011): 75; Lily Litvak, “La buena nueva”, *Revista de Occidente* 304 (septiembre 2006): 8.

102 Hugo R. Mancuso, “Horizonte epistemológico del relato social moderno,” *AdVersuS: Revista de Semiótica* 2.4 (diciembre de 2005).

anarquistas imaginada y basada en el texto, y transmitió la ideología del movimiento a través del espacio mientras mantenía identidades colectivas a lo largo del tiempo”¹⁰³. Esto tuvo lugar en parte a través del establecimiento de una conversación continua en los periódicos entre los lectores y escritores, que eran y son a menudo las mismas personas.



Fig. 2: Estética anarquista, ca. 2011 (artista desconocido).

Elija una revista anarquista típica, alrededor de los últimos treinta años, la gran era de la impresión de bajo presupuesto: podría estar en un estante en una tienda de información local, en una mesa en un espectáculo punk o

103 Kenyon Zimmer, “El mundo entero es nuestro país”: *Inmigración y anarquismo en los Estados Unidos, 1885–1940* (Diss., Universidad de Pittsburgh, 2010), 12.

en una feria del libro anarquista, o ser repartida en una protesta¹⁰⁴, y fíjese en las características del diseño, su apariencia, todo el gestalt¹⁰⁵. Lo más probable es que tenga lo que Sandra Jeppesen amablemente llama “una estética de bricolaje o de cortar y pegar”¹⁰⁶. Aparte de unas pocas publicaciones de aspecto profesional e impresas en masa (por ejemplo, el *German graswurzelrevolution* California, 2000–presente, con una circulación de 3500 a 5000; con sede en EE. UU. *Anarchy: un diario del deseo armado* California. 1990–presente, con más de 6000 tiradas; o los franceses *Le Monde Libertaire* con una tirada de 15.000)¹⁰⁷, la mayoría de los periódicos anarquistas tienen este aspecto (fig. 2).

Diseño descuidado, faltas de ortografía, dibujos borrosos, desprecio por los estándares periodísticos burgueses: el *zine* generalmente anuncia su propia fabricación aficionada como una forma de señalar no solo

104 O, como escribe Anna Poletti, “abandonada en lugares públicos: en trenes, cafés y pubs, y deslizada entre las páginas de revistas elegantes en quioscos” (“Autopublicación en lo global y lo local”, *Biografía* 28.1 [2005]:185).

105 Gestalt es una palabra alemana, que significa algo así como “totalidad” o “proceso”. [N. d. T.]

106 Sandra Jeppesen, *Guerrilla Texts and Textual Self–Production* (Diss., Universidad de York, 2006), 135.

107 *Anarchy: A Journal of Desire Armed*, (verano de 1993); John DH Downing, ed., *Encyclopedia of Social Movement Media* (Los Ángeles: Sage Publications, 2011), 38, 44.

su autenticidad (¡esto no es un medio capitalista!) sino la identidad del remitente y el receptor, escritores y lectores que están de acuerdo con los principios de una economía anarquista, en la que la producción y el consumo deben fusionarse tanto como sea posible¹⁰⁸.



Fig. 3a: Estética de diseño anarquista ca. 1908–1914: portada de *Die Freie Generation* 2.12 (junio de 1908).

108 Paul Goodman y Percival Goodman, *Communitas: Means of Livelihood and Ways of Life* (Nueva York: Vintage Books, 1960), 153.

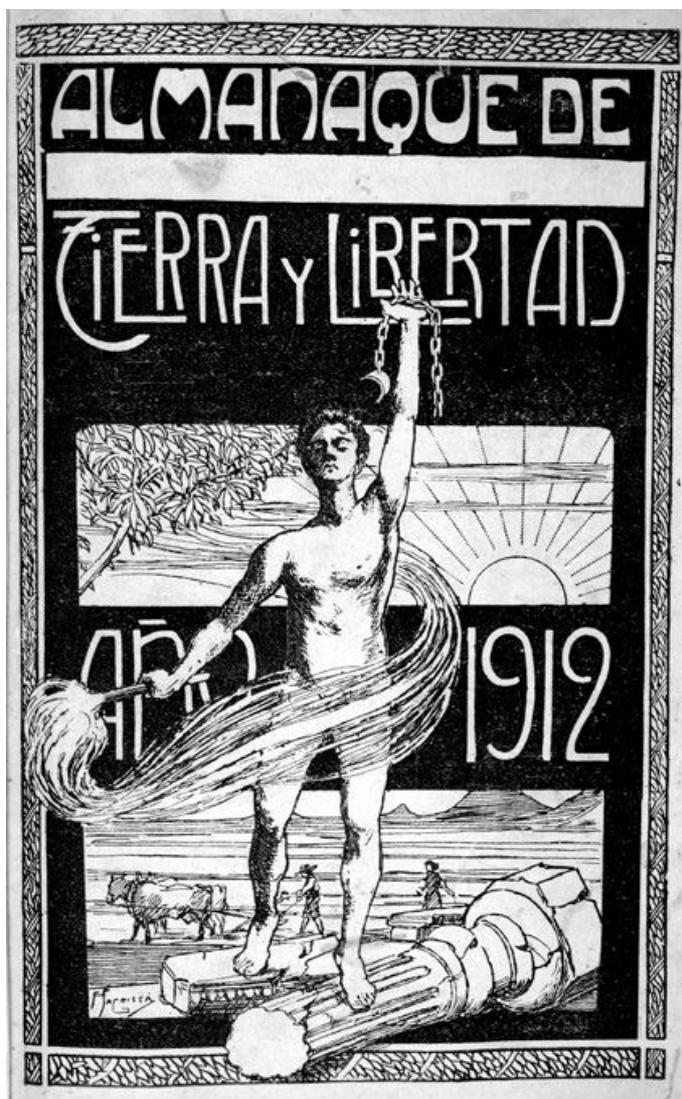


Fig. 3b: Fermín Sagristá,
portada del Almanaque de *Tierra y Libertad* de 1912

Regrese el dial de la historia a los albores del siglo XX y encontrará periódicos anarquistas que verá inmediatamente muy, muy diferentes (figs. 3). Sin embargo, mire más de cerca y encontrará una dinámica similar en el trabajo, reduciendo la distancia entre los polos. Aquí hay una edición de 1883 de *La Autonomía* periódico publicado por proletarios en Sevilla. En la página

4, vemos aportes de poemas escritos por un campesino y un taponero, acompañados de cartas de disculpa por “estas líneas mal dibujadas”, solicitando respetuosamente a los editores que corrijan cualquier falta de ortografía¹⁰⁹.



Fig. 3c: Ludovico Caminita, ilustración para *Regeneración* 4.192 (13 de junio de 1914).

109 Lily Litvak, *El cuento anarquista (1880–1911): Antología* (Madrid: Tauro, 1982), 17.

Recogiendo un ejemplar de *O Baluarte* (El Baluarte), órgano del sindicato anarquista de sombrereros de Río de Janeiro (1907–1912), junto a escritos de anarquistas tan ilustres como Anselmo Lorenzo, se pueden leer relatos firmados por un “s sombrerero anónimo [chapeleiro anônimo]”, como en las páginas de *Nuestra Tribuna* (1922–1925), dirigida por la talentosa autodidacta Juana Rouco Buela (1889–1969), ensayos, poesía y ficción escritos por suscriptoras comunes esparcidas por Argentina aparecieron también en *Quién es Quién* mensual de mujeres anarquistas internacionales: Louise Michel y Madeleine Vernet de Francia; Lucy Parsons y Luisa Capetillo de Estados Unidos; Teresa Claramunt y Federica Montseny de España; María Lacerda de Moura de Brasil; Virgilia d'Andrea de Italia¹¹⁰.

Gran parte de la poesía anarquista publicada en los periódicos de la CNT española estaba firmada con seudónimo o anónimo, como respondiendo a la famosa pregunta de Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, con un rotundo “¿a quién le importa?”¹¹¹ En resumen, décadas

110 Chapeleiro anônimo, “Um sonho,” en *Contos Anarquistas: Antologia da prosa libertária no Brasil (1901–1935)*, eds. Arnoni Prado, Antonio y Francisco Foot Hardman (São Paulo: Editorial Brasiliense, 1985), 107–110; Elsa Calzetta, “Juana Rouco Buela, una mujer anarquista,” en *Nuestra Tribuna: Hojita del sentir anárquico femenino (1922–1925)* (Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2005), 21, 25.

111 Salaün, “Introducción”, *Romancero libertario*, 23–25.

antes de que se usaran términos como “zinester”¹¹² y “DIY”, las publicaciones anarquistas cuestionaban las distinciones entre autores y lectores, convirtiendo el discurso anarquista en un diálogo abierto o “conversación periódica”, como un escritor de *Tierra y Libertad*, decía, en lugar de un monólogo.

Los lectores activos y críticos también convirtieron la publicación de escritos literarios en periódicos anarquistas en una “conversación” disidente y reflexiva.

Por ejemplo, en 1913, como la traducción de *Sakai Toshihiko* de George Bernard Shaw y *Superman* desplegado en entregas seriadas en las páginas de *Kindai shiso* (Pensamiento moderno), los lectores anarquistas debatieron vigorosamente sus méritos político-literarios (¿Era la sátira de Shaw tan efectiva como la dura crítica social de Ibsen?), así como sus implicaciones para las relaciones de género¹¹³.

En el diario anarquista de amor libre *Lucifer*, el “final trágico” de un cuento de May Huntley (alias Lizzie M. Holmes, 1850–1926), “La naturaleza y la ley” (del 6 al 13

112 El término se refiere a una publicación autogestionada por una o más personas a quienes se les refiere como creador(es) o zinesters. Normalmente este tipo de publicación va enfocado a un tema y en ocasiones es publicado como una serie. [N. d. T.]

113 Mutsuko Motoyama, *Shaw and Japanese Drama* (Diss., Universidad de Washington, 1975), 136, 181.

de abril de 1901), inició una discusión de meses entre lectores, editores y colaboradores, hombres y mujeres por igual, sobre la ética del amor y el romance¹¹⁴.

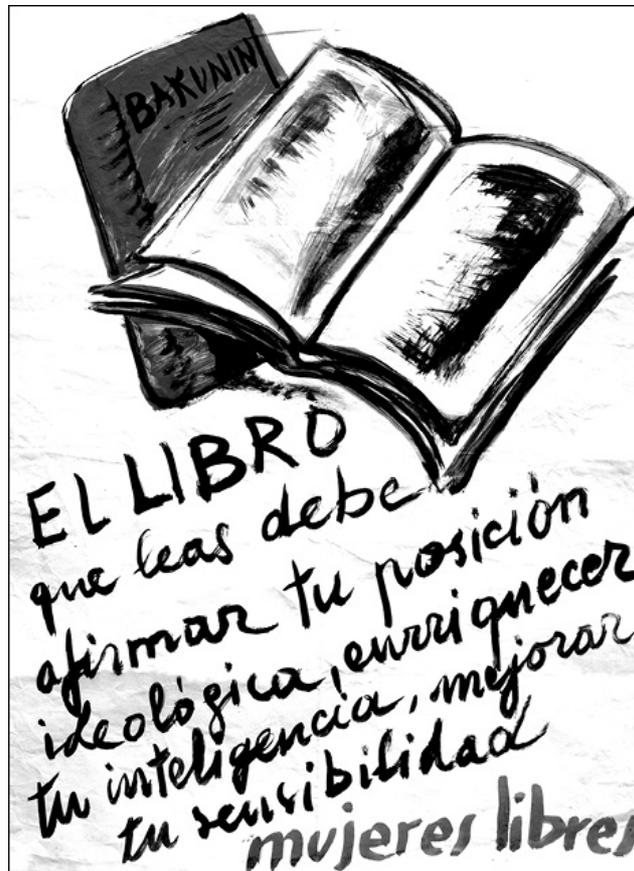


Fig. 4: Afiche de la campaña cultural de Mujeres Libres: “El libro que lees debe afirmar tu posición ideológica, enriquecer tu inteligencia y mejoran tu sensibilidad”.

114 Estos incluían a Moses Harman, “Love Dies—¿Por qué debería morir el amor?” *Lucifer* 864 (11 de mayo de 1901); Helen Webster, “¿Por qué debe morir el amor?” *Lucifer* 867 (1 de junio de 1901); Mabel M'Coy Irwin, “¿Por qué muere el amor? Una sugerencia”, *Lucifer* 873 (13 de julio de 1901); Elsie Cole Wilcox, “Algunas razones por las que el amor debería morir”, *Lucifer* 876 (3 de agosto de 1901); y Voltairine de Cleyre, “The Death of Love”, *Lucifer* 883 (21 de septiembre de 1901). Ver Ernesto A. Longa, *Anarchist Periodicals in English Published in the United States (1833–1995)* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2010), 160.

Tras una disputa igualmente larga y complicada sobre los méritos literarios del escritor Vargas Vila (abril de 1924–marzo de 1925), la novela de Federica Montseny *La victoria* (anunciada como una “historia de los problemas morales que enfrenta una mujer de ideas modernas”) desató un acalorado debate en las páginas de *La Revista Blanca* con lectores masculinos como Cirilo Viñolas quejándose de la decisión aparentemente antirromántica de la heroína Clara Delval: ¿estaba acorde con las expectativas del género? ¿Con su personaje? ¿Con la feminidad? Otras escritoras anarquistas intervinieron con una razonada y apasionada “defensa de Clara”¹¹⁵.

115 Para la controversia de Vargas Vila, véase Federica Montseny, “Comentando a un hombre”, *La Revista Blanca* 2.22 (15 de abril de 1924); Montseny, “La Obra de los mediocres”, *La Revista Blanca* 2.30 (15 de agosto de 1924); Montseny, “Alrededor de Vargas Vila”, *La Revista Blanca* 2.35 (1 de noviembre de 1924); J. Serret, “Vargas Vila (I)”, *La Revista Blanca* 2.40 (15 de enero de 1925); Serret, “Vargas Vila (II)”, *La Revista Blanca* 2.41 (1 feb. 1925); Montseny, “Sobre Vargas Vila”, *La Revista Blanca* 2.42 (15 de febrero de 1925); Ignacio Cornejo, “Sobre Vargas Vila y sus obras”, *La Revista Blanca* 2.43 (1 de marzo de 1925); Montseny, “Las mujeres y Vargas Vila”, *La Revista Blanca* 57 (1 de septiembre de 1925); Julia Acosta y Matilde Mota, “Las Mujeres y Vargas Vila”, *La Revista Blanca* 2.56 (15 de septiembre de 1925). Para la polémica de “Clara”, véase Montseny, “En defensa de Clara (I)”, *La Revista Blanca* 2.46 (15 de abril de 1925); Montseny, “En defensa de Clara (II)”, *La Revista Blanca* 2.47 (1 de mayo de 1925); Montseny, “En defensa de Clara (III)”, *La Revista Blanca* 2.48 (15 de mayo de 1925); Isabel Hortensia Pereyra, “En Defensa de Clara: Mi Humilde Opinión”, *La Revista Blanca* 3.51 (1 de julio de 1925); y Antonia Maymón, “En Defensa de Clara”, *La Revista Blanca* 3.53 (1 de agosto de 1925).

Las publicaciones periódicas jugaron un papel clave en el mantenimiento de esta cultura impresa global, sin duda, pero también lo hicieron los libros. Obras de divulgación científica de anarquistas, como la de Peter Kropotkin *La ayuda mutua: un factor de evolución* (1902), de Elisée Reclus *El hombre y la Tierra* (1905–1908) y *Problemas trascendentales: estudios de sociología y ciencia moderna* (1908) de Fernando Tarrida del Mármol ayudaron a establecer un sentido de todo el universo visto desde una perspectiva anarquista, una visión codificada y monumentalizada por los cuatro volúmenes de Sébastien Faure *L'Encyclopédie anarchiste* [La enciclopedia anarquista] (1934); también obras literarias publicadas en forma de libro como *Fin de la Fiesta: Cuadro Dramático* (1898) de Adrián del Valle, de Charles Erskine Scott Wood *El poeta en el desierto* (1915), *El minero* (Kōfu 1916) de Miyajima Sukeo y *El hijo de Clara* (1927) de Federica Montseny.

La cultura del libro anarquista y el mundo de las publicaciones periódicas libertarias se superpusieron considerablemente y trabajaron para reforzarse mutuamente. Con frecuencia, las obras de teatro y las novelas del tamaño de un libro se reseñaban, publicitaban y publicaban por entregas en los periódicos y revistas, y luego se discutían y debatían en las mismas páginas. En este sentido, como veremos más adelante, el universo anarquista de lectura forma una extensión de la pedagogía

anarquista. Durante la Guerra Civil Española, los panfletos creados por la asociación de mujeres anarquistas, la Agrupación Mujeres Libres, aconsejaban a las mujeres que no “compraran solo 'cualquier libro antiguo'... El libro que leas debe afirmar tu posición ideológica, enriquecer tu inteligencia y mejorar tu sensibilidad” (fig. 4); otro cartel de propaganda anarquista ilustrado por el artista Cimine instó a los transeúntes a “Leer libros anarquistas para convertirse en hombres”¹¹⁶. A pesar del tono masculinista de Cimine, ambas campañas estaban investidas de la misma esperanza y la misma ansiedad: si los libros correctos podían fortalecerte para la lucha contra el fascismo, entonces esto implicaba que también existían cosas como los libros incorrectos lo que describe Domingos Ribeiro Filho (1875–1942), autor de varias novelas anarquistas, llamadas “veneno literario”¹¹⁷. De

116 Mujeres Libres qtd. en Laura Ruiz Eugenio y Gregori Siles Molina “Aportaciones de Mujeres Libres (1936–1939) desde la educación para la inclusión de las mujeres obreras y campesinas,” en *El largo camino hacia una educación inclusiva*, vol. 2, eds. María Reyes Berruezo Albéniz y Susana Conejero López (Pamplona, España: Universidad Pública de Navarra, 2009): 343; Cimine, *Lee libros anarquistas y serás un hombre* (1936–1938).

117 Domingos Ribeiro Filho, “O veneno literario,” *Renascença: arte e pensamento* 1.3 (abr. 1923): 8. Curiosamente, la ansiedad de Ribeiro Filho se centra en las lectoras —él está escribiendo en las páginas del diario de Maria Lacerda de Moura— que están especialmente en peligro al leer novelas que “ensalzan las bellezas del escaparate y los sentimientos del serrallo”. La identificación del consumismo a la vez con lascivia y feminidad no es ajena a esta línea de argumentación anarquista.

hecho, ya en el primer período del desarrollo del anarquismo, encontramos militantes proudhonianos como Henri Tolain (1828–1897), escribiendo en *La Tribune Ouvrière* (1865), preocupados por el gusto de los trabajadores recién alfabetizados por los romances de folletines o novelas por entregas, que presentan historias de crímenes espeluznantes (presentando “al menos dos cadáveres por episodio”) y, ¡peor aún!, historias que tomaban por sus héroes a la policía o invitaban a los trabajadores a vivir indirectamente en el “elegante y delicado mundo” de las citas aristócratas que todavía pueblan las novelas románticas¹¹⁸. Casi al mismo tiempo, el periodista Jules Vallès (1832–1885), escribiendo para *Le Figaro* (1862), lamenta la “influencia” de novelas populares como *Robinson Crusoe*, *El último mohicano* o *Ivanhoe*, fantasías escapistas que establecen falsos ideales de romance o heroísmo con los que compararnos¹¹⁹. Bien entrado el segundo período, los argumentos de Tolain son reiterados por anarquistas como Liu Shifu (1884–1915), atacando la ficción popular de los últimos *Qing* como “inductora al desenfreno”, “satisfaciendo los gustos de la

118 Georges Duveau, *La vie ouvrière en France, sous le second empire* (París: Gallimard, 1946), 471. Hay que decir que Tolain también fulmina mucho contra la “depravación” moral supuestamente enseñada por estas novelas.

119 Jules Vallès, “Les Victimes du Livre”, *Les Réfractaires* (París: G. Charpentier, 1881), 160, 162–163, 171–172.

époque,” o E. Statio, escribiendo en *Le Liberaire* bajo el título “L'Art et le Peuple” (1905):

Melodrama con grandes diatribas sentimentales, desgarradoras, chisporroteos de artificio, la Torre Eiffel, fuentes de luz, esto es lo que conviene y distrae a la gente. Mientras ríen o lloran, no piensan. [Esta es] la morfina que anestesia las mentes y adormece los intelectos. La novela por entregas, en la que personajes cuyas facultades emocionales no conocen otra expresión que el paroxismo pasan por interminables convulsiones, es una pésima educadora, muy propicia para volver estúpido al Pueblo... [Novelistas populares como] Montépin, Ponson du Terrail, Sardou, Ennery Richebourg, Déroulède, Sarcey, etc., son verdaderos pilares de esa sociedad¹²⁰.

Unos sesenta años después, todavía encontramos militantes como Charles Hotz (alias Edouard Rothen, 1874–1937) denunciando, en un panfleto titulado, una vez más, *L'Art et le Peuple* (1924), a los “mercaderes de la literatura malvada” que venden “las peores historias de aventuras, policiales, de crímenes y las hazañas de los héroes románticos más improbables”, mientras que Shin Chae–ho (también conocido como Tanjae, 1880–1936)

120 Liu Shifu qtd. en P. Chan, *Liu Shifu*, 64, trad. de Chan; Estación qtd. en Vittorio Frigerio, “La Vérité par la fiction”, *Belphégor* 9.1 (febrero de 2010).

ataca “bonitas óperas y novelas” centrándose en la vida de “la rica clase privilegiada” (1925); y Camillo Berneri (1897–1937) concluye que “el público lector de novelas en serie es conservador”, prefiriendo los “clichés” anticuados a las complejidades de la novela a vida moderna (1928)¹²¹. Y si los anarquistas contemporáneos reservan su desprecio por las películas y la televisión del mercado masivo¹²², todavía es posible encontrar a Peter Lamborn Wilson atacando a novelistas populares como Stephen King por su ficción “sadomaniaca”, un síntoma, si no una causa, de “decadencia” (1991)¹²³.

La desconfianza de los anarquistas tampoco está reservada a la literatura de masas y la “inferior” cultura fabricada por el capitalismo. Stuart Christie escribe sobre crecer alienado por la “cultura imperialista del vencedor”

121 Charles Hotz, *L'Art et le Peuple* (París: Groupe de propagande par la brochure, 1924), 22; Shin Chae-ho qtd. en Song Chae-So, “Los cambios del pensamiento de Tanjae vistos en 'The Dream Sky' y 'The War of the Dragons’”, *Korea Journal* 20.12 (diciembre de 1980): 20; Camillo Berneri, “La novela de folletón,” *Almanaque de la Novela Ideal* (Barcelona: Publicaciones de “La Revista Blanca,” 1928), 83–84.

122 Véase, por ejemplo, el ensayo de Paul Goodman de 1963 “Television: The Continuing Disaster”, en *Dibujar la línea: los ensayos políticos de Paul Goodman* (Nueva York: Free Life Editions, 1977), 99–103; o la pieza de 1984 de George Bradford (también conocido como David Watson), “Media: Capital's Global Village”, en *Reinventar la anarquía, otra vez*, 258–271.

123 Peter Lamborn Wilson, “Amoral Responsibility”, *Science Fiction EYE* 8 (invierno de 1991): 55.

representada, para él, por Shakespeare¹²⁴. Los anarquistas de Asia oriental se hacen eco a menudo de este sentimiento, para quienes un conjunto fijo de “clásicos” literarios suele asociarse con la mano muerta de la tradición y la jerarquía; así, Shin Chae–ho nombra la “literatura” y las “bellas artes”, junto con la “religión”, las “costumbres” y la “moral pública”, como uno de los medios por los cuales los “pensamientos culturales serviles” se perpetúan entre la gente¹²⁵. Esta cultura literaria clásica formó la base del sistema educativo francés parodiado por Vallès en su trilogía casi autobiográfica “Jacques Vingtras”, un sistema diseñado para enseñar el respeto y la imitación de memoria del canon oficial de los “Grandes Escritores”¹²⁶. La composición de clase de estos cánones también los hace sospechosos a los ojos de los anarquistas: así, en su entrada sobre “Literatura” para la *Encyclopédie anarchiste* Rothen considera el surgimiento de un cuerpo de escritura erudita por y para las clases dominantes, cada vez más desvinculado de las fuentes de la creatividad popular,

124 Stuart Christie, *My Granny Made Me an Anarchist: The Cultural and Political Formation of a West Scotland “Baby Boomer”* (Hastings, Reino Unido: Christie Books, 2002), 85.

125 Shin Chae–ho, “Declaración de la revolución coreana”, trad. Dongyoun Hwang, en *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*, vol. 1, 375.

126 Ali Nematollahy, “Jules Vallès and the Anarchist Novel”, *Nineteenth–Century French Studies* 35.3–4 (primavera–verano de 2007): 575.

como una verdadera pérdida para la cultura¹²⁷. Muchos anarquistas aceptaron el argumento de Tolstoy, en *¿Que es arte?* de que la literatura debe ser “accesible para todos”¹²⁸.

Al mismo tiempo, los anarquistas a menudo ven el corpus de la “alta” literatura como parte de un patrimonio cultural más amplio que pertenece propiamente al pueblo y, por lo tanto, como algo que se debe exigir y al que obtener acceso. De hecho, podemos encontrar entre los anarquistas una sorprendente reverencia por las “grandes” obras. Gustav Landauer es autor de un libro completo de conferencias sobre Shakespeare, mientras que Bernard Lazare elogia a Dante y Rabelais como modelos para los practicantes modernos de la literatura de arte social ¹²⁹. “Siguiendo el consejo de Longinus”, comentó Paul Goodman, “lo escribo para Homero, para Demóstenes” y otras compañías agradables que de alguna manera están más vivas para mí que para la mayoría de mis contemporáneos ¹³⁰. A diferencia del efímero

127 Edouard Rothen, “Littérature”, en *L'Encyclopédie anarchiste*, 1295.

128 Peter Kropotkin, *Ideales y realidades en la literatura rusa* (Nueva York: AA Knopf, 1915), 298–299.

129 Gustav Landauer, *Shakespeare: Dargestellt in Vorträgen* (Fráncfort del Meno: Rütten & Loening, 1920); Bernard Lazare, *L'Écrivain et l'Art Social* (Béarn: Bibliothèque de l'Art Social, 1896), 13–14.

130 Paul Goodman, “La situación actual de un hombre de letras”, en *Criticism and Culture: Papers of the Midwest Modern Language*

estruendo producido por una bomba, observa Pierre Quillard, un gran poema puede constituir una ruptura “permanente” del orden mediocre: “la terrible ironía vuela a través de los siglos, y golpeará a todos los gobernantes, a los fariseos, a los banqueros de hoy, mañana y siempre.” Por lo tanto, “tan infaliblemente como los camaradas anarquistas más valientes, Shakespeare y Esquilo allanan el camino hacia el colapso del viejo mundo”¹³¹. Un editorial de 1937 en la revista antifascista española *Documentos Históricos* expresa un sentimiento muy similar, esta vez en reacción a la famosa ocurrencia nazi, “Cada vez que escucho la palabra 'cultura', busco mi revólver”: “Cuando escuchamos hablar mal de la cultura, tenemos que alcanzar, no el revólver –porque pensamos que la pistola tiene un campo de acción físico muy limitado en relación con el dominio infinito del espíritu– sino nuestra fuerza de persuasión, para convencer a los vacilantes de que hacer labor cultural y trabajar por una cultura digna y humanista significa realizar una tarea revolucionaria por la causa de la clase obrera”¹³². Esta actitud tampoco se limitaba a intelectuales de medios privilegiados como Quillard, un producto de la élite del

Association 2, ed. Sherman Paul (Ciudad de Iowa: Asociación de Idiomas Modernos del Medio Oeste, 1972), 6.

131 Pierre Quillard, *L'Anarchie par la littérature* (París: Éditions du Fourneau, 1993), 11, 13–14.

132 Félix Martí-Ibañez, “La Cultura en el nuevo orden revolucionario,” *Documentos Históricos* 1.1 (octubre 1937): 12.

Lycée Fontanes y habituado a los círculos simbolistas, o el corresponsal de *Documentos Históricos* (sobre quien oiremos más adelante); Emma Goldman, por ejemplo, atesoraba literatura en ruso, inglés y especialmente alemán, que consideraba lenguas de alta cultura, en lugar del yiddish demótico de su educación, que asociaba con restricciones religiosas y provincianismo, y pasó una cantidad sorprendente de tiempo hablando sobre temas como “Literatura rusa: la voz de la revuelta” o “Walt Whitman, el liberador del sexo”¹³³.

Lo que podemos ver en acción, en los movimientos anarquistas globales de finales del siglo XIX y principios del XX, es la formación de algo así como un canon anarquista de escritores no anarquistas. Esto no debe confundirse con lo que a menudo se denomina “anarquismo literario”, es decir, la amplia franja de escritores de vanguardia, desde Apollinaire hasta Artaud, influenciados por el anarquismo y que expresaban simpatías por este¹³⁴. Con unas pocas excepciones, estos nombres casi nunca aparecen en la

133 Candace Falk, "Forjando su lugar: una introducción", *Emma Goldman: una historia documental de los años estadounidenses, vol. 1: Hecho para América, 1890–1901* (Berkeley: University of California Press, 2003), 46.

134 Clara E. Lida, por ejemplo, distingue entre lo que ella llama “*anarquismo literario*” (con énfasis en lo “literario”) y “*literatura anarquista*” (con énfasis en lo “anarquista”). Véase Lida, “Literatura anarquista y anarquismo literario”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 19.2 (1970): 360–381.

prensa anarquista durante el período de su ascendencia (un par de décadas después de 1910, ese año que Virginia Woolf selecciona arbitrariamente como aquel en el que “todo cambió”), excepto como objetos ocasionales de burla. Sin embargo, una encuesta de la prensa anarquista mundial durante el mismo período encontraría los nombres de varias figuras literarias no explícitamente anarquistas repetidas de manera desproporcionada: especialmente Henrik Ibsen, Leo Tolstoy y Émile Zola, pero también Leonid Andreyev, Anatole France, Maxim Gorki, Gerhart Hauptmann, Heinrich Heine, Victor Hugo, William Morris, Ada Negri, Friedrich Nietzsche, Romain Rolland, Percy Bysshe Shelley, August Strindberg, Walt Whitman y Oscar Wilde. ¿Qué tienen en común estos escritores? Obviamente, todos menos uno son hombres, aunque esto no es diferente a otras selecciones canónicas de entonces o posteriores¹³⁵. Algunos se clasifican como naturalistas

135 Si Vittorio Frigerio tiene razón al decir que esta “apropiación y uso de textos y escritores ajenos al movimiento” constituyó una especie de “desvío del capital simbólico de la literatura y la ciencia oficiales para sus propios fines” (“La Vérité par la fiction”), entonces los valores sexistas inherentes a las evaluaciones que forman tal lista podrían reflejar esa formación de capital simbólico —ya masivamente sesgado hacia los escritores masculinos— tanto como el (de ninguna manera despreciable) sexismo residual en el movimiento anarquista y sus aparatos mediáticos. También presenta un marcado contraste con el equilibrio de género entre los militantes comunes que escribían para publicaciones anarquistas: aquí, la participación de las mujeres es notable. De hecho, Lida afirma que “la presencia de mujeres que contribuyeron a la prensa anarquista fue muy superior a la de otros movimientos socialistas de la época” (“Discurso e imaginario en la literatura anarquista”, *Filología* 29.1–2 [1996]: 123).

(Hauptmann, Zola; y más problemáticamente, Ibsen, Strindberg y Rolland), o como representantes de algún tipo de realismo (Andreyev, Francia, Gorki, Negri, Tolstoi); otros están en la línea del romanticismo (Heine, Hugo, Morris, Poe, Shelley, Whitman) o del esteticismo (Nietzsche, Wilde), tendencias comúnmente vistas como diametralmente opuestas entre sí. De hecho, este abrazo de opuestos señala algo importante sobre los gustos anarquistas en la literatura, como veremos. Podríamos observar además que cada uno de estos escritores es valorado por los críticos anarquistas por sus cualidades generalmente asociadas con los escritores del campo opuesto: por ejemplo, Zola por su habilidad para despertar la pasión, Wilde por la protesta concreta de su *Balada de la Cárcel de Reading*. En cualquier caso, las obras de todos estos escritores han sido, en cierta medida, adoptadas, apropiadas o, para usar los términos de Sandra Jeppesen, “consagradas” como anarquistas, a pesar de su rechazo a los compromisos anarquistas, por su repetida inclusión en “espacios” anarquistas”¹³⁶.

Un proceso similar de “consagración” tiene lugar en Asia, donde las traducciones de muchos de los mismos escritores euroamericanos toman el mismo lugar, pero

136 Algunos de estos escritores hicieron gestos más o menos equívocos hacia el anarquismo; Wilde llegó a declarar su preferencia política por el anarquismo en respuesta a la famosa encuesta de Jules Huret. Sin embargo, ninguno se integró en ninguna organización o movimiento anarquista *per se*.

donde también hay esfuerzos para desarrollar un corpus nativo de clásicos no contaminados por el aura autoritaria. Podemos ver un proyecto de este tipo en marcha en el plan de estudios desarrollado por el educador anarquista Sun Lianggong (1894–1962) para un curso en la Universidad Nacional del Trabajo en Shanghái (1927–1932) en “Literatura Laboral”: “una especie de literatura proletario–populista”, como la describen Ming K. Chan y Arif Dirlik, “con el objetivo principal de reflejar y revelar las realidades sociales, especialmente los agravios de los autores y la crítica de los males sociales”¹³⁷. En otras palabras, constituía algo así como lo que el crítico anarquista japonés Akiyama Kiyoshi llamó anakizumu bungaku (una “literatura de anarquismo” o “literatura de oposición”) a diferencia de anakisuto no bungaku (“literatura escrita por anarquistas”)¹³⁸.

Además, entonces, de obras consagradas por la inclusión en espacios anarquistas, escritas por

137 *Ming K. Chan y Arif Dirlik, Schools into Fields and Factories: Anarchists, the Guomindang, and the National Labor University in Shanghai, 1927–1932 (Durham: Duke University Press, 1991), 87.*

138 *Stephen Filler, Chaos From Order: Anarchy and Anarchism in Modern Japanese Fiction, 1900–1930 (Diss., Universidad Estatal de Ohio, 2004), 4, 216–217.*

a) escritores comprometidos de la clase media (Octave Mirbeau, Bernard Lazare, Florencio Sánchez, Avelino Fóscolo, etc.) y

b) escritores no comprometidos adoptados o apropiados por anarquistas (Émile Zola, Leo Tolstoy, Walt Whitman, Henrik Ibsen, etc.), que encontramos circulando en los mismos medios

c) obras escritas por militantes anarquistas obreros sin formación ni credenciales literarias (p. ej., Luisa Capetillo o Gigi Damiani, pero especialmente obras anónimas, a menudo firmadas de forma que señalan esta identidad, p. ej., “sombbrero anónimo”).

Podríamos distinguir además entre las obras anarquistas dirigidas parcial o principalmente a los no militantes y las escritas por y para los militantes: una literatura verdaderamente autodirigida. De las obras producidas para audiencias no militantes, a menudo hay una diferencia palpable entre las destinadas a lectores de clase trabajadora (trabajadores manuales urbanos y rurales) y las destinadas a lectores de clase media (trabajadores intelectuales urbanos). Esta diferencia a veces se manifiesta en términos de género: así, las formas de la historia de diálogo y la novela en serie pueden haber estado dirigidas más a menudo a los trabajadores manuales, mientras que la novela escrita para su publicación en forma de libro, como señala Flávio Luizetto,

a menudo estaba destinada a “atraer adeptos a la causa anarquista entre servidores públicos, periodistas, abogados, escritores, docentes y estudiantes, personas que forman parte de lo que se denomina, a falta de un término más preciso, clases medias urbanas”¹³⁹. Es posible que estos géneros a veces también tuvieran género: en un estudio de la revista anticlerical *A Lanterna* Walter da Silva Oliveira sugiere que “hubo, en el período estudiado [1909–1916], un fuerte vínculo entre los cuentos y novelas [publicadas en sus páginas] y un público de lectoras”, a quienes los editores consideraron como las más perjudicadas por el discurso religioso¹⁴⁰.

139 Marcela Bencivenni, *Cultura radical italoamericana en la ciudad de Nueva York: la política y las artes de los sovversivi, 1890–1940* (Diss., Universidad de la Ciudad de Nueva York, 2003), 121; Flávio Luizetto, “O recurso da ficção: um capítulo da história do anarquismo no Brasil”, en *Libertários no Brasil: Memória, Lutas, Cultura*, ed. Antônio Arnoni Prado (São Paulo: Editora Brasilense, 1986), 131; Boaventura, “A Ficção Anarquista”, 79–92. Boaventura señala además que los temas cambiaron dependiendo de la audiencia: las novelas de anarquistas brasileños como Fábio Luz y Domingos Ribeiro Filho se referían a “la vida de la clase media brasileña en el cambio de siglo”, con la intención de “denunciar] la frivolidad y la corrupción de ese mundo, sugiriendo formas de vida alternativas”, mientras que los cuentos y las novelas en serie en las revistas anarquistas presentaban con mayor frecuencia a protagonistas de la clase trabajadora, ubicando las fuentes de opresión en el lugar de trabajo (84).

140 Walter da Silva Oliveira, *Narrativas à luz d'A “Lanterna”: Anticlericalismo, anarquismo e representações* (Diss., Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008), 13–14, 83.

Michel Ragon nos recuerda, también, que existen diferencias entre, por un lado, una “literatura anarquista” escrita con espíritu de compromiso por intelectuales acreditados, y por otro lado, una “literatura proletaria” sin una identidad sectaria claramente señalada como tal anarquista, destinada a lectores de la clase trabajadora sin mayor calificación, escritos por trabajadores sin ninguna credencial (p. ej., Henri Poulaille [1896–1980] o Albert Souilhou [1905–1967]):

Los trabajadores–escritores a menudo están poseídos por un espíritu libertario; algunos son incluso militantes anarquistas. Pero la literatura anarquista per se merece su propio estudio. Si sus temas se evocan con frecuencia a lo largo de estas páginas, expresa, sin embargo, una particular visión del mundo que no siempre es de espíritu proletario. Es más filosófico que descriptivo, más rebelde que constructivo. Cuenta en sus filas con más ensayistas que novelistas, más periodistas que poetas¹⁴¹.

Obras de pura “literatura proletaria” también se encuentran en el mundo anarquista, desde Japón (donde *proletaria bungaku* fue uno de los legados más duraderos de un movimiento anarquista aplastado en gran

141 Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France* (París: A. Michel, 1974), 145.

medida en la década de 1920) a Francia (donde Poulaille se convierte en uno de sus primeros campeones).

A todas estas complicaciones en la autoría y lectores de la literatura anarquista, debemos agregar otra: en varios puntos de la historia del anarquismo, las condiciones son lo suficientemente hostiles como para incurrir en serias censuras y represalias contra escritores y publicaciones anarquistas. En estas situaciones, por ejemplo, en España después de los infames juicios políticos de Montjuich (1897), o bajo la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930), se hizo imposible publicar y distribuir abiertamente obras que defendieran directamente el anarquismo. Una de las formas en que los anarquistas se adaptaron a esto fue “culturizar” aún más sus medios, para camuflar la política bajo el disfraz de las ciencias sociales y la estética. Así, como señala David Ortiz, las revistas anarquistas se beneficiaron de “evitar el uso de las palabras 'anarquismo' y 'anarquista'”, adoptando títulos oblicuos y políticamente “blancos” como *Revista Blanca* (1898–1905, 1923–1936) *Ciencias Sociales* (1895–1896), o *Naturaleza* (1903–1905), presentando textos anarquistas bajo las rúbricas elevadas y académicamente consagradas de “sociología”, “historia”, “letras”, “arte”, “ciencia”, etc. Tomando otra dirección, la muy popular serie de libros “Novela Libre” y “Novela Ideal” emitida por *Revista Blanca* difundía ideas anarquistas en forma de novelas rosas es decir, novelas de bolsillo. Otras series de novelas

populares escritas por anarquistas adoptaron diferentes identidades de género, todo mientras se gesticulaba discretamente, en palabras de un anuncio de la serie anarcosindicalista “Novela del Pueblo”, hacia la “crítica... de algún aspecto de la sociedad moderna” y ciertas “indirectas anticipaciones de una mejor sociedad humana”¹⁴².

El uso de géneros establecidos de “cultura” –tanto altos como bajos, eruditos y populares– como la coloración protectora para la continuación de la propaganda política bajo condiciones represivas plantea algunas posibilidades y algunos problemas. Por un lado, suavizar el contenido político sectario, presentado como edificación o entretenimiento, podría hacer llegar a audiencias que están más allá del alcance de los mensajes ideológicos anarquistas (digamos, trabajadores intelectuales de clase media interesados en tendencias culturales, o trabajadores manuales despolitizados que buscan distracción y relajación). Por otro lado, despojarse de los símbolos que distinguen al anarquismo, que lo establecen como una identidad política, podría permitir a los lectores alejarse sin cambios o, peor aún, apropiarse del texto para algún otro propósito ideológico. Los contenidos de *La Revista Blanca* puede que no dejen lugar a tales

142 Qtd. en J. Rafael Macan, “Prologo”, *Narraciones anarco-sindicalistas de los años veinte* (Barcelona: Icaria, 1978), 22–23, trad. mía.

malentendidos, pero ¿qué pasa con los melodramas de bolsillo? La relativa apertura a la interpretación que hace a lo “literario” podría ir en contra de la agenda radical de los anarquistas. Si un texto es siempre, como dice Umberto Eco, “una máquina perezosa que apela al lector para que haga parte de su trabajo”, podría decirse que los textos literarios suscitan aún más actividad por parte del lector, una imaginación, una proyección o una fantasía, actividad que podría borrar o sobrescribir el contenido anarquista de la literatura anarquista, produciendo un texto despolitizado o, peor aún, un texto cooptado políticamente¹⁴³.

Este peligro, la posibilidad irrenunciable de que lo que has escrito o pintado o cantado pueda cobrar vida propia o volverse contra sí mismo, es la condición de todo arte. No obstante, es un riesgo especial para los anarquistas solo porque la Idea se percibe casi universalmente como una amenaza tan terrible que es casi literalmente impensable. “Alguien cuyas piernas habían estado atadas desde el nacimiento pero que, sin embargo, se las había arreglado para caminar lo mejor que podía”, escribió Malatesta, “podría atribuir su capacidad de moverse a esas mismas ataduras... Ese hombre defendería ferozmente sus

143 Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994), 49.

ataduras y consideraría como su enemigo a cualquiera que tratase de eliminarlas”¹⁴⁴.

Así con las propuestas de los anarquistas de quitar los lazos de Capital, Estado e Iglesia, los lectores pueden resistir, y la audiencia popular de los mensajes anarquistas resiste “ferozmente”. Los anarquistas están demasiado familiarizados con las distorsiones populares de la Idea: la noción de que la anarquía significa “caos”, que cualquiera que sea destructivo o que no tenga en cuenta a los demás es un anarquista, etc. En efecto, estos usos simbólicos de la “anarquía” son cooptaciones de temas anarquistas para usos capitalistas, promoviendo el tipo de individualismo hedonista que mueve el producto (y brindando a la policía y los sacerdotes un diablo popular útil). Un escritor anarquista puede esperar ser malinterpretado en muchas direcciones a la vez.

Al mismo tiempo, también existe el peligro de convertir el anarquismo en, de nuevo, en palabras de Malatesta (a propósito del intento de sus colegas rusos de formalizar las creencias y métodos anarquistas en una “Plataforma”), en “un gobierno y una iglesia”¹⁴⁵, es decir, los militantes anarquistas podrían intentar controlar los significados tan

144 Errico Malatesta, *Anarquía*, trad. Vernon Richards (Londres: Freedom Press, 2001), 15–16.

145 Errico Malatesta, *La revolución anarquista*, ed. y trans. Vernon Richards (Londres: Freedom Press, 1995), 98.

estrictamente como para sofocar cualquier lectura alternativa, reintroduciendo el autoritarismo en el corazón del pensamiento y la práctica antiautoritaria. Aquí, pienso en la especulación de Roland Barthes de que un cierto elemento autoritario siempre sería inherente al “hecho mismo” de hablar: “Todo discurso está del lado de la Ley”, conjeturó sombríamente, sugiriendo que para enseñar como un antiautoritario lo mejor que se podría hacer sería suavizar de alguna manera el discurso, “‘presentar’ el discurso sin imponerlo”¹⁴⁶. Eso sí podría tomarse como un modelo de pedagogía anarquista: el maestro presenta pero no impone. “La enseñanza”, insiste Ricardo Mella, “ni puede ni debe ser propaganda”¹⁴⁷. Y, sin embargo, no es el modelo de pedagogía más ampliamente adoptado por los anarquistas actuales; esa sería la Escuela Moderna de Francisco Ferrer y Guardia (1859–1909) que prescindió de la mayor parte del aparato disciplinario de las escuelas convencionales, pero retuvo para el maestro un papel considerable como activo propagador de valores:

Esto no significa que vamos a dejar que el niño, desde el mismo comienzo de su educación, se forme sus propias ideas... La constitución misma de la mente, al

146 Roland Barthes, *Imagen–Música–Texto*, ed. Stephen Hill (Nueva York: Hill and Wang, 1977), 191–192; *Un lector de Barthes*, ed. Susan Sontag (Nueva York: Hill and Wang, 1982), 476.

147 Ricardo Mella, *Ideario* (Gijón, España: Impr. “La Victoria”, 1926), 242.

comienzo de su desarrollo, exige que en esta etapa el niño sea receptivo. El maestro debe implantar los gérmenes de las ideas¹⁴⁸.

Simplemente dejar que el alumno piense solo, para Ferrer, es rendirse a la ideología capitalista, los prejuicios populares, la hegemonía de la Iglesia y otras mil influencias autoritarias ya existentes.

En consecuencia, muchos anarquistas han aceptado la noción de cultura anarquista como una forma de propaganda, en el sentido fundamental de la siembra de semillas (“implantar los gérmenes de las ideas”).

Peter Lamborn Wilson sugiere que la ficción debería funcionar como “propaganda para la vida”, mientras que Derrick Jensen (n. 1960) declara rotundamente que “toda escritura es propaganda”¹⁴⁹.

¿Cómo puede un texto anarquista hacer propaganda sin tratar a sus lectores como una masa pasiva a ser

148 Francisco Ferrer y Guardia, *Origen e ideales de la escuela moderna*, trad. Joseph MacCabe (Nueva York y Londres: GP Putnam's Sons, 1913), 28.

149 Wilson, “Responsabilidad amoral”, 56–57; Jensen, entrevista en Margaret Killjoy, *Mythmakers & Lawbreakers: Anarchist Writers on Fiction* (Oakland, CA: AK Press, 2009), pág. 22. Aunque muchos anarquistas leen a Jensen (que no se identifica a sí mismo como anarquista), han criticado sus recientes ataques sobre las personas transgénero. Wilson también es muy controvertido entre los anarquistas por su defensa de la pedofilia.

conducida? ¿Cómo puede vencer la resistencia de sus lectores sin ejercer un poder tiránico sobre ellos?

Aquí podríamos darle la vuelta al problema de Sócrates: en lugar de ver el texto como una víctima indefensa de lectores traviosos, incapaz de defenderse o “hablar por sí mismo”, podríamos verlo como un pequeño dictador, una voz que no puede y no quiere “callarse la boca”. Si los textos son inherentemente incapaces de escuchar las respuestas de sus lectores, ¿cómo pueden ser otra cosa que monólogos, formas de “discurso” más unilaterales de lo que cualquier participante en un diálogo ordinario podría pretender?

Por otro lado, ¿cómo pueden los lectores anarquistas defenderse de la autoridad del autor sin simplemente exprimir la vida de los textos que leen, “leyendo en ellos” los contenidos preformados de sus prejuicios, cerrando posibles interpretaciones?

Durante mucho tiempo, *La Revista Blanca* en su portada lucía un peculiar mensaje, escrito en letra cursiva: “Lector: cuando veas en esta revista algo contrario a tus opiniones, en ella misma puedes refutarlo”.

Si esto suena como una especie de desafío altivo en inglés, no parece tener la misma fuerza connotativa en español; Antonio Elorza analiza esto como una especie de política editorial, una forma de señalar “la total aceptación

del principio de disidencia respecto de sus posiciones”¹⁵⁰. Y como hemos visto, la solicitud de disidencia fue evidentemente exitosa, pues *La Revista Blanca* regularmente atrajo correspondencia vigorosa y contestataria de los lectores.

Al invitar a la respuesta, el cuestionamiento, la participación y el compromiso, las publicaciones periódicas anarquistas convierten a los lectores en escritores, a los destinatarios en remitentes, a los consumidores en productores.

Así, los lectores de la novela utópica de Rosa Graul, *El hogar de Hilda: Una historia de la emancipación de la mujer* publicado por primera vez por entregas en *Lucifer* en 1897, convirtió las páginas de la revista en un foro de meses sobre “Dónde poner en práctica la casa de Hilda”, es decir, cuál sería el mejor sitio para fundar una verdadera colonia según los principios propuestos por la novela¹⁵¹.

En lugar de distinguir lo ficticio de lo fáctico, la esfera distante y cognitiva del sueño utópico del reino inmediato y encarnado de la acción “práctica”, estos lectores se

150 Antonio Elorza, *La utopía anarquista bajo la segunda república* (Madrid: Editorial Ayuso, 1973), 370.

151 Carol Farley Kessler, *Daring to Dream: Utopian Fiction by United States Women Before 1950* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1995), 112.

apropiaron libremente de la historia de Graul para sus propios fines.

Esto también demuestra una convergencia de los roles de escritor y lector dentro del discurso literario anarquista, ya que ambos reclaman y ejercen el derecho a crear.



Fig. 5: De la revista anarquista brasileña *A Guerra Social* 1.2 (16 de julio de 1911): el “Ideal Libertario” es refrenado por el clero, la burguesía, etc.:

“Todos se esfuerzan por ahogarlo, pero se está desarrollando, preparando... llegará el día en que, rompiendo todos los lazos, triunfará, expulsando a todos los tiranos.”

Esta constitución del lector como agente activo se refleja en un énfasis en lo que Mujeres Libres llamó capacitación (a la vez “entrenamiento”, “preparación” y, más literalmente, “empoderamiento”) a diferencia de captación (“captura” o proselitismo exitoso)¹⁵². En este espíritu de capacitación Errico Malatesta recomendó a los propagandistas que trabajan entre personas despolitizadas “[hacer] un esfuerzo por no parecer que están exponiendo y forzando una verdad conocida y universalmente aceptada”, favoreciendo un método de problematización que “los estimule a pensar para tomar la iniciativa y ganar confianza en sí mismos.” Tal propaganda apuntaría, de hecho, no tanto a enseñar a las masas “inconscientes” qué creer, como a “hacer que las personas que están acostumbradas a la obediencia y la pasividad sean conscientes de su verdadero poder y capacidades”¹⁵³. Este es, de hecho, uno de los temas que veremos a lo largo de la cultura anarquista, en imaginaciones y actuaciones

152 Martha A. Ackelsberg, *Mujeres Libres de España: Anarquismo y la Lucha por la Emancipación de la Mujer* (Oakland, CA: AK Press, 2005); ver también Mujeres Libres, “Salvemos a las mujeres de la dictadura de la mediocridad. Labor cultural y constructiva para ganar la guerra y hacer la Revolución”, en *Mujeres Libres: España 1936–1939*, ed. Mary Nash (Barcelona: Tusquets Editor, 1977), 93–95.

153 Errico Malatesta, *Vida e Ideas*, ed. Richard Vernon (Londres: Freedom Press, 1965), 179.

de rebelión (Parte III), así como en imágenes líricas (Parte II) y visuales (Parte IV) de cuerpos poderosos rompiendo sus ataduras. (figura 5). La cultura de la resistencia, para los anarquistas, significaba nada menos que el cultivo de cuerpos y almas resistentes.

Otra forma en que los anarquistas concebían el empoderamiento de los lectores implicaba aprender “el hábito de lectura dos veces, o al menos con la doble intención” recomendada por Voltairine de Cleyre: es decir, una lectura empática o rememorativa que permite al lector “sentir lo que sintió el escritor” y una lectura escéptica que aleja el texto del lector¹⁵⁴.

Este tejido de ida y vuelta entre lo que uno podría identificar como una romántica hermenéutica del recuerdo (dirigido a reconstruir una perspectiva histórica o culturalmente distante de la propia) y una hermenéutica de la sospecha con raíces en la tradición de la Ilustración (considerando el texto como un instrumento de poder, llamado a la existencia por ciertos “intereses” que pueden ser distintos o antagónicos a los propios), ambos pueden resistir la fuerza de las “Ideas Dominantes” transmitidas por los textos y, al mismo tiempo, permitir que los textos

154 Voltairine de Cleyre, *Obras escogidas de Voltairine de Cleyre*, ed. Alexander Berkman (Nueva York: Asociación de Publicaciones de la Madre Tierra, 1914), 379.

nos eduquen fuera de los dogmas, prejuicios e ideas fijas que hemos ya absorbido¹⁵⁵.

Gustav Landauer, Rudolf Rocker, B. Rivkin, Ethel Mannin, Herbert Read, George Woodcock, Paul Goodman y muchos otros críticos literarios anarquistas ofrecen demostraciones de estos modos de lectura resistentes y éticamente comprometidos. Dirigiendo su mirada crítica no sólo “sobre la página” sino “detrás del trabajo”, como dijo De Cleyre, miden no sólo su adecuación como representación de la vida, sino también su valor para vivir; no sólo cómo se refleja el modo de vida del que emerge, sino qué modos de vivir demuestra y propone¹⁵⁶.

La crítica tampoco estaba reservada para los críticos. Más bien, según Ramón Flecha, las prácticas educativas anarquistas pretendían “hacer de cada trabajador un

155 Ibíd., 79.

156 Ver, por ejemplo, “Literature the Mirror of Man” de de Cleyre en *Selected Works*, 359–380; *Ein Weg deutschen Geistes* de Gustav Landauer (München: Forum-Verlag, 1916) y “Fragment über Georg Kaiser” en *Der werdende Mensch*, 349–355; rodolfo rockero, *Artistas y Rebeldes: escritos literarios y sociales* (Buenos Aires: Argonauta, 1922); B.Rivkin, *Di Grunt Tendentsin diversión Yiddishe Literatur* (Nueva York: Ikuf, 1947); ethel mannin, *Pan y rosas: una encuesta utópica y un proyecto original* (Londres: Macdonald, 1944); herbert leer, *Icono e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955); Jorge Woodcock, *El escritor y la política* (Londres: Porcupine Press, 1948); Pablo Goodman, *Habla y Lengua: Defensa de la Poesía* (Nueva York: Random House, 1972).

intelectual”¹⁵⁷. Esto se perseguía estableciendo diálogos entre lectores adultos de clase trabajadora, no sólo a través de la mediación de la imprenta, por importante que eso fuera, sino cara a cara.

Entre las instituciones creadas para este fin se encontraban los círculos culturales y centros de estudios en Argentina, la universidades populares en Francia y Brasil, y en España, el escaparate de las tertulias en los ateneos (ateneos obreros)¹⁵⁸.

Las tertulias literalmente “charlas”, comenzaron como una práctica totalmente informal de socializar entre amigos en los cafés, pero adquirieron una dimensión más formal en la década de 1880, cuando ciertas reuniones regulares comenzaron a darse nombres como “Avant [Adelante]”, “Los afines”, o “Ni rey, ni patria”¹⁵⁹.

157 Flecha qtd. en Ruiz Eugenio y Siles Molina, “Aportaciones de Mujeres Libres”, 344.

158 Juan Suriano, *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890–1910* (Buenos Aires: Manantial, 2001), 39.

159 George Richard Esenwein, *Anarchist Ideology and the Working-Class Movement in Spain, 1868–1898* (Berkeley: University of California Press, 1989) 132–133; Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War* (Cambridge: Cambridge University Press, 1950), 163; Murray Bookchin, *Los anarquistas españoles: Los años heroicos, 1868–1936* (San Francisco: AK Press, 1998), 105.

Surgidos durante el período de propaganda por el hecho, estas más formalizadas tertulias en un principio funcionaron como lugares donde grupos (“pequeños grupos”, más tarde conocidos como grupos de afinidad) formados con fines de acción más que de educación, planeaban huelgas violentas contra el régimen; escenificando conversaciones prolongadas y enfocadas sobre textos e ideas anarquistas, la tertulia podría producir un colectivo con un fuerte acuerdo ideológico, capaz de actuar de manera concertada y armónica¹⁶⁰.

Sin embargo, esa misma capacidad de mantener una conversación abierta y continua entre iguales resultó ser valiosa más allá del declive del atentado como táctica; resultó ideal para un modo igualitario de educación, la tertulia literaria.

Pepita Carpena, miembro de Mujeres Libres durante la Guerra Civil española, recuerda las tertulias literarias promovidas por el grupo:

160 Formas paralelas desarrolladas entre anarquistas en otros lugares. En Francia, por ejemplo, los “grupos” se dieron a sí mismos nombres como “Les Enfants de la Nature [Los niños de la naturaleza]”, “Les Gonzes Poilus du Point-du-Jour [Los peludos de Point-du-Jour]”, “Les Indomptables [Los Incontrolables]”, “Les Niveleurs [Los Niveladores]”, “Les Insoumises [Mujeres Desobedientes]” o “Les Revoltées [Mujeres Rebeldes]” (Félix Dubois, *Le péril anarchiste: l'organisation secrète du parti anarchiste* [París: E. Flammarion, 1894], 43; David Berry, *History of the French Anarchist Movement*, 314).

Todas leeríamos el mismo libro, y entonces no te imaginas el cambio de pareceres que se produce en una reunión general... quizás lo que no has percibido antes, te das cuenta cuando se lo dices a otra persona, y la otra persona se da cuenta de lo que has percibido. Era una gran educación. Me enseñó mucho; esta es toda la educación que tengo, no tengo más. Dejé la escuela a los 11 años y eso fue todo¹⁶¹.

Este tipo de diálogo crítico abierto está bien situado para evocar lo que Pierre–Joseph Proudhon llamó “razón colectiva”: permitir que cada ego individual, cada uno un poco “absorto” en sí mismo, se exprese y se modifique con la ayuda de todos los demás absolutos, para producir un nuevo pensamiento que no es ni el promedio ni la suma de todos los participantes¹⁶².

Otra forma de razón colectiva entra quizás en funcionamiento en otra práctica anarquista común: la práctica de releer a través de la reescritura.

Esto también se aplica a la composición de canciones –los poetas y compositores anarquistas, como veremos en la Parte II, reescriben libremente himnos y baladas para

161 Carpena qtd. en Ruiz Eugenio y Siles Molina, “Aportaciones de Mujeres Libres”, 343.

162 Pierre–Joseph Proudhon, *Escritos seleccionados de P.–J. Proudhon*, ed. Stewart Edwards, trad. Elizabeth Fraser (Garden City, Nueva York: Anchor Books, 1969), 121–122.

adaptarlos a sus propios propósitos– e incluso a las imágenes, que los artistas anarquistas someten a caricaturas, deformación y reapropiación (Parte IV).

Pero es quizás más notable en el campo de la escritura. Bruno Traven reescribe cuentos de los hermanos Grimm (“Macario”) y la leyenda popular de los hombres que fueron a la caza de la muerte (*El tesoro de Sierra Madre*); en su extraño e inclasificable libro *Die Sechs* (1928; traducido como *Los seis*, 1938), Rudolf Rocker reescribe las historias de Fausto, Don Juan, Hamlet y Don Quijote; Federico Urales serializa sus propias versiones de Don Quijote (*El Último Don Quijote* 1925) y Don Juan (*Mi Don Juan* 1935–1936); Bernard Lazare también reescribe la historia de Don Juan (“La Confesión de Don Juan”), así como la del Próspero de Shakespeare (“La huida de Prospero”), Barba Azul (“Barbe-Bleu”), Moisés (“L'illusion”), Sansón y Dalila (“Dalila”), Asuero (“L'Attente Éternelle”)...

En este punto, me parece escuchar la voz de Karl Marx atronando contra “la tradición de todas las generaciones muertas [que] pesan mucho sobre el cerebro de los vivos”: después de todo, ¿no era la reproducción de formas y símbolos romanos antiguos ¿un signo de la incapacidad de la Revolución Francesa para producir la “poesía del futuro”? ¿Podrían todas estas reescrituras aparentemente obsesivas, por parte de los anarquistas, constituir

evidencia de una servil falta de originalidad o, por el contrario, de un impulso juvenil de derribar todo mediante parodias baratas?

De cualquier manera, los anarquistas parecerían estar descalificados una vez más para entrar en el estudio de literatura, ese espacio consagrado habitado sólo por una élite de “individuo[s] aislado[s]”, “malinterpretados” que disfrazan ansiosamente sus obligaciones edípicas con sus “precursores”, como nos dice Harold Bloom, dando a sus creaciones lo que Walter Benjamin podría llamar el “aura única”, la apariencia de un valor especial¹⁶³.

Pero la originalidad per se es una preocupación propietaria, mientras que la espontaneidad: las sorpresas que surgen cuando los viejos signos se encuentren en nuevos contextos, que es una característica de su repetición¹⁶⁴ es una preocupación anarquista, y aunque muchas obras anarquistas parodian textos convencionales o tradicionales con un espíritu de crítica hostil, este no es siempre el caso (Don Quijote, por ejemplo, es una figura

163 Harold Bloom, *Agon: Hacia una teoría del revisionismo* (Nueva York: Oxford University Press, 1982), 21; Benjamin, *Illuminations*, 231. Para comparar, véase Jonathan Lethem, “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism”, *Harper's* 314 (febrero de 2007): 59–71.

164 Ver las entradas para “Éternel retour” y “Répétition” en *Petit lexique* de Daniel Colson, 99–108 y 279–281.

muy querida por los anarquistas, quienes reconocen a este caballero como uno de los suyos)¹⁶⁵.

Más bien, la revisión anarquista, el placer de convertir el consumo en producción y a los lectores en escritores, “repite el significado y revive el espíritu de las creaciones pasadas, para que no sean un peso muerto”, como dice Paul Goodman, habiendo escrito su propio libro *Don Juan o, el continuum de la libido* (1942) “usándolos nuevamente en una creación que está ocurriendo ahora”¹⁶⁶.

Este es el espíritu con el que leen los anarquistas.

165 Ver, por ejemplo, la cita de Peter Kropotkin de la comparación desfavorable de Turguenev del intelectual colgado Hamlet, que distingue un halcón de una sierra de mano, con Don Quijote, "el hombre de acción" que sabe que los molinos de viento son gigantes, y más importante aún, que “las brujas, los gigantes”, es decir, “las fuerzas hostiles a la humanidad” contra las que hay que luchar, son “los opresores” (*Ideals and Realities*, 110–112).

166 Goodman, *Habla y lenguaje*, 160; Taylor Stoehr, “Introducción”, en Paul Goodman, *The Facts of Life: Stories, 1940–1949*, ed. Taylor Stoehr (Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1979), 9.

PARTE II:

HABLAR A OTROS

POESÍA ANARQUISTA, CANCIÓN Y VOZ PÚBLICA

Él regresa. De la nave blanca
Mira la austeridad azul profundo...

.....

Palpitando de fiebre y tensión,
Con atrevidas huidas, con audaces saltos,
Con esperanzas y futuros mágicos...

–Virgilia d'Andrea, “El regreso del exilio”.

Este océano, humillante en sus disfraces
Más duro que nada.
Nadie escucha poesía. El océano
No significa ser escuchado...

.....

... sin rumbo
Golpea la orilla. Señales blancas y sin rumbo.
Ninguno escucha poesía.

–Jack Spicer,
“Este océano, humillante en sus disfraces”.

II. LOS PIES DEL POETA

La poesía anarquista por excelencia podría ser el verso deliberadamente oscuro de Stéphane Mallarmé o la “poesía sonora” totalmente indescifrable de Hugo Ball. Significativamente, ambos están marcados por un cierto contacto con el anarquismo político: Mallarmé acogió a algunos anarquistas en su círculo, habló públicamente en su defensa y, en ocasiones, adoptó sus imágenes para describir su propia empresa poética, mientras que Ball fue un asiduo lector de Bakunin¹⁶⁷. Se ha defendido una analogía entre la política anarquista y la poética de

167 Mallarmé qtd. en Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin De Siècle France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), 225, 332n28, 255; Ibíd., 22; Rosemary Lloyd, *Mallarmé: The Poet and His Circle* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005), 207, 212. Ver también la respuesta de Mallarmé a las preguntas políticas de Jules Huret en su *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris: np, 1891), 61–62; y Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, ed. John Elderfield (Berkeley: University of California Press, 1996), 10, 12, 24–25, etc.

vanguardia como “política individualista”, por un lado, y “estética individualista” por el otro.



Fig. 1: Retrato del artista de vanguardia como anarco–poseur (o mero “diletante”): “¡Sí, querida, este señor es un anarquista!” (Le communiste: Organe du propagande libertaire 1.9 [29 de febrero de 1908])



Fig. 2: Portada de una revista anarquista italiana, *Il Piccone* (1 de mayo de 1905), con el poema de Olindo Guerrini, “Aurora”. Tenga en cuenta la ubicación central del poema.

Se ha prestado mucha atención a estos rastros de anarquismo en las experiencias y experimentos de las vanguardias. Sin embargo, se puede objetar que su revuelta poética no es tan análoga a la revuelta política como lo es a otros “desvíos” generacionales de poetas o de sus precursores. Si, como sugiere Harold Bloom, los poetas “fuertes” siempre están comprometidos en una lucha, esta lucha puede ser siempre, en algún nivel, una

lucha contra los poetas mayores de quienes han aprendido, un intento sistemático de encubrir hasta qué punto están sujetos a la “influencia” de sus antepasados literarios ¹⁶⁸. Así, hacia 1933, Lucía Sánchez Saornil (1895–1970), posteriormente una de las fundadoras de la organización anarquista–feminista Mujeres Libres, llegó a repudiar su participación temprana en el movimiento de vanguardia del Ultraísmo como un ejercicio inútil de “esnobismo”, declarando, en un tono de irónica exasperación: “Los vanguardistas eran 'hijos de la burguesía'”¹⁶⁹. No a pesar de, sino debido a la hostilidad constitutiva de la vanguardia hacia el filisteísmo “burgués”: “Nuevo y viejo, burgués, antiburgués, son términos propiamente, eminentemente burgueses”¹⁷⁰.

Este tipo de oposición está demasiado ligada a aquello a lo que se opone.

Las “Revoluciones de la Palabra” de la vanguardia podrían caer en el mismo patrón que el anarquismo buscaaba romper, por el cual los revolucionarios llegan a imitar e identificarse con las autoridades que derrocan,

168 Weir, *Anarquía y cultura*, 4.

169 Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía* (Nueva York: Oxford University Press, 1997).

170 Lucía Sánchez Saornil qtd. en *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia, Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán*, ed. José Luis García Martín (Madrid: Fundación BSCH, Fundación Santander Central Hispano, 2001), 159.

convirtiéndose en los nuevos portadores de la autoridad: “la reescritura del padre, como dice Bloom¹⁷¹.”

Los relatos de las vanguardias que buscan inscribirlos en la historia del anarquismo enfrentan otra vergüenza: su compromiso con el anarquismo rara vez equivalía a una participación o “compromiso” con el movimiento anarquista¹⁷². Mallarmé mantuvo una cautelosa distancia con la acción anarquista, y Ball declaró rotundamente: “No soy anarquista”¹⁷³. Además, el movimiento anarquista, que se negaba a anular los compromisos sociales en nombre del individuo autónomo, no era, en general, acogedor hacia estos experimentadores, cuyo trabajo a menudo veían como deliberadamente oscuro en el mejor de los casos, más adecuado para el disfrute narcisista de una elite autoproclamada que para las necesidades de la

171 Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Nueva York: Oxford University Press, 2003), 19.

172 Para un argumento extenso sobre este punto, ver Hubert van den Berg, “Anarchismus, Ästhetik und Avantgarde,” en *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900*, ed. Jaap Grave et al. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 22–45, y “Anarchismus für oder gegen Moderne und Avant-garde?,” *Avant-Garde* 3 (1989): 86–97.

173 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller (Nueva York: Columbia University Press, 1984), 195; Catherine Coquio, “Le soir et l’aube: Décadence et anarchisme,” *Revue d’histoire littéraire de la France* 99.3 (mayo–junio de 1999): 454; Uri Eisenzweig, “Poétique de l’attentat: anarchisme et littérature fin-de-siècle,” *Revue d’histoire littéraire de la France* 99.3 (1999): 443; Pelota, *Vuelo fuera del tiempo*, 19.

clase obrera en lucha (fig. 1)¹⁷⁴. Como Georges Poinsoy y Mafféo–Charles Normandy concluyen sin rodeos, en su revisión de los “poetas sociales”, con respecto a los simbolistas: “No son sociales”¹⁷⁵. Si las poéticas de vanguardia de principios del siglo XX eran menos quietistas y más conflictivas que sus antepasados simbolistas, no estaban más inclinadas a posicionarse como oradores en el discurso de la arena pública: frente a una “multitud”, como André Breton expresó en 1929, “el acto surrealista

174 Por ejemplo, Lazare, *L'Écrivain et l'art social*, 23–25; Fernand Pelloutier, “L'Art et la révolte”, en *Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe*, ed. Jacques Julliard (París: Éditions du Seuil, 1971), 507; Luigi Fabbri, *Influencias burguesas en el anarquismo*, trad. Chaz Bufe (Tuscon, AZ: Ver Sharp Press, 2001), 8.

175 Georges Poinsoy y Mafféo–Charles Normandy, *Les Poètes Sociaux* (París: Louis Michaud, 1909), xxv. Este juicio podría tener que ser considerablemente complicado por una consideración del caso de Corea. Durante el período de resistencia antijaponesa, poetas como Hwang Seok–Woo (1895–1959) y Kwon Ku–hyeon (1898–1938), aunque se comprometieron concretamente con proyectos y organizaciones anarquistas como Heukdo Hoe (Black Wave Society), a veces se basaron en recursos simbolistas para articular una visión utópica. Además, las revistas de poesía de la camarilla simbolista como *Jangmichon* (*Rose Village*) a menudo desdibujaban las líneas entre la poesía y la militancia política. Sin embargo, en las décadas de 1920 y 1930, los poetas anarquistas coreanos se vieron atraídos cada vez más hacia la literatura proletaria. Véase Cho Doo–Sub, “1920 nyeondae hangug sangjingjuuisiui anakijeumgwa yeonsogseong yeongu [Un estudio sobre la relación entre los poemas simbolistas coreanos de la década de 1920 y el anarquismo]”, *Ulimalgeul tong–gwon* 26 (2002): 331–385; y Cho Young–Bok, *1920–yeondae ch'ogi si eui inyeom kwa mihak* (*La ideología y la estética de los poemas coreanos a principios de la década de 1920*) (Seúl: Somyeong Ch'ulp'an, 2004).

más simple consiste en lanzarse a la calle, pistola en mano, y disparar a ciegas”; la única alternativa es aceptar un “lugar bien definido en la multitud... con en el cañón al nivel de la barriga”¹⁷⁶. Como un medio para despedir a “la multitud” de la habitación del poeta (dado que, en verdad, pocos surrealistas tomaron las armas), la técnica surrealista característica de la escritura en trance, *écriture automatique* era a la vez menos violenta y más efectiva, permitiendo que el escritor desautorizara la responsabilidad pública de la palabra publicada.

Por muy serios que fueran estos aliados bohemios literarios en sus compromisos políticos, una búsqueda en la prensa anarquista internacional durante el período de mayor fermento de las vanguardias –el florecimiento del dadaísmo, el imaginismo, el futurismo, el surrealismo– revela pocas huellas de su trabajo. Estos periódicos no están desprovistos de poemas; por el contrario, como señala Pessin, era bastante común que imprimieran poesía junto con reportajes, artículos de opinión, correspondencia y estadísticas (fig. 2)¹⁷⁷. Sin embargo, el movimiento anarquista no dependía de las producciones de las vanguardias para su poesía. Más bien, el

176 André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Richard Seaver y Helen R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972), 125.

177 Alain Pessin, “Anarchisme et littérature au XXe siècle”, Proudhon, anarchisme, art et société: Actes du Colloque de la Société P.–J. Proudhon, París, 2 de diciembre de 2000 (*París: Société P.–J. Proudhon, 2001*), 81.

movimiento desarrolló su propia poética, una poética que, en muchos aspectos, parecía decidida a afirmar e incluso reforzar los mismos tipos de relaciones simbólicas a las que se habían enfrentado las vanguardias. Al mismo tiempo, estos poetas, al menos en la cúspide del movimiento, parecen no haber estado muy preocupados por el problema de la influencia en el sentido de Bloom.

Es esta otra tradición poética, la poesía del movimiento anarquista, en sus dimensiones históricas más amplias, la que pretende investigar este capítulo. Me gustaría preguntar: ¿Cuál es la relación de la poética del movimiento anarquista: 1.) con el discurso del pasado (es decir, con los legados o tradiciones poéticas), 2.) con el sujeto hablante adulto que emerge de este discurso pasado, y 3.) con la esfera pública que se supone funda el sujeto hablante?

Dentro de las contracomunidades anarquistas, como ha observado Clara Rey, los poemas suelen identificarse como “anarquistas” no en virtud de la experimentación revolucionaria con la forma, sino por su contenido revolucionario¹⁷⁸. La poética del movimiento anarquista, que ha sido denominada “tradicional” o “clásica en su forma”, “llena de estereotipos”, “bastante banal”, “poco

178 Clara Rey, “Poesía popular libertaria y estética anarquista en el río de la plata,” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): 186.

original”, “seria”, está bastante en desacuerdo con el “hazlo nuevo” de Pound¹⁷⁹. Incluso en 1896, mientras los anarquistas se codeaban con simbolistas y decadentes en París, un poeta anarquista como André Veidaux (también conocido como Adrien Devaux, 1868–1927) debía enfrentarse a las críticas de sus compañeros por demasiada “novedad” y “originalidad” estilísticas¹⁸⁰.

En Asia Oriental, como señala Kim Gyoung–Bog, “la modernidad parecía tener una doble cara”: colonial, mecánica y opresiva en muchos aspectos, pero potencialmente también racional, emancipadora y utópica¹⁸¹. Los anarquistas asiáticos a menudo sentían que los atractivos de la modernidad literaria superaban su asociación contaminada con la humillación del colonialismo; en particular, para una China repetidamente humillada y colonizada no solo por Occidente sino también por el vecino Japón, el estigma del atraso era una preocupación apremiante. Las tradiciones literarias

179 Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España* (Madrid: Castalia, 1985), 34; Granier, *Les briseurs de formules*, 82; Eric Arthur Gordon, *Anarchism in Brazil: Theory and Practice, 1890–1920* (Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1979), 219; Rosemary Chapman, *Henry Poulaille y la literatura proletaria: 1920–1939* (Ámsterdam: Rodopi, 1992), 47.

180 Granier, *Les Briseurs de formules*, 84–85.

181 Kim Gyoung–Bog, *Hangug anakijeum simunhag yeongu* [*Un estudio de la poesía anarquista coreana*] (Diss., Universidad Nacional de Pusan, 1998).

nativas a veces se identificaban demasiado con la cultura confuciana patriarcal que los anarquistas, como modernizadores y defensores del discurso de la “Nueva Mujer”, estaban tratando de derrocar. La tradición fue percibida, particularmente por estudiantes como Li Shizeng (1881–1973) en el “grupo de París”, como una restricción, algo que se debe eliminar, por ejemplo, mediante la importación (la traducción de textos políticos y literarios occidentales al chino), la simplificación (la adopción de Baihua sobre la escritura “literaria” anticuada), la universalización (el reemplazo del chino por el esperanto) o la racionalización (el cambio de formas de poesía centenarias a la prosa narrativa al estilo occidental del siglo XIX). “Todos los textos clásicos”, exclamó Wu Zihui (1865–1953), “deberían tirarse por el retrete”¹⁸². Mientras que la poética japonesa tradicional a menudo había enfatizado la simplicidad y la inmediatez, la poesía china se asociaba con una dicción literaria “clásica” (yulu) tan alejada del habla cotidiana que era casi ininteligible para los trabajadores ordinarios: una “jerarquía de géneros” que reforzaba la clase, jerarquía que los educadores anarquistas pretendían superar¹⁸³. Así, en

182 Qtd. en Peter G. Zarrow, *China in War and Revolution* (Nueva York: Routledge, 2005), 137.

183 Merle Goldman, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 25; Dietrich Tschanz, “Donde Oriente y Occidente se encuentran: los revolucionarios chinos, los orientalistas franceses y el teatro intercultural en el París de la década de 1910”, *Taiwan Journal of East Asian Studies* 4.1 (junio de 2007): 100.

Japón, los poetas anarquistas formaron vanguardias inspiradas en el dadaísmo occidental y el futurismo, como el grupo “Mavo” y la revista de corta duración Aka to Kuro (Negro y rojo, 1923), mientras que los anarquistas chinos como Ba Jin (también conocido como Li Feigan, 1904–2005) tendía a retirarse de la poesía por completo, esforzándose en cambio por producir una prosa moderna, inspirada en la novela social occidental de Zola y Tolstoi, para que fuera lo más accesible posible.

La tradición también tenía una doble cara: podía representar la ideología que unía a las mujeres y los niños a las familias patriarcales, pero también podía representar el espíritu colectivo y la resistencia anticolonial¹⁸⁴. Los poetas anarquistas de Corea y Japón parecen haberse inspirado fácilmente en las tradiciones nacionales. Si los anarquistas occidentales a menudo intentaron enraizar la poesía del movimiento en tradiciones culturales históricamente más profundas, usándolas para ganar influencia frente a una modernidad industrial degradada y “decadente”, los poetas anarquistas coreanos también recurrieron a sus tradiciones orales, utilizando la música y la interpretación de siglos de antigüedad. –basadas en formas líricas (sijo), canciones populares (minyo) y baladas (minyosi), que tenían el beneficio adicional de vincularlos a comunidades campesinas que habían estado en movimiento mucho antes de la llegada de las ideologías

184 Kim Gyoung–Bog, *Hanguk anakijeum simunhag yeongu*.

anarquistas occidentales ¹⁸⁵ . Mientras tanto, formas poéticas tradicionales como el *Kanshi* (poemas japoneses escritos en caracteres chinos) y el *tanka* eran modos de expresión íntimamente habituales para los anarquistas japoneses, como Kōtoku Shūsui (1871–1911), Kanno Suga (1881–1911) y Kaneko Fumiko (1903–1926) ¹⁸⁶ . La anarquista–feminista japonesa Takamure Itsue escribió en la tradición *waka*, y su compatriota Ishikawa Sanshirō se inspiró en epopeyas como el *sangokushi* (Romance de los Tres Reinos) ¹⁸⁷ . En ocasiones, incluso encontramos anarquistas chinos, como el esperantista y anticonfuciano Liu Shifu (1884–1915), que abogan por un cierto tradicionalismo contra el modernismo, alineándose paradójicamente con sus enemigos políticos, los eruditos confucianos conservadores. “Uno se queda”, comenta Pik–chong Agnes Wong Chan, “con la imagen de un

185 Ibíd. Gang Hyejin, *Kwon Ku–hyeon si yeongu: anakijeumgwauwi gwanlyeonseong–eul jungsim–eulo* (Tesis de maestría, Universidad de Yeungnam, 2010), (Gang Hyejin señala que el poeta anarquista coreano Kwon Ku–hyeon usó “la forma tradicional de poesía y canciones populares.”)

186 *Libertaire Group*, Una breve historia del movimiento anarquista en Japón (Tokio: Idea Pub. House, 1979), 107; Helene Bowen Raddeker, Mujeres traicioneras del Japón imperial: ficciones patriarcales, fantasías patricidas (Londres: Routledge, 1997), 42, 86.

187 E. Patricia Tsurumi, “Feminism and Anarchism in Japan: The Case of Takamure Itsue, 1894–1964,” *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 17.2 (abril–junio de 1985): 5; Maeda Ai, “De la interpretación comunitaria a la lectura solitaria: el surgimiento del lector japonés moderno”, en *Text and the City*, trad. James A Fujii (Durham: Duke University Press, 2004), 224.

individuo que, después de haber hecho añicos el pedestal en el que estaba subido, se agarra con fuerza a uno de los escombros que caen a su alrededor como si no estuviera totalmente desconcertado por las consecuencias de su acto de destrucción”¹⁸⁸.

En lugar de dividirse en vanguardias rivales que competían por ser las más modernas, los poetas anarquistas a menudo se diferenciaban por las diversas formas en que tomaban prestado del pasado. En algunos contextos, la poética del movimiento anarquista representó un renacimiento del romanticismo: idealista, sentimental y sin reservas modernistas. Percy Bysshe Shelley, por ejemplo, quien representaba todo lo vergonzoso del romanticismo a los ojos de TS Eliot, fue para el anarquista alemán Ret Marut (también conocido como Bruno Traven, ca. 1882–1969) “el mayor poeta lírico de la literatura mundial”¹⁸⁹. Este juicio es repetido por el camarada escocés Thomas Hastie Bell (1867–1942), quien escribió, en alabanza del anarquista filosófico estadounidense Charles Erskine Scott Wood (1852–1944), “Te pongo entre nuestros poetas anarquistas, como Burns

188 Pik-chong Agnes Wong Chan, *Liu Shifu (1884–1915): A Chinese Anarchist and the Radicalization of Chinese Thought* (Diss., Universidad de California, Berkeley, 1979), 66.

189 TS Eliot, *Prosa seleccionada de TS Eliot*, ed. Frank Kermode (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 81–86; Ret Marut, trad. Michael L. Baumann, qtd. en Michael L. Baumann, *B. Traven: Introducción* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), 100.

Shelley, Whitman, Wilde, Carpenter”¹⁹⁰ –prácticamente un canon anarquista, a juzgar por la frecuencia con que fueron sujetos de conferencias y ensayos, sus poemas anarquistas reimpresos en revistas como *Mother Earth* y *L'Endehors*¹⁹¹.

“Walt Whitman, el liberador del sexo”, como lo llamó Emma Goldman en el título de una de sus conferencias, se convirtió en una piedra de toque de la poesía del movimiento más por su estilo declamatorio y profético que por su experimentalismo en verso libre. “Todo niño bávaro”, declaró Landauer, traductor alemán de sus *Hojas de hierba* debería “saber a Walt Whitman de memoria”; en las páginas de *The Libertarian*, Leonard D. Abbott escribió que “el anarquista en Whitman se revela en casi todas las páginas que escribió”¹⁹². De manera similar, Victor Hugo

190 Thomas Hastie Bell, “On Freedom and Bolshevism: A Letter by TH Bell to Charles Erskine Scott Wood”, *Freedom* 1.1 (1 de enero de 1933): 8. El término “anarquista filosófico” generalmente denota una adopción de ideas anarquistas sin práctica anarquista correspondiente más allá de la conducta de la vida personal.

191 Curiosamente, aparte de algunas apreciaciones tempranas, por ejemplo, entre los participantes en el Centro Ferrer de Nueva York (1911–1914), como el anarquista estadounidense James Huneker (1857–1921), quien lo había incluido en su *Egoists: A Book of Superman* (Nueva York: Scribner, 1909) –William Blake parece haberse unido a este “canon” muy tarde, a fines del siglo XX, mucho después de su redescubrimiento por modernistas de principios del siglo XX como Yeats.

192 Gustav Landauer qtd. en Ben Hecht, *A Child of the Century* (Nueva York: Simon and Schuster, 1954), 306; Leonard D. Abbott, “El lado anarquista de Walt Whitman”, *The Libertarian* 2.5 (marzo de 1926): 232.

fue abrazado por anarquistas francófonos como Louise Michel (1830–1905), mientras que el poeta anarquista judío Joseph Bovshover (1873–1915) se aprendió de memoria los versos de Heinrich Heine, un poeta igualmente admirado por los anarquistas de habla alemana¹⁹³.

En el contexto angloamericano, esto significó con bastante frecuencia que, incluso en el período de la gran revuelta modernista contra la “tradición gentil”, anarquistas como Voltairine de Cleyre (1866–1912) continuaron produciendo poesía en algo así como un modelo victoriano, combinando contenidos didácticos y sentimentales con un estilo ornamental, “oratorio” o profético¹⁹⁴. “A veces el lenguaje es definitivamente el de Whitman, a veces el de la Biblia”, escribió Louis Untermeyer, describiendo la poesía de Wood, una observación que podría ser confirmada por la lectura de

193 Charles J. Stivale, “Poesía de la existencia y la revuelta de Louise Michel”, *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.1 (primavera de 1986): 41; Julian Levinson, *Exiles on Main Street: escritores estadounidenses judíos y cultura literaria estadounidense* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 128; Anónimo, nota a Heinrich Heine, “The Weavers”, *Liberty* 5.10 (17 de diciembre de 1887): 1; Michael Schwab, “Autobiografía de Michael Schwab”, en *Las autobiografías de los mártires de Haymarket*, ed. Philip S. Foner (Nueva York: Monad Press, 1977), 111.

194 Joseph Harrington, *Poetry and the Public: The Social Form of Modern US Poetics* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002), 106.

pasajes como este, extraído de la *Antología de revolucionarios* de 1929. Poesía del editor anarquista Marcus Graham (también conocido como Shmuel Marcus, 1893–1985) de *The Poet in the Desert* de Wood¹⁹⁵:

*¡Oh, Revolución, ángel temido de la Presencia
Espantosa,
Guardián de la puerta de las lágrimas,
Abre y libera al cautivo.
Oscuro, silencioso, amoroso, cruel y misericordioso,
No te mantengas distante.*

.....

*Lánzate de cabeza desde las almenas nubladas
Y, con fuego celestial, destruir completamente
Este mundo distorsionado y deformado*¹⁹⁶.

Aquí, es el lenguaje bíblico (p. ej., el uso de los sentidos arcaicos de las palabras “temible” y “terrible”, las imágenes de un “ángel”, “fuego celestial”, etc.) el que cumple la tarea que Theodor Adorno le asignó al modernismo –la evocación de “perspectivas” para

195 Louis Untermeyer, *The New Era in American Poetry* (Nueva York: H. Holt, 1919), 235.

196 Charles Erskine Scott Wood, “This—Our World,” en *An Anthology of Revolutionary Poetry*, ed. Marcus Graham (Nueva York: Active Press, 1929), 288.

“desplazar y extrañar el mundo, revelándolo, con sus grietas y hendiduras, tan indigente y distorsionado como aparecerá un día a la luz mesiánica”¹⁹⁷. Desde tales perspectivas “mesiánicas”, no es el anarquista el que es aberrante, excéntrico, desviado; es el mundo chapucero, corrupto y roto.

La búsqueda de modelos poéticos premodernos llevó a anarquistas como Gustav Landauer en Alemania y Edouard Rothen en Francia a mirar a la Edad Media como un punto culminante en la integración de las artes con la sociedad¹⁹⁸. En otros contextos nacionales, como el de Brasil, donde el soneto floreció en las páginas de revistas anarquistas como *O Sindicalista* y *A Plebe* poetas anarquistas como José Oiticica tomaron como modelo a los antiguos poetas griegos, abrazando un ideal clásico en desafío a la modernidad “decadente”¹⁹⁹. De manera similar, tomando el lado de la escuela clásica contra la escuela romántica, los trabajadores–educadores proudhonianos de *L'Atelier: organe spécial de la classe laborieuse* quienes en 1843 declararon que el romanticismo “no había hecho nada” por la gente, un

197 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections From Damaged Life*, trad. EFN Jephcott (Londres: Verso, 1978), 247.

198 Landauer, *Revolución*, 127–137; Rothen, “Literatura”.

199 Edgar Rodrigues, *O Anarquismo na escola, no teatro, na poesia* (Rio de Janeiro: Achiamé, 1992); Tereza Ventura, *Nem Barbárie Nem Civilização!* (São Paulo: Annablume, 2006), 18.

juicio que tenía sentido tal vez, en un país donde un romanticismo tardío se había alineado rápidamente con las fuerzas contrarrevolucionarias, y donde el “romanticismo social” de izquierda del Víctor Hugo maduro aún no había surgido²⁰⁰. En otros casos, la poética anarquista implicó un alejamiento de los polos “antiguo” y “moderno” de la tradición occidental en favor de formas folclóricas “primitivas”: por ejemplo, Louise Michel se basó en la tradición pagana de los galos de su Haute-Marne natal y su fascinación por las canciones e historias canacas que escuchaba en la colonia penal de Nueva Caledonia, mientras que los poetas anarquistas españoles se inspiraban en las tradiciones folclóricas del verso del romance una especie de balada popular, que unía las realidades contemporáneas con el pasado mítico. Incluso un campeón del modernismo de vanguardia como Herbert Read (1893–1968) insistió en que el propio surrealismo tenía un precursor en las “baladas y la literatura anónima”²⁰¹.

200 Georges Duveau, *La Pensée ouvrière sur l'éducation pendant la Seconde République et le Second Empire* (París: Domat–Montchrestien, 1948), 63–64.

201 Louise Michel, *La Virgen Roja: Memorias de Louise Michel*, eds. y trans. Bullitt Lowry y Elizabeth Ellington Gunter (Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1981), 16–17, 111–117; Salaün, *Romancero libertario*, 19–20; Read, *The Philosophy of Modern Art* (Nueva York: World, 1953), 119.

En casi todas sus variedades, ya sea romántica, clásica o primitivista, la poética anarquista favorecía lo que el poeta anarquista judío-alemán Erich Mühsam (1878-1934) llamó el “poema de tendencia” (*Tendenzlyrik*) o “poema de lucha” (*Kampflyrik*), lo que otros llamarían poesía “comprometida”, es decir, poesía con una clara función retórica²⁰². Además, gran parte de la poesía anarquista no fue escrita por poetas educados tradicionalmente de las clases media y alta, sino por hombres y mujeres de clase trabajadora, a menudo autodidactas, que autocategorizaron su obra como “poesía proletaria”, “poesía de los trabajadores”, “poesía social” o “poesía popular”²⁰³. Esto, a su vez, implicaba que, independientemente de los elementos de estilo exaltado que pudieran tomarse prestados de escuelas poéticas pasadas, la dicción de la poesía anarquista tenía que permanecer accesible y popular.

Mientras que la poética modernista declaró, en palabras de Mallarmé, que un poema debe expresarse “en palabras que sean alusivas, nunca directas, reduciéndose al mismo silencio” o, como dijo Archibald MacLeish, que debe ser

202 Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1987), 98, 64.

203 Ferran Aisa, *La cultura anarquista a Catalunya* (Barcelona: Edicions de 1984, 2006), 264; Gonzalo Espino, *La lira rebelde proletaria* (Lima: TAREA, 1984), 34; Joseph Déjacque, *Les Lazaréennes. Fables et chansons, poésies sociales* (Nouvelle-Orléans: J. Lamarre, 1857); Rey, “Poesía popular libertaria”, 179.

“mudo” –las urgencias del discurso, de establecer comunicación y comunidad contra un silencio forzado, hicieron de la franqueza y la accesibilidad valores poéticos centrales para los anarquistas²⁰⁴. En consecuencia, los poetas anarquistas renunciarían a la oscuridad modernista en favor de la “transparencia” y el “simbolismo simple”²⁰⁵, enfatizando “narración, afirmación y verdades básicas”²⁰⁶. En resumen, la poesía anarquista era “tética” con fuerza: una poética del sujeto hablante adulto intacto, que se ganaba un lugar en la plaza pública.

¿Quién, entonces, habla a quién en los poemas anarquistas? Fue un poeta romántico quien insistió en que el poeta es “un hombre [sic] que habla a los hombres [sic]”, una situación del habla no muy diferente a las que encontramos todos los días²⁰⁷. Sin embargo, si el discurso ordinario casi siempre implica que alguien específico se dirija a otra persona específica, lo que Jonathan Culler ha llamado “la extravagancia de la lírica” consiste en que el

204 Stéphane Mallarmé, *Obras completas*, ed. Bernard Maréchal (París: Gallimard, 1998), 309; Archibald MacLeish, “Ars Poetica”, *Poems, 1924–1933* (Boston: Houghton Mifflin, 1933), 1.

205 Ventura, *Nem Barbarie*, 16; Daniel Armogathe, “Mythes et transcendance révolutionnaire dans la poésie de Louise Michel”, en *À travers la vie et la mort: œuvre poétique*, eds. Daniel Armogathe y Marion V. Piper (París: F. Maspero, 1982), 10.

206 Salaun, *Romancero libertario*, 35.

207 William Wordsworth y Samuel T. Coleridge. *Romancero lírico*, ed. RL Brett (Londres: Routledge, 2007), 300.

poeta lírico finja dirigirse a casi cualquier persona o cualquier cosa menos al lector real, hablando como si hablara con él. La muerte, el viento, una urna o una flor, mientras que el lector real finge haber “escuchado” la voz del poeta²⁰⁸. Se supone que todo esto distancia la lírica del lenguaje de la política, es decir, de la retórica: en la famosa formulación de Yeats, si “de la pelea con los demás hacemos retórica”, entonces los poemas surgen de “la pelea con nosotros mismos”²⁰⁹. Oímos un eco del antiguo discurso lírico en el poema de Charles Erskine Scott Wood saludando a una “Revolución” personificada, pidiéndole, en tonos casi religiosos, que “destruya este mundo distorsionado y deformado”, y así sucesivamente. ¿Es esto un pretexto del orden de imaginar que Blake se está dirigiendo realmente a un tigre? ¿O podría Wood estar pidiéndole al lector real que se identifique con la audiencia ficticia, para, de alguna manera imposible, encarnar la idea y convertirse en “Revolución”?

El caso de Lola Ridge (1873–1941), “nuestra talentosa poeta rebelde”, como la llamó Emma Goldman, y fundadora de la revista anarquista *Modern School* podría

208 Jonathon Culler, *Teoría literaria: una introducción muy breve* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 76; y *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002), 137.

209 William Butler Yeats, *Mythologies* (Londres: Macmillan, 1959), 331.

parecer a primera vista más simple²¹⁰. Es fácil leer “Diana” de Ridge, que aparece en *Anthology of Revolutionary Poetry* de Graham como una propaganda relativamente sencilla: “un llamado a los trabajadores del mundo para que se levanten en nombre de la justicia contra sus opresores”, como característicamente lo pone Daniel Tobin²¹¹:

¡Adelante, trabajadores,
Dejad que los fuegos se enfríen—
Dejad que el hierro se derrame,
fuera de los abrevaderos—
Dejad que el hierro corra salvaje
Como una zarza roja en el suelo²¹²

El poema de Ridge nos pide que nos convirtamos en algo que todavía no somos; habla de algo que no está congelado en el yo, de fuerzas formativas²¹³. Del mismo modo, en “The Song of Iron” (La canción del hierro), Ridge

210 Goldman, *Viviendo mi vida*, vol. 2 (Nueva York: AA Knopf, 1931), 706; Paul Avrich, *El movimiento de la escuela moderna: anarquismo y educación en los Estados Unidos* (Oakland, CA: AK Press, 2006), 170–171.

211 Daniel Tobin, “Modernismo, izquierdismo y el espíritu: la poesía de Lola Ridge”, en *Light in Hand: Selected Early Poems of Lola Ridge*, ed. Daniel Tobin (Floresncia, MA: Quale Press, 2007), xxx.

212 Lola Ridge, “Diana”, *The Dial* 66.791 (31 de mayo de 1919).

213 Ver Colson, *Petit lexique*, 121–123 y 257–272 sobre lo que él llama “*force plastique*” y, siguiendo a Deleuze, “the power of the outside”.

se dirige a una fuerza nunca completamente domesticada, pidiéndole que la convierta en algo que no es, casi como John Donne una vez le pidió a Dios que “rompa, sople, queme y me haga nuevo”: “¡Oh labrado en el fuego... He aquí, una cúpula / Vertida para Tu uso!”²¹⁴ En la lírica anarquista de Ridge, entonces, lo que parece ser un discurso dirigido a un otro imposible quizás deba entenderse más bien como una evocación del otro imposible que está dentro de uno mismo. Por el contrario, podríamos cuestionarnos si la “simplicidad e inmediatez” de un discurso dirigido a “ustedes los trabajadores” es tan simple. Considere, por ejemplo, que la versión que cita Tobin, con sus guiones sin aliento que recuerdan a los de Emily Dickinson, no es en realidad la forma original en que se publicó “Diana”. De hecho, su primera aparición, en 1919, fue en *The Dial* una revista que pronto se haría famosa por su exhibición de modernistas como Yeats, Eliot y Pound. Aquí, el poema de Ridge está impreso sin guiones y equipado con puntos suspensivos más reflexivos, la avalancha de ciertas frases (“Que el hierro se derrame, fuera de los abrevaderos”) atenuado por líneas más sedentarias (“Que el hierro se pegue al horno”):

214 Lola Ridge, “The Song of Iron,” *The Ghetto, and Other Poems* (Nueva York: BW Huebsch, 1918), 15, 17–18; John Donne, “Soneto Santo XIV”, en *Poesía metafísica: una antología*, ed. Paul Negri (Nueva York: Dover, 2002), 4.

¡Adelante, trabajadores!
Dejad que los fuegos se enfríen...
Que el hierro se pegue al horno...
Que el hierro se derrame
fuera de los abrevaderos...²¹⁵

Esta es una versión de “Diana” que podría hacer más para provocar una lectura Yeatsiana, incluso si todavía hay algo ardiendo en su interior que amenaza con salirse de la contención. Además, *The Dial* es un medio poco probable en el que encontrarse con lectores de clase trabajadora. Incluso parece un lugar extraño para encontrar escritores de clase trabajadora: observemos la reseña condescendiente de Conrad Aiken de “The Ghetto” de Ridge en una edición anterior: “uno debe presentar sus respetos”, admite Aiken a regañadientes, mientras se queja de que el verso “parece masculino”, que “grita” y es “a veces meramente estridente”, carente de “sutilezas de forma”²¹⁶.

Sin embargo, en este período, sus límites políticos y estéticos están muy en juego, ya que la dirección editorial se divide entre pacifista anarquista, Randolph Bourne y su

215 Ridge, “Diana”.

216 Conrad Aiken, “The Literary Abbozzo”, *The Dial* 66.782 (25 de enero de 1919): 83–84.

antiguo mentor, el pro-guerra John Dewey²¹⁷. Durante un tiempo, la revista alberga a poetas de la línea imaginista, algunos de los cuales luego se volverán hacia el fascismo, junto con poetas y otros escritores de todo el espectro de la izquierda lírica, como Carl Sandburg, Kenneth Burke y Mina Loy; la compañera de viaje anarquista Margaret Anderson es otra colaboradora. Sin embargo, “Diana” parece curiosamente fuera de lugar en *The Dial*; reimpresso en *Anthology of Revolutionary Poetry* de Graham es como si, exiliado del dominio estético, hubiera sido repatriado a su propia nación política.

Pero la anarquía es una política sin territorio “propio”, aunque sea testigo de la propia Ridge. Es difícil “situarla” geográficamente: ¿debería leerse como una poeta irlandesa, ya que nació como Rose Emily Ridge en Dublín? ¿Es neozelandesa, ya que emigró allí de niña, o australiana, ya que sus primeros poemas firmados “Lola” aparecieron en el *Sydney Bulletin* en 1901? ¿O es realmente una poeta estadounidense, ya que pasó la mayor parte de su vida en los Estados Unidos, donde publicó su primer libro de poemas, *The Ghetto* que documenta la vida de los judíos del Lower East Side de Manhattan? Los poemas, por supuesto, cruzan fronteras incluso más fácilmente que los propios poetas. Tal vez cada vez que un poema o un poeta cambia de tema, encontrando diferentes lectores, la

217 Nicholas Joost, *Scofield Thayer y The Dial: An Illustrated History* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1964), 10–11.

pregunta de a quién se dirige se vuelve a plantear. ¿Qué podría significar esto para la poesía de los anarquistas como criaturas en movimiento, empujadas por todo el mundo por las corrientes migratorias?

Solo estoy de paso, pero me gusta hablar tu idioma. Perdóname si parezco distraído. Es que tres cuartas partes de mí mismo se derraman sobre cada palabra y se derrumban en lo más profundo. Sólo reconozco lo que sale a la superficie.

No he viajado mucho; al contrario, toda una multitud de pueblos y siglos han elegido hacer su camino en mi persona. Se pasean en mí, se sienten como en casa.

.....

No estoy en ninguna parte del todo, pero también quiero un poco de mí en ese lugar; en ningún lugar; porque allí es donde encontramos la gracia, y es allí que te conocí, y comencé a hablar tu idioma.²¹⁸

El autor de estas líneas, Giovanni Baldelli (1914–1986), nacido de padre italiano y madre francesa, expulsado por actividades antifascistas, luego internado por los británicos en Australia como extranjero enemigo, ahora escribe en francés desde su exilio en Southampton donde

218 Giovanni Baldelli, “Épanchement”, *Le Pied à l'étrier: poèmes* (Rodez: Éditions Subervie, 1969), 13–15.

enseña ruso, sabe de lo que habla ²¹⁹. Para muchos anarquistas, la “gracia” se encuentra, si acaso, en la falta de lugar. Como escribió Jens Bjørneboe, en “Emigranten”:
“Soy un hijo de planetas extraños y alienígenas”²²⁰.

No es que no se hayan hecho esfuerzos para poner a estos poetas en su lugar. “Hermanos, los saludo”, escribe José Oiticica (1882–1957) desde una cárcel militar en las afueras de Río de Janeiro, luego de la fallida insurrección anarquista de 1918, y concluye que “Debemos acoger nuestro dolor, / el dolor que no oprime hombres justos / y eso hace al más humilde superior” ²²¹. El soneto que compone “A los compañeros de prisión”, sin embargo, sólo será publicado casi tres años después, en *O Sindicalista* de Porto Alegre. ¿A quién se dirige esta advertencia o deseo? El lapso de tiempo y lugar entre la composición y la publicación complica las cosas. Oiticica escribe a compañeros encarcelados, pero está en prisión cuando escribe; no habría tenido ninguna garantía de que alguien más lo leyera alguna vez. ¿Se dirige entonces a sí mismo, aconsejando paciencia estoica, compensando el

219 Henry de Madaillan, “Introducción”, en Giovanni Baldelli, *Quand l'aube se survit: poèmes* (Rodez: Éditions Subervie, 1965), 7.

220 Jens Bjørneboe, “El emigrante”, trad. Esther Greenleaf Mürer, 8 (web).

221 José Oiticica, “A os companheiros de prisão [A los compañeros de prisión]”, en *O Anarquismo na escola*, 307–308 (publicado originalmente en *O Sindicalista*, 1921; escrito en prisión, 1918).

sufrimiento presente con la promesa de una autoconstrucción “superior”?

La autodirección poética como modo de resistencia forma la premisa de muchos versos anarquistas. Podríamos comparar esto con “A los poetas” (1932) de Miyamoto Masakichi (fechas de nacimiento y muerte desconocidas), en el que el poeta aislado grita: “¡Oh, mi yo! / Conviértete en un fuego ardiente y arde / o congélate y convoca a tus amigos / diez millones de mí enfrentando la tempestad / ¡Escúchame, tú solo, Yo entre ellos!”²²² Entonces, Oiticica podría haber estado hablando desde la perspectiva de un yo futuro imaginado, un yo que ha vivido y superado su sufrimiento presente. En este nivel, el soneto representaría una promesa dirigida desde el futuro al presente: si vives esto, serás más fuerte. Por otro lado, cuando Oiticica publica su soneto en 1921, al pasar de un discurso–situación privado a uno público, ¿no podría cambiar también su dirección, por así decirlo, convirtiéndose en otra especie de promesa, en un gesto de empatía por el sufrimiento de los demás y un testimonio: “he estado donde tú estás”. Y en la dimensión de “oír” que hacen realidad los lectores que no están ni han estado nunca en prisión, ¿será que Oiticica los invita a imaginarse a sí mismos como prisioneros estoicos, para que el mensaje se convierta en la sombría promesa: “Tú puedes estar donde hemos estado”. Al construir una primera

222 Miyamoto qtd. en Filler, *Chaos From Order*, 213, trad. Relleno.

persona plural, un “nosotros” compuesto por muchos prisioneros –presentes, pasados y potenciales– que sufren juntos, el poema permite todas estas lecturas, disolviendo los muros entre uno mismo y los demás, entre el horror del “hoy” y el futuro del “puro sueño”, entre el cautiverio y la libertad²²³.

Quizás, sin embargo, el contexto material de la poesía anarquista sea siempre una especie de cautiverio. La “poesía”, para el anarquista Octavio Brandão (1896–1980), “hace su musa del dolor y la ira, la vehemencia y la indignación”²²⁴.

A menudo encontramos poetas anarquistas lanzando invectivas a adversarios reales o imaginarios: dioses falsos, explotadores, gobernantes, perpetradores de engaños y asesinatos. En “The Gods and the People” (Los dioses y la gente), publicado originalmente como un folleto en Escocia, Voltairine de Cleyre pregunta: “¿Qué habéis hecho, oh cielos, / para que millones se arrodillen ante vosotros?”²²⁵. El brasileño Ricardo Gonçalves (1883–1916) derrama su ira sobre los dueños de la tierra: “¡Temblad, repugnantes vampiros! / ¡Temblad en vuestros palacios opulentos / dorados!” truenan en las páginas de *A Plebe* de

223 Oiticica, “Aos companheiros de prisão”, 8.

224 Yara Aun Khoury, “A Poesia Anarquista”, *Revista Brasileira de História* 8.15 (febrero 1988): 216.

225 de Cleyre, *Obras escogidas*, 50.

São Paulo²²⁶. Aquí, la poesía actúa como una especie de “ensayo para la revolución”, una dramatización de la posibilidad del propio poder, desde la perspectiva de la impotencia presente, como recomienda Augusto Boal en su *Teatro del Oprimido* –o, en el lenguaje del sindicalismo, como una “gimnasia revolucionaria”²²⁷. En la retórica del poema, el enemigo puede ser cortado a medida, lo contrario de la operación mental por la cual el enemigo ha sido imaginado como sobrehumano y omnipotente.

Por otro lado, el adversario no siempre son simplemente ellos (los jefes, los generales, los curas y propietarios); muy a menudo también somos nosotros. Bajo el pseudónimo de “Basil Dahl”, en *Boston's Liberty* Joseph Bovshover reprende a las víctimas demasiado dispuestas de los vampiros: “Odio su superstición, trabajadores, / Detesto su ceguera y estupidez”, mientras que el poeta anarquista yiddish David Edelstadt los reprende: “¡Despierta, hermano trabajador, despierta!”²²⁸ Y con la misma

226 Ricardo Gonçalves, “Rebelião [Rebelión]”, en *O Anarquismo na escola*, 57–59 (originalmente en *A Plebe*, 1917).

227 Augusto Boal, *Teatro del Oprimido*, trad. Charles A. McBride y Maria–Odilia Leal McBride (Nueva York: Theatre Communications Group, 1985), 122; Émile Pouget, *La Confédération Générale du Travail* (París: M. Rivière, 1908), 59.

228 Basil Dahl (Joseph Bovshover), “To the Toilers”, *Liberty* 11.22 (7 de marzo de 1896): 5; Edelstadt, “Shnel loyfn di reder [The Factory Wheels Run Fast]”, trad. Helena Frank y Rose Pastor Stokes, en *The Yiddis Cancionero*, ed. Jerry Silverman (Nueva York: Stein and Day, 1983), 168.

frecuencia, como demuestran Ridge y Oiticica, los poetas anarquistas se dirigen a aliados reales o potenciales contra el enemigo común. Desde Rosario, Argentina, en las páginas del anarcocomunista *La Voz de la Mujer* Josefa MR Martínez (fechas de nacimiento y muerte desconocidas) saludó a sus potenciales compañeras de armas: “¡Salud, compañeras! Anarquía / Levanta la bandera del libertador; / ¡Hurra, queridos hermanos, a la lucha! / ¡Fuertes sean tus brazos, sereno sea tu corazón!”²²⁹ Exhortaciones bárbaras en verdad.

¿Y quién está exhortando? Muy a menudo, esta es una voz anónima, o alguien que se identifica de manera notoria y consciente como un no poeta. “¡Yo no escribo literatura!” declaró Antonio Agraz (1905–1956), autor de innumerables poemas publicados en el periódico del sindicato anarcosindicalista CNT²³⁰. Tampoco estuvo solo en tal declaración. “No soy un poeta, soy un trabajador”, declaró Edelstadt; “Escribo... para que todo trabajador me entienda”.²³¹ En declaraciones como estas, es fácil para

229 Josefa MR Martínez, “Brindis [Un brindis]”, *La Voz de la mujer: periódico comunista-anárquico, 1896–1897*, ed. Universidad Nacional de Quilmes (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997), 44. Publicado originalmente en *La Voz de la mujer*, 1896.

230 Agraz qtd. en Steinbeiß, “Meine Verse sollen Bomben sein”.

231 Edelstadt qtd. en Melech Epstein, *Jewish Labor in the USA: An Industrial, Political, and Cultural History of the Jewish Labor Movement, 1882–1914* (Nueva York: Trade Union Sponsoring Committee, 1950), 288.

nosotros escuchar el eco del obrerismo anarquista²³² y perdernos qué más nos dicen sobre cómo un anarquista podría concebir la poesía y los poetas.

En primer lugar, Edelstadt afirma escribir como trabajador –un trabajador de taller de explotación de la industria de la confección, además– en lugar de en nombre de los trabajadores²³³. En otras palabras, a pesar del tono profético, el poeta anarquista niega cualquier derecho unilateral de hablar por otros: al rechazar el vanguardismo, los anarquistas renuncian al privilegio

232 Esta es una traducción peligrosamente inexacta de un término español que tiene cognados más precisos en catalán (*obrerisme*), italiano (*operaismo*) y francés (*ouvrierisme*), aunque entraron en circulación en diferentes momentos. La palabra española, como explica David D. Gilmore, puede significar “cultura obrera”, “cohesión de clase”, “ideología de la clase trabajadora” o simplemente “los denominadores comunes de la vida de la clase trabajadora”, “rutina de los trabajadores, estilo de vida”. vida y autoimágenes” (*The People of the Plain: Class and Community in Lower Andalusia* [Nueva York: Columbia University Press, 1980], 87); nombra, en definitiva, la adscripción a una política sin marca, no sectaria, articulada desde la perspectiva de los trabajadores. Sin embargo, el término inglés “obrerismo” se usa principalmente, en el discurso anarquista contemporáneo, para denotar un fetichismo de las clases trabajadoras y, en última instancia, del trabajo duro como un bien en sí mismo, un ideal que muchos anarquistas de períodos anteriores, trabajadores por necesidad más que por elección, lo habría visto como perverso. Incluso como reacción al culto estalinista al trabajo, Camillo Berneri criticó no el “*operaismo*” per se, sino la “*operaiolatria*”, es decir, la “*workerolatría*”, la celebración acrítica de los trabajadores per se: véase su *L'Operaiolatria*.

233 Morris U. Schappes, *Los judíos en los Estados Unidos: una historia pictórica, 1654 hasta el presente* (Nueva York: Citadel Press, 1958), 136.

tradicional de los poetas de “profetizar” de manera autoritaria. Donde Shelley termina su *Defensa de la poesía* declarando que “los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”, Goodman en su *Speaking and Language: Defense of Poetry* (Habla y lenguaje: Defensa de la poesía) pregunta: “¿Qué pretenden? ¿Que deberían ser reconocidos? Entonces, ¿qué harían?”²³⁴

En segundo lugar, el poeta anarquista, con frecuencia un autodidacta de clase trabajadora más que un intelectual tradicional o incluso un bohemio desclasado está escribiendo para una audiencia de pares. En consecuencia, comparte con el público una expectativa de comprensión, un serio alejamiento, como nos recuerda Nelly Wolf, de las tradiciones que hacían del poeta un guardián de misterios: mientras que se esperaba que los novelistas escribieran en el lenguaje de lo “nuevo”. Se esperaba que los poetas escribieran en un lenguaje de símbolos, estableciendo “una frontera tangible entre el lenguaje usado dentro del poema y el lenguaje usado fuera”²³⁵. Un poeta anarquista escribe sin este profiláctico, contaminando un vocabulario elevado y “poético” y una imaginería extraída del pasado (romántico, medieval, clásico, folclórico) con lenguaje

234 Percy Bysshe Shelley, *La prosa de Shelley: O, La trompeta de una profecía*, ed. David Lee Clark (Londres: Cuarto Estado, 1988), 240; Goodman, *Habla y lenguaje*, 230.

235 Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003), 23.

contemporáneo y cotidiano. En su estudio de los poemas románticos anarquistas de la Guerra Civil española, por ejemplo, Serge Salaün nota la combinación de arcaísmos cuasi-medievales y rasgos “épicos” con “frases populares, juegos de palabras, viejas formas, proverbios y dichos, el uso de dialectos o familiarismos, tacos y palabrotas”, etc.²³⁶ De esta manera, la poética del movimiento anarquista se resistió a fetichizar la “pureza” de los géneros y las lenguas nacionales y abrazó la hibridez²³⁷.

Con bastante frecuencia, se pudo verificar la comprensión mutua de los poetas anarquistas y sus audiencias, ya que los anarquistas tendían a favorecer la circulación oral de poesía en entornos cara a cara, una tradición que se hizo eco más tarde en las “Cartas revolucionarias” recitadas por Diane di Prima (n. 1934) desde la parte trasera de un camión en la ciudad de Nueva York²³⁸. Es solo en la era de la cultura impresa, como señaló Victor Méric (1876–1933) en su entrada sobre “Poésie” para la *Encyclopédie anarchiste* (1934), que “la poesía se separa de la canción”, despojándose de su carácter comunitario junto con su oralidad: “Entre los

236 Salaün, *Romancero libertario*, 34–35.

237 Cfr. Robert F. Barsky, “Bakhtin as Anarchist?: Language, Law and Creative Impulses in the Work of Mikhail Bakhtin and Rudolph Rucker”, *South Atlantic Quarterly* 97.3 (verano de 1968): 629.

238 Diana di Prima, *Revolutionary Letters* (San Francisco: Last Gasp, 2007), 164.

contemporáneos, el verso es torturado, dislocado, da sólo vagas asonancias y una música aproximada. La poesía huye voluntariamente a lo abstruso, escapa a todas las reglas y se reencuentra con la prosa tanto en su falta de claridad como en sus ofensas a la sintaxis más elemental”²³⁹. La falta de inmediatez en el medio impreso también presentó un problema de otras maneras: incluso si el “entusiasmo y el aplauso” suscitado por la palabra hablada puede ser superficial, argumentó un colaborador anónimo de la revista obrera anarquista *Le Ça Ira* en 1888 “el pensamiento escrito también tiene sus limitaciones; quien lee demasiado pierde su capacidad de actuar... Lo que se necesita es un equilibrio entre las dos, de modo que la espontaneidad evocada por la palabra hablada se una al tipo de reflexión que induce al pensamiento mismo”²⁴⁰. Finalmente, los modos orales de circulación concordaban bien con las críticas anarquistas de la propiedad: mientras que las tecnologías de la cultura impresa estaban concentradas en relativamente pocas manos, todos tenían el potencial de participar en la producción de la cultura oral –para agregar o quitar versos según la ocasión dictaba

239 Victor Méric, “Poésie”, en *Encyclopédie anarchiste*, 2070–2071, trad. mía.

240 Qtd. en Howard G. Lay, “Réflects d'un Gniaff: On Emile Pouget and *Le Père Peinard*,” en *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth–Century France*, eds. Dean de la Motte y Jeannene Pryzblyski (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1999), 85–86.

al espíritu, ejerciendo una creatividad colectiva²⁴¹. La palabra escrita, sujeta a la ley de derechos de autor, era propiedad privada; la palabra hablada, particularmente antes del advenimiento de las tecnologías de grabación, se negaba a presentarse como un objeto mercantizable y poseible²⁴². En consecuencia, era necesaria una re-realización de la poesía.

Incluso cuando circulaban puramente en forma escrita, los poemas anarquistas a menudo adquirirían algunas de las características de la cultura oral. Joseph Labadie (1850–1933), por ejemplo, a menudo escribía poemas ocasionales para obsequiar a amigos, a veces en folletos copiados individualmente a mano. Una muestra típica, *To Mr. & Mrs. Mehan, On Their Return from the East* (Al Sr. y la Sra. Mehan, a su regreso del Este), fechada “Detroit, junio de 1901”, comienza así: “Les damos la bienvenida con los brazos abiertos, / Los saludamos como los destellos dorados de la mañana, / Sus sonrisas felices como el atardecer / Traen alegría rítmica y sueños tranquilos”²⁴³. El lenguaje y las imágenes son trillados, el ritmo y la rima

241 Neil Birrell, “Notas sobre cultura e ideología”, *The Raven* 10.39 (verano de 1999): 193–201.

242 Granier, *Les Briseurs de formules*, 77. Cf. también la crítica de Proudhon a la noción misma de “propiedad intelectual” en *Majorats littéraires* (París: Librairie Internationale, 1868).

243 Joseph Labadie, “To Mr. & Mrs. Mehan, On Their Return from the East”, inédito, fechado “Detroit, junio de 1901” (Colección Labadie, Universidad de Michigan).

mecánicamente ordenados. No se puede negar, sin embargo, que los recursos de una cierta tradición poética se han movilizadado en interés de relaciones íntimas específicas; se trata de “poesía ocasional”, alabada por Goodman, siguiendo a Goethe, como “la más alta [forma del] arte integrado”²⁴⁴. Es poesía “aplicada”, poesía que no ha huido a un ámbito separado, como se queja Méric, sino que está al servicio de la vida.

El ejemplo de la poesía ocasional de Labadie, que recuerda las prácticas de “poetas como Emily Dickinson” elogiada por Simon DeDeo, “cuya obra poética se fusiona a la perfección con la comunicación privada a través de cartas y notas”, es indicativo de otra dimensión de la poética del movimiento anarquista: la mezcla de formas “privadas” y “públicas” para evocar un ámbito que no es convencionalmente “público” ni “privado”²⁴⁵. En la correspondencia, artículos y discursos de anarquistas como Berkman y Goldman, también encontramos, como señala Kathy Ferguson, “distinciones borrosas entre las cartas dirigidas a un individuo específico y el discurso público dirigido a la generalidad”²⁴⁶. Al hacerlo, los poetas

244 Paul Goodman, “Advance–Guard Writing: 1900–1950”, *Kenyon Review* 13 (verano de 1951): 376.

245 Simon DeDeo, “Hacia una poética anarquista”, *Absent Magazine* 1 (diciembre de 2006).

246 Kathy E. Ferguson, “Anarchist Counterpublics”, *New Political Science* 32.2 (2010): 213.

anarquistas ayudaron a construir una esfera de relaciones lo suficientemente opaca para los públicos más amplios no habitados por anarquistas como para parecerse al ámbito privado, y al mismo tiempo translúcido, “indefinido” en su extensión, “mediado por la imprenta, el teatro y las redes difusas de conversación”, tomando prestado el lenguaje de *Publics and Counterpublics* de Michael Warner²⁴⁷. Podríamos extender las observaciones de Ferguson para concluir que los poetas anarquistas son arquitectos vitales de un “contrapúblico anarquista emergente” –un mundo social “definido por [su] tensión con un público más amplio”, su circunscripción “constituida por personas o ciudadanos en general”²⁴⁸.

Tal contrapúblico, mientras mantiene una conciencia vigilante y a veces dolorosa de su relación subordinada o subalterna con el público más grande (y hostil) dentro del cual está incrustado, parecería tener una serie de ventajas sobre el gran público. Su alcance más pequeño, quizás especialmente importante para los anarquistas atrapados en movimientos de desplazamiento y migración, ya sea que huyan de los *shtetls* rusos a la pampa argentina o de la Cataluña rural para buscar trabajo en una fábrica en Barcelona, podría conservar algo de la intimidad de la vida del pueblo (incluso la intimidad de las disputas

247 Michael Warner qtd. en Ferguson, “Anarchist Counterpublics” 195.

248 *Ibíd.*, 197; Michael Warner, *Publics and Counterpublics* (Nueva York: Zone Books, 2002), 56.

personales), frente al anonimato y la impersonalidad de los grandes centros urbanos. Al igual que otros contrapúblicos, como señala Warner, permiten “la discusión... que se entiende que contraviene las reglas vigentes en el mundo en general, estructurada por disposiciones o protocolos alternativos, haciendo diferentes suposiciones sobre lo que se puede decir o lo que no se dice”²⁴⁹. El discurso contrapúblico anarquista, por lo tanto, puede desarrollarse parcialmente fuera del rango de la opinión y la expresión toleradas localmente, el pequeño espacio entre la ortodoxia oficial y los límites exteriores de la heterodoxia, los límites invisibles del discurso público “libre”.

Es cuando los extraños se asoman a las conversaciones contrapúblicas que tienen lugar en un periódico anarquista como *Golos Truda* (La Voz del Trabajo 1911–1918) o *Khleb i Volia* (Pan y Libertad 1917–1918) que estas conversaciones, constituidas por un universo de referencias no compartidas por extraños, parecen ser, como dice Karen Rosenberg, “arcanas”, “un cuerpo de conocimiento esotérico”, reservado para los “iniciados”, etc.²⁵⁰ El aparente misterio del discurso contrapúblico anarquista se acentúa cuando se desarrolla bajo una intensa vigilancia, censura y represión (por ejemplo, bajo los regímenes zarista y comunista en Rusia). En tales

249 Ibid.

250 Rosenberg, “El culto del autosacrificio”, pág. 178.

condiciones, cuando el único discurso público “seguro” es el que refleja “la autoimagen halagadora de las élites”, se puede esperar que el discurso anarquista adopte el tipo de formas crípticas e inaccesibles –intercambios cuidadosamente codificados de signos subversivos– tan evocadoramente descrito por James C. Scott en sus estudios sobre la cultura de resistencia de los campesinos. A veces, los anarquistas recurrieron al habla encriptada: Bakunin, por ejemplo, era un ávido usuario de cifrados, presagiando a los criptoanarquistas de hoy²⁵¹.

Sin embargo, la policía fue muy a menudo capaz de contrarrestar tales maniobras evasivas, como en 1892, cuando un grupo de anarquistas franceses que usaban un código bastante sofisticado fueron arrestados, sus mensajes interceptados y descifrados ²⁵². En otras ocasiones, los anarquistas experimentaron con dialectos específicos de clase que facilitaban la comunicación entre iguales mientras eludían la comprensión de los “informadores hostiles”: tal fue el caso del uso del argot

251 Scott, *Dominación y las Artes de la Resistencia: Transcripciones Ocultas* (New Haven: Yale University Press, 1990), 18; Edward Hallett Carr, *Michael Bakunin* (Nueva York: Vintage Books, 1961), 272, 432, 438, 464; Colson, *Petit léxico*, 163.

252 David Kahn, *The Codebreakers: The Comprehensive History of Secret Communication from Ancient Times to the Internet* (Nueva York: Scribner's Sons, 1997), 245.

francés en el periódico fin-de-siglo de Émile Pouget (1860–1931) el Père Peinard (1889–1902)²⁵³.

Pero incluso en Rusia, donde el anarquismo era un movimiento clandestino ilegal, como observa Michaël Confino, el vocabulario de los anarquistas no es argot; no es “un lenguaje clandestino, cuya utilidad consiste en no ser comprendido por quienes no conocen el 'secreto'”²⁵⁴. Más a menudo, especialmente bajo regímenes con libertad de expresión y reunión limitada, los anarquistas optaron por desafiar abiertamente las prohibiciones y restricciones, para convertirlas en una ocasión de lucha: las “luchas por la libertad de expresión” de Emma Goldman y la IWW, por ejemplo, celebrando reuniones en público y desafiando las leyes. La poesía del movimiento anarquista, en general, persigue precisamente esta estrategia, ampliando los límites del discurso público aceptable en lugar de ceder.

253 Roger Farr, “The Strategy of Concealment: Argot & Slang of the 'Dangerous Classes'”, *Fifth Estate* 373 (otoño de 2006): 19, 54. Incluso aquí, sin embargo, Maurice Tournier nos advierte que no debemos exagerar el carácter “neologis[tic]” del argot de Pouget, que encuentra “bastante legible” (“Le bestiaire anarchiste à la fin du XIXe siècle,” *Revista de letras y traducción* 8 [2002]: 254).

254 Michaël Confino, “Idéologie et sémantique: Le vocabulaire politique des anarchistes russes,” *Cahiers du monde russe et soviétique* 30.3 (1989): 262.

III. LAS MEJORES MELODÍAS DEL DIABLO

Hay una canción anarquista japonesa, a veces fechada en 1924, llamada “Anakisuto no uta [Canción anarquista]”. Curiosamente, se canta con una melodía que un estadounidense reconocería instantáneamente como “O Christmas Tree” (Árbol de navidad). Parece haber sido escrita como un golpe a los comunistas, quienes usaban la misma melodía para su himno, el “Akahata no uta [Canción de la Bandera Roja]”

*La bandera de los trabajadores es de un intenso rojo,
Cubrió a nuestros muertos martirizados;
Y antes de que sus miembros se pusieran rígidos y fríos
Su sangre vital tiñó cada uno de sus pliegues.*

Era esta una traducción de 1921 de la canción de James Connell, “The Red Flag” [Bandera roja] (1889) que se había escrito con un aire escocés en mente, pero que se había popularizado en el canon de canciones de la IWW con la

melodía revisada de un maestro de escuela alemán de una antigua canción de Silesia, “O Tannenbaum” (1824)²⁵⁵. Las banderas rojas habían pertenecido a todas las facciones del movimiento obrero internacional –en el llamado Akahata Jiken [Incidente de las Banderas Rojas] de 1908, los anarquistas japoneses, arrestados en masa por cantar “canciones socialistas”, de hecho habían inscrito sus consignas en pancartas rojas²⁵⁶, hasta el advenimiento de la Revolución Rusa y la consolidación del poder del Partido Comunista. Enfrentando a antiguos aliados convertidos en rivales, los anarquistas rehicieron el “Akahata no uta” como el “Kurohata no uta [Canción de la Bandera Negra]”, ahora investida con letras que acusaban a los bolcheviques de haber “profanado [yogosu]” el “sagrado símbolo [shinsei]”²⁵⁷. Y así los anarquistas se involucraron en una “guerra de canciones” pública con sus rivales autoritarios y reformistas²⁵⁸.

255 James Connell, “The Red Flag”, *IWW Songs to Fan the Flames of Discontent* (Chicago: IWW Publishing Bureau, 2nd, print); Connell, “Cómo escribí la 'Bandera roja'”, *The Call* (6 de mayo de 1920): 5.

256 Vera C. Mackie, *Creando Mujeres Socialistas en Japón: Género, Trabajo y Activismo, 1900–1937* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 66.

257 “Anakisuto no uta [Canción anarquista]”, en *Nihon no kakumeika*, eds. Jirohei Nishio y Tamotsu Yazawa (Tokio: Isseisha, 1974), 188.

258 Ver Stephen S. Large para una descripción de tales batallas de canciones en la lucha por la dirección del movimiento obrero (*Organized Workers and Socialist Politics in Interwar Japan* [Cambridge: Cambridge University Press, 2010], 41).

Édition du groupe « La Muse Rouge »

“LA MUSE ROUGE”

Paroles et Musique de
PÈRE LAPURGE

Illustration de
LOCHARD

Prix : 0 fr. 25



SE TROUVE CHEZ L'AUTEUR :
Constant MARIE, 22, Rue de la Pêcheurinière, PARIS-V
ET AUX JOURNAUX ANARCHISTES

1905

La Muse Rouge.

CHANT TRAGIQUE

Paroles et Musique de
PÈRE LAPURGE.

Refrain.

Ré - vait, j'ai vu dans une es - so - re, U - ne
femme au re - gard pei - sant, Qui pla - nait comme un ma - té -
re Sur u - ne mer aux flots de sang. C'est la Muse
No - ge Qui sert du son - neil. C'est la Mu - se
No - ge, Gare à son ré - veil

II

Les notes qui montaient en lyre
Provenaient des boyaux tirés
De la tripaillerie d'un gros Sire,
Pondeur de boues inspirés,
C'est la Muse Rouge, etc.

III

Sur l'instrument comme un tonnerre
Ses doigts sanglants faisaient vibrer
Des sons de par toute la terre:
Je crus que tout allait sombrer,
C'est la Muse Rouge, etc.

Fig. 1: Cancionero editado por la goguette “La Muse Rouge”, ilustrado por Félix Lochard (1905).

¿Es la “canción anarquista”, entonces, el producto de una lucha por los símbolos sagrados, una guerra santa? Tal vez sea revelador que el ejemplo prototípico de “arte social” de Pierre–Joseph Proudhon –y del valor del arte para la resistencia– sea un “himno”:

Durante mi cautiverio en Sainte–Pélagie, en 1849, había unos ochenta presos políticos, como mínimo, si se piensa en los miles de presos de ese triste período. Todas las tardes, media hora antes del cierre de las celdas, los detenidos se reunían en el patio y cantaban el *prière*; era un himno a la Libertad atribuido a Armand

Marrast. Una sola voz pronunciaba la estrofa, y los ochenta presos devolvían el estribillo, que luego era retomado por los quinientos desdichados detenidos en la otra sección de la prisión... Aquella era una verdadera música, realista, aplicada, un arte situado [l'art en status], como canciones de iglesia o fanfarrias en un desfile, y ninguna música me agrada más²⁵⁹.

El canto popular, paralelo en forma y función, como señala Proudhon, a los himnos de la iglesia, es doblemente valorado: interpretado, representado, puede ser “situado” en las necesidades concretas y pragmáticas de una comunidad específica, para la cual permite la resistencia colectiva. Al mismo tiempo, la canción de Marrast no es principalmente propaganda de una creencia que estaría dirigida a convertir a quienes están fuera de su círculo; quienes la cantan son quienes ya se identifican con sus premisas, y su canto sirve para intensificar esa identidad. “Cuando uno canta”, observa Gaetano Manfredonia,

no es sólo para los demás sino también para uno mismo. Al mismo tiempo que busca movilizar, el canto realiza una labor de diferenciación frente a los demás y de identificación entre los miembros del grupo. No se dirige exclusivamente a los elementos externos a conquistar sino también a los militantes para quienes

259 Pierre–Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination social* (París: Lacroix, 1875), 332.

reafirma la vigencia de la lucha común a realizar. Ayuda a mantener vivo el sentido de pertenencia al grupo y fomenta la participación en su sistema de valores. Al igual que el color de la bandera u otros signos distintivos, constituyen un poderoso medio para crear y fortalecer en los militantes el sentimiento de pertenencia a una sola escuela de pensamiento... A menudo, las canciones sólo se escriben y cantan para los propios militantes²⁶⁰.

Las canciones podían ser llevadas y difundidas por individuos, pero el canto también era una actividad comunitaria, no solo, como observó Alvan Sanborn, en “los pequeños conciertos en las tabernas de los suburbios, en los que se espera que todos y cada uno de los presentes “hagan su trabajo”. Y se cuenta con todos para ayudar con los coros”; pero entre los grupos de canto de trabajadores organizados; uno de esos grupos, “La Muse Rouge [The Red Muse]” (1901–1939), no solo se reunía mensualmente sino que también publicaba partituras ilustradas (fig. 1) y una serie de diarios sediciosos²⁶¹. Puede ser lógico, entonces, aunque extraño, que según el código penal

260 Gaetano Manfredonia, “De l'usage de la chanson politique: la production anarchiste d'avant 1914”, *Cités* 3.19 (2004): 45.

261 Ver Gaetano Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914: “dansons La Ravachole!”* (París: L'Harmattan, 1997) y Robert Brécy, *Autor de la Muse Rouge: Groupe de poètes et chansonniers révolutionnaires, 1901–1939* (Saint-Cyr-sur-Loire, Francia: Editions Ch. Pirot, 1991).

francés de 1894, el canto de canciones anarquistas en público era un asunto del Tribunal de lo Penal, punible con algunos días de cárcel, pero aquellos sorprendidos cantando las mismas canciones a puertas cerradas podrían ser llevados ante el Tribunal Penal y sujetas a destierro²⁶². Como comentó un anarquista en el periódico sindical de São Paulo, *Lotta Proletaria*: “¡las notas de nuestros himnos nos dan ánimo!”²⁶³

Este privilegio de la canción como base colectiva de la poesía anarquista es visible no solo en la amplitud y profundidad de la cultura de la canción anarquista, como lo demuestra el *Cancionero revolucionario argentino* (1905) o las *Canciones para avivar las llamas del descontento* de la IWW (ca. 1909), sino también en los títulos de poemas anarquistas y colecciones de poesía como “Gesang der jungen Anarchisten [Canción de los jóvenes anarquistas]” de Erich Mühsam (1914); “Canción del deportado” de Alberto Ghirardo (1875–1946) (1921); *Canciones del Cupido no ciego* (1899) de J. William Lloyd (1857–1940); “Kō onna no uta [Canción de la mujer de la fábrica]” de Akira Tanzawa (1929); o “Canción para los anarquistas españoles” de Herbert Read (1940). Un gran

262 René Garraud, *L'Anarchie et la répression* (París: Libr. du Recueil général des lois et des arrêts L. Larose, 1895), 67–68.

263 Ángelo Scala qtd. en Gordon, *Anarchism in Brazil*, 222; Angelo Trento *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil* (São Paulo, SP: Nobel, 1989), 243, 223.

número de poemas anarquistas se titulan específicamente en imitación o parodia de canciones religiosas, como “Cantique des cantiques [Cantar de los cantares]” de Paul-Napoléon Roinard (1891), “Hymne à la nuit [Himno a la noche] de Paul Robin.” (1906), “Fedrelandssalme [Himno a la Patria]” de Jens Bjørneboe (1968), “Inno dei malfattori [Himno de los malhechores]” de Attilio Panizza (1891), e innumerables poemas anónimos con títulos como “Himno Acrático” o “Himno Anarquista”. Además, a muchos poemas se les dio un marco musical: así, “In Kamf [En lucha]” de David Edelstadt, compuesta en 1889, se convirtió en una canción popular de protesta entre los trabajadores anarquistas en 1903, por ejemplo, y “L'Inno dei pezzenti [El himno de los vagabundos]” (también titulado “La marsigliese del lavoro [La marsellesa del trabajo]”), escrito en 1881, fue musicalizado por Guglielmo Vecchi en 1895²⁶⁴. Incluso los poemas sin música se recitaban a menudo en público: una de las formas culturales anarquistas más difundidas, la velada, una especie de espectáculo nocturno de variedades amateur, combinaba recitados con canciones, bailes y parodias teatrales, así como conferencias, debates y discursos pronunciados por los trabajadores y sus familias entre sí²⁶⁵. En su estudio de la cultura anarquista francesa,

264 Karen Ahlquist, *Chorus and Community* (Urbana, IL: University of Chicago Press, 2006), 207–208.

265 Maria Antonia Fernández, “Evolución de la propaganda anarquista española en la etapa fundacional del movimiento (1868–1897),” *Cuadernos*

Caroline Granier argumenta que “la poesía 'pura'... ocupa un lugar en el corpus de los escritores anarquistas”, y ese lugar privilegiado pertenece a la canción²⁶⁶.

¿Qué clase de lugar es este mundo de canciones? Para obtener una respuesta, podríamos mirar el *Chansonnier international du révolté* (1906) compilado por Arnold Roller (alias Siegfried Nacht, 1878–1956) y Max Nomad (alias Max Nacht, 1881–1973), que presenta una sección transversal de la canción anarquista global, al menos en las lenguas de la diáspora de la Europa continental (otras lenguas están ausentes). De las sesenta y cinco canciones incluidas, once están en francés, doce en alemán, nueve en yiddish (con algunas duplicaciones), siete en ruso, seis en polaco, cinco en español, italiano y checo, y solo una en ucraniano. Solo trece canciones se atribuyen a compositores, la mayoría de las cuales representan clásicos radicales de compañeros de viaje entre los difuntos prestigiosos, por ejemplo, Heinrich Heine, Adam Mickiewicz, Eugène Pottier, William Morris, Josef Boleslav Pecka y Max Kegel; el resto, de fecha más reciente, son de anarquistas. Evidentemente, el lugar de la canción

Republicanos 56 (Otoño 2004): 72–73; Shaffer, *Anarquismo y política contracultural*, 196–197; Gordon, *Anarquismo en Brasil*, 221–222. El “formato” de la *velada* parece derivar de la tradición liberal en España: véase Navarro Navarro, *A la revolución por la cultura*, 265; y Angel Smith, *Anarchism, Revolution and Reaction: Catalan Labor and the Crisis of the Spanish State, 1898–1923* (Nueva York: Berghahn Books, 2007), 157.

266 Granier, *Les Briseurs de formules*, 81.

anarquista es tan internacional como el título del libro, en otras palabras, sin lugar. “Sal al mundo, cancionero”, escriben los editores: “acompaña, en su lucha y en su camino, a los sin techo, a los camaradas errantes, expulsados, desterrados, y con el sonido de tus canciones, la casa de los sin techo, la patria de los antipatriotas, se convertirá en toda la Tierra, se convertirá en toda la humanidad”²⁶⁷.

Si cierto tipo de vagar es parte de la condición de gran parte de la poesía anarquista, lo es doblemente para la canción. Como reconocen los editores del libro, el prototípico creador y transmisor de la canción anarquista no es el proletario, sino un tipo más marginal, un lumpenproletario: el vagabundo, el itinerante, que posee sólo los vínculos más tenues con el mundo del trabajo. En Francia, esta figura “casi mítica”, elevada a la categoría de ideal, fue llamada trimardeur (de trimancher en argot francés, “caminar por el camino”): el vagabundo voluntario que, habiendo rechazado un empleo y ciudadanía por igual, es libre de ser militante a tiempo completo. Como “anarquista total”, se imaginaba que el trimardeur escapaba del dilema de la vocación que perseguía a los proletarios; como observa Pessin, “con la práctica del 'trimardo', la anarquía deja de ser una

267 Arnold Roller y Max Nomad, “Les Chants de Revolte/Rebellen-Lieder”, *Le Chansonnier international du révolté* (Londres: Broschüren-Gruppe des Comm. A.-B.-V., 1906), 6.

creencia, una concepción o una actividad separada del resto de la existencia del individuo”²⁶⁸. Conocido en italiano como cavalieri erranti (caballeros andantes), en inglés como the hobo ([trabajador itinerante] hobo), este nómada es el portador privilegiado del canto al que los hermanos Nacht pretenden proporcionar un “compañero de viaje” de papel:

Tan pronto como se llega a un nuevo país, y se está entre camaradas de otros idiomas, uno quiere compartir su entusiasmo. Antes de poder hablar con ellos, uno quiere cantar con ellos; se aprende muy a menudo el idioma de las canciones revolucionarias, y luego lleva esas canciones a la patria, un cálido recuerdo de las horas felices, que uno ha traído de los círculos de camaradas de otras tierras²⁶⁹.

El canto anarquista, entonces, es ante todo un medio de comunicación internacional. Si no se comparte un idioma entre los cantantes, entonces cualquier declaración o demanda específica que puedan hacer las canciones, por

268 John G. Hutton, "Les Prolos Vagabondent: Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur", *The Art Bulletin* 72.2 (junio de 1990): 296–309; Pessin, *La rêverie anarchiste*, 79. Hutton enfatiza la naturaleza imaginaria del trimardeur, cuya realidad era más a menudo “lúgubre” que emancipadora, citando un estudio de 1891 que encontró que los desempleados sin hogar estaban “tan debilitados que no tienen la fuerza de voluntad y propósito de llevar a cabo tal revuelta” (“Les Prolos Vagabondent,” 302).

269 Roller y Nomad, “Les Chants de Revolte”, 5–6.

ejemplo, “¡Zar Alejandro, vete a casa!” (“Warszawianka” [Varsoviana]), “¿Qué hizo el Imperio Británico por nosotros?” (“The Starving Poor of Old England” [Los pobres hambrientos de la vieja Inglaterra]), o “I’m ready to die for the cause” [Estoy listo para morir por la causa] (“Das Testament” / “Mayn Tsavoe”), no se transmite, no más que el contenido de las letras punk gritadas sobre la guitarra, retroalimentándose en un ruidoso club subterráneo. Lo que se transmite, en esos momentos, no es necesariamente contenido, sino camaradería: comunión, no comunicación. El significado de la canción, entonces, consistiría menos en lo que dice (su mensaje “constatativo”, como dicen los filósofos del lenguaje) que en lo que hace (su función “performativa”).

Si las canciones anarquistas están destinadas principalmente a producir o “interpretar” la armonía, lo social a través de lo musical, ¿por qué importa el contenido constatativo? ¿No harían los camaradas igual de bien si cantaran canciones de lucha de la escuela, éxitos de la pista de baile o melodías evangélicas? De hecho, una estrategia preeminente de la composición anarquista es colocar contenidos disidentes en escenarios musicales tan familiares. Quizás la forma más fácil de imaginar esto es como un equivalente radical del *Extraño Al Yankovic* o *Capitol Steps*, es decir, lo que Tuli Kupferberg (1923–2010) denominó “parasong” [canción paralela]:

Parasong: una canción que usa letras nuevas y originales con una melodía más antigua (generalmente popular). Martín Lutero incorporó muchos de sus himnos religiosos a las canciones populares de la época. Él razonaba: “¿Por qué el diablo debería tener la mejor de las melodías?” ¡Y en nuestro tiempo, los Wobblies devolvieron el cumplido al restablecer muchos viejos himnos a nuevos himnos radicales laboristas!

Y así, gracias a Kupferberg, el clásico cristiano “Jesus Loves Me” [Jesús me ama] (1860) se convierte en “Nixon Fucks Me” [Nixon me sodomiza] (1971); el gentil himno liberal, “Will The Circle Be Unbroken” [El círculo no será roto] (1907), se convierte, cortesía del contemporáneo Wobbly Darryl Cherney (n. 1956), en “Will the Fetus Be Aborted” [El feto será abortado] (1988)²⁷⁰; y en manos del trimardeur Wobbly sueco-estadounidense Joe Hill (también conocido como Joel Emmanuel Hägglund, Joseph Hillström, 1879–1915), el antiguo himno “In the Sweet By and By” [En e dulce adiós] (1868) se convierte en “The Preacher and the Slave” [El predicador y el esclavo] (aprox. 1911):

270 Tuli Kupferberg, *Listen to the Mocking Bird* (Washington, NJ: Times Change Press, 1971), 21; Paul Lewis, *Cracking Up: humor estadounidense en tiempos de conflicto* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), 130–131.

EN EL DULCE ADIÓS

Hay una tierra que es más hermosa que el día,
Y con fe podemos verla a lo lejos;
Porque el Padre espera en el camino
Para prepararnos allí una morada.

Estribillo

En el dulce adiós,
Nos encontraremos en esa hermosa orilla;
En el dulce adiós,
Nos encontraremos en esa hermosa orilla.

EL PREDICADOR Y EL ESCLAVO

Predicadores de largos cabellos salen todas las noches,
Intentan decirte qué está bien y qué mal;
Pero cuando se les pregunta ¿hay algo de comer?
Ellos responden con su dulce voz:

Coro

Comerás, en el largo adiós,
En la tierra gloriosa sobre el cielo;

Trabaja y reza, vive en el heno,
Obtendrás tu pastel en el cielo cuando hayas muerto.

La relación de la canción con la paracanción es algo así como la relación del huésped con el virus: las letras subversivas insertan su ADN radical en el aparato reproductivo de la célula, obligándola a producir copias del enemigo a medida que se degrada su integridad. La clave es el mimetismo exitoso: la coincidencia de ritmos, en primer lugar (trímetro anapéstico, más o menos, para los versos), pero también de palabras que riman, no verticalmente, de una línea a la siguiente, o incluso internamente (aunque pastel del cielo al morir ya es un remate salvaje), sino lateralmente, de la parodia al original (“En la dulce”/”Comerás”) y el eco de la imaginería (“orilla hermosa”/”tierra gloriosa”). Se espera que la audiencia escuche el golpe, que reconozca el original en la mímica, para apreciar mejor la inversión de significados, de la espiritualidad del alma a la materialidad del cuerpo, y de los afectos, de la piedad ascética a las insistentes demandas del cuerpo. El vuelco del mundo de los valores que proyecta el himno es rápido y completo, un ejemplo musical de lo que Mikhail Bakhtin llamó “carnavalización”, evocando esa condición satírica en la que la fiesta triunfa sobre el ayuno, la risa reemplaza la oración y “la vida está

sujeta solo a sus leyes, es decir, las leyes de su propia libertad”²⁷¹.

La reapropiación paródica de Hill de las melodías del Señor para las obras del Diablo, una táctica que luego se llamaría *détournement* [reapropiación] no era de ninguna manera el único modo posible. Si bardos “tambaleantes” (wobblies, de la IWW) como John Brill, T-Bone Slim (también conocido como Matti Valentine Huhta, c.1890–1942) e innumerables compañeros de trabajo anónimos se deleitaban en saquear himnos y melodías para canciones como “Dump the Bosses Off Your Back” [Saca a los jefes de tu espalda] (con la melodía de “What A Friend We Have In Jesus”), “The Popular Wobbly” (con la poesía de “They Go Wild, Simply Wild, Over Me”) [Ellos se ponen salvajes, simplemente salvajes, sobre mi], o “It's a Long Way Down to the Soupline” [Es un largo camino la fila de la sopa] (para la melodía de “It's a Long Way to Tipperary”), quizás haya incluso más casos en los que la relación entre el sonido y el sentido fue bastante menos abiertamente hostil.

Observe: una melodía de reunión de campamento metodista (“Digan, hermanos, ¿nos encontrarán”) [Say, brothers, will you meet us] casada con la canción de broma que se convierte en tributo abolicionista “El cuerpo de

271 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984), 7.

John Brown”, y luego vestida por Julia Ward Howe como la patriótica “Himno de Batalla de la República”²⁷², le da a Ralph Chaplin (1887–1961) un escenario para el himno de la IWW, “Solidarity Forever” [Solidaridad por siempre]. El resultado final tiene algo del fervor piadoso de las instancias religiosas revivalistas (de resurgimiento), abolicionistas y patrióticas, aunque con una nueva dirección y fundamento (“¿Qué fuerza en la tierra es más débil que la débil fuerza de uno? / Pero el sindicato nos hace fuertes / Solidaridad por siempre”). Otro ejemplo: una canción polaca de liberación nacional, la “Marsz Żuawów” (la “Marcha de los zuavos”, popularizada durante la Rebelión de 1863), proporciona la música para una canción obrera, la “Warszawianka” (1883), escrita en prisión por el socialista Wacław Świącicki (1848–1900); traducida, la canción de Świącicki es retomada por algunos anarcosindicalistas alemanes, que la traen consigo a España, donde se hace popular entre los jóvenes camaradas. Es entonces a esta melodía traducida tres veces que Valeriano Orobón Fernández (1901–1936) adapta como “A Las Barricadas (Marcha Triunfal)” (1933), himno de batalla de la CNT²⁷³. De esta forma, conserva las

272 Sarah Vowell, “El cuerpo de John Brown”, en *The Rose & the Briar: Death, Love and Liberty in the American Ballad*, ed. Sean Wilentz (Nueva York: WW Norton, 2005), 85–86.

273 Aparentemente, la “Warszawianka” también llamó la atención del educador anarquista chino Lu Jianbo (1904–1991), quien puso su propia “canción revolucionaria” a su ritmo (“Lu Jianbo Ba Jin yanzhong de ‘Zhongguo Gandi’”, *Chengdu Ribao* [13 de febrero de 2012], web).

inspiraciones laborales y de liberación de sus encarnaciones anteriores, pero con una diferencia. Las valencias y connotaciones de la música y las palabras se transforman repetidamente de manera que sugieren algo más parecido a la coevolución: mutualismo, no depredación. En lugar de invertir los signos ideológicos de la música, las letras anarquistas podrían añadirlos o ampliarlos.

Uno de los usos que los anarquistas le dieron a sus melodías robadas, de hecho, no fue la burla sino la dignificación. Si Marx, desdeñoso de las formas en que los radicales de 1848 presentaban sus ideas en palabras e imágenes tomadas de la Revolución de 1789, pudiera quejarse de la imitación servil de “la tradición de todas las generaciones muertas”, insistiendo en “la revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino sólo del futuro”²⁷⁴, esto no era una necesidad tan evidente para sus contrapartes anarquistas. Por el contrario, como ha demostrado C. Alexander McKinley, los anarquistas franceses de finales del siglo XIX, que luchaban por popularizar su movimiento, vieron que una forma de llegar a las audiencias de clase trabajadora, muchas de las cuales eran analfabetas, pero que conocían las canciones de la Revolución Francesa, fue usar las viejas canciones como punto de apoyo para su propio trabajo ideológico. Por lo tanto, si los trabajadores que desconfiaban de

274 Marx, en *Marx–Engels Collected Works*, 11.103, 106.

identificarse con los bombardeos judiciales de Ravachol se identificaron, sin embargo, con la herencia sanguinaria de los sans-culottes asociados con canciones como “Carmagnole” y “Ça Ira” [Estará bien], tenía perfecto sentido establecer la canción “La Ravachole” con la melodía de “Ça Ira” para darle el subtítulo “La Nueva Carmagnole”²⁷⁵. El contenido más nuevo y radical se expresa en términos de un contexto aparentemente seguro ya asimilado que todavía está preñado de un contenido radical propio. En efecto, cantar “La Ravachole” es demostrar que el pasado y su poesía no son fuerzas gastadas, meros pesos sobre los vivos. Así, Yvetot argumenta que esta relación única con el pasado es precisamente la mayor virtud de la canción como forma de arte: donde las artes visuales mantienen una distancia entre el espectador y la imagen de la historia, cualquiera que canta una chanson se convierte en partícipe de ella. “Íntimamente involucrado en la vida de lo que relata o recuerda, critica o glorifica”. En ese sentido, “nos da la imagen más real del pasado”, un pasado que, como nos recuerda el cantante Wobbly de los últimos días, Utah Phillips (1935–2008), “no se fue a ninguna parte”²⁷⁶.

275 C. Alexander McKinley, “Los anarquistas y la música de la revolución francesa”, *Journal for the Study of Radicalism* 1.2 (2008), 3–4.

276 Georges Yvetot, “Chanson”, *Encyclopédie anarchiste*, 320; Phillips y DiFranco. Véanse las meditaciones de Daniel Colson sobre la ontología del “pasado” en el anarquismo, esbozadas brevemente en “L’Ange de l’Histoire” (*Le Monde Libertaire* 1377 [18–25 de noviembre de 2004]) y

Parte de lo que está en juego en la canción anarquista, de hecho, es el futuro del pasado. Si, como declaró Bakunin, todos los productos del “pensamiento colectivo” y la experiencia son el “patrimonio intelectual y moral” del pueblo en su conjunto, entonces la apropiación progresiva de ese patrimonio en beneficio de unos pocos es una forma de explotación y expropiación como cualquier otro ²⁷⁷. En este sentido, la adopción oficial de la “Marsellesa” como himno nacional francés en 1879, ostensiblemente una victoria de las fuerzas del republicanismo y el progreso, es en realidad un despojo, monopolizando una canción que es de todos. Sin embargo, en lugar de simplemente abandonar la “Marsellesa” con disgusto, los anarquistas franceses pasaron las siguientes dos décadas luchando contra su oficialización, reescribiéndola y sobrecodificándola con su propia ideología²⁷⁸. Mucho después del cambio de siglo, podemos encontrar innumerables canciones en italiano, portugués, alemán e incluso inglés con el título “Marsellesa anarquista”, y entre los anarquistas latinoamericanos, como señala Iris M. Zavala, “la marsellesa... [siguió siendo]

más extensamente en su ensayo sobre La noción de Nietzsche de “eterno retorno” en el *Petit lexique*, 99–108.

277 Bakunin, *Bakunin sobre el anarquismo*, 241.

278 McKinley, “Los anarquistas y la música de la revolución francesa”, 6–10.

popular y totalmente compatible con las nuevas interpretaciones”²⁷⁹.

Al observar las relaciones cambiantes de la canción anarquista con sus fuentes y contextos históricos, vemos un proceso de contestación cultural, un continuo “robo de símbolos”, como lo llamaría Burke, que habla de la naturaleza de la cultura de resistencia en relación con la cultura del pasado. Estos asuntos ocuparon mucho la mente del Dr. Félix Martí-Ibáñez (1911–1972), que vivía en una Barcelona que había dado a luz a la Revolución Española pero que estaba siendo desgarrada por la Guerra Civil en 1937. Sin embargo, incluso en estas precarias condiciones, el doctor (de quien hablaremos más adelante) insistía en que era un “peligroso error”

279 Iris M. Zavala, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and the Social Imaginary* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), 172. Por ejemplo, está “Marsigliese del lavoro” de Carlo Ponticelli (1895), “Generalstreik” de Erich Mühsam –“Marsellesa” (1905), “Marsellesa Anarquista” de Ricardo Flores Magón (1907), la “Marsellesa Obrera” de autor anónimo que aparece en la novena edición del cancionero de la IWW (1917) y “Marselhesa Anarquista” de Raymundo Reis (1933). Hay relatos de anarquistas alemanes, italianos y rusos de todo el mundo cantando la “Marsellesa” con entusiasmo durante el apogeo del movimiento, y Moses Rischin cuenta que, en 1890, los mismos anarquistas judíos de habla rusa que cantaban parasongs antirreligiosos en sus “Grand Yom Zom Kippur Ball” en Brooklyn promovió el evento con volantes que prometían no solo un Kol Nidrei que sería cantado por Johann Most (autor de *The Deistic Pestilence*) sino el canto de “[la] Marsellesa y otros himnos contra Satanás” (Rischin, *La ciudad prometida: judíos de Nueva York, 1870–1914* [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978], 154–155).

desconocer la importancia de la cultura en la lucha revolucionaria, verla como subsidiaria de la lucha económica o militar: “trabajar por una cultura digna y humanista”, escribió ese octubre, “es... defender la Revolución, forjando una convicción revolucionaria, un muro de almas contra el cual se estrellará el fascismo”. Una revolución, argumentó, era ante todo un proceso de transformación cultural: el desmoronamiento de un sistema de ideas y valores “decrépito”, la construcción de un nuevo orden del “espíritu”²⁸⁰:

Una Revolución es... un período de anormalidad social en el cual, todos los factores integrantes de la sociedad que le dan su personalidad se sumergen en un caos confuso... En momentos de peligro o conmoción –como una Revolución– para admitir en la conciencia el momento vivido para orientarnos a él, temporal y espacialmente, y adaptarnos a él, las protoimágenes o arquetipos provenientes y surgiendo dentro de nuestra vida mental, se convierten en las guías de nuestras acciones²⁸¹.

Así, en un extenso folleto publicado por la revista anarquista *Tierra y Libertad* Martí-Ibáñez prosigue su *Psicoanálisis de la Revolución Social Española* (1937).

280 Martí-Ibáñez, “La Cultura”, 11–12.

281 Félix Martí-Ibáñez, *Psicoanálisis de la Revolución Social Española* (Barcelona: Ediciones “Tierra y Libertad”, 1937), 17.

Entusiasta de Freud y de Jung, el punto de partida de Martí-Ibáñez para comprender esta “crisis del alma de las personas” fue la “crisis de la pubertad”, el relato evolutivo según el cual los niños se transforman en adultos, y su análogo social dentro de la prehistoria especulativa esbozada por Freud en *Tótem y tabú* (1913).

Una sociedad en proceso de superación de la autoridad, razonaba Martí-Ibáñez, era paralela al proceso histórico por el cual (según Freud) la humanidad había superado su abyecta sumisión a una primitiva “tiranía patriarcal”.

Así como los hijos de la horda primigenia tuvieron que matar y castrar al Padre obscuro y codicioso para acceder a sus mujeres, el pueblo español tuvo que vencer al Estado violento y plutocrático y despojarlo de su fuerza para acceder no sólo a la Tierra (“la Madre Tierra”) sino a todos los demás símbolos de valor (también tradicionalmente representados por figuras femeninas arquetípicas): “Libertad”, “Justicia”, “Paz”, etc.²⁸².

A la luz de la teoría de Martí-Ibáñez de la revolución cultural como “parricidio” e “incesto” simbólico positivo, entonces, la canción anarquista podría no ser un intento de diferenciar a toda costa al artista individual de la matriz de la tradición poética, sino precisamente un intento de arrancar símbolos valiosos y potentes del Padre, el nexo de

la autoridad social, que los posee y los controla. Para decirlo de otra manera: ¿por qué Dios debería tener todas las mejores melodías?

IV. DOS CRISIS DEL LENGUAJE

Si la canción es el fundamento de la poesía anarquista, entonces sólo podemos maravillarnos ante la diferencia entre el tipo de composición característica de la *Chansonnier international du révolté* o *Songs to Fan the Flames of Discontent* (Cancionero internacional de la revuelta o Canciones para avivar las llamas del descontento) por un lado, y el sonido de la música que es ahora más ampliamente reconocido como punk “anarquista”. El cambio no ha sido continuo ni instantáneo; Incluso mucho antes de la llegada de los Sex Pistols, alguien arraigado en la tradición del movimiento anarquista pudo observar, como Utah Phillips, que “Hay una gran diferencia entre '¿Cuántas millas debe navegar una paloma blanca antes de poder descansar en la arena?'

y '¡Quítate a los jefes de encima!'”²⁸³. Curiosamente, como observa Phillips, es precisamente cuando las canciones de protesta se volvieron más “poéticas” (sus letras más “introvertidas”, “más difíciles de entender”) que la poesía anarquista se volvió menos parecida a una canción²⁸⁴. ¿Qué estaba pasando?

Hay una colección de ensayos, publicada por el Free Society Group de Chicago en 1951, titulada *The World Scene from the Libertarian Point of View* (La escena mundial desde el punto de vista libertario). Es un libro lúgubre. Los colaboradores –españoles, rusos, alemanes, japoneses, muchos de ellos desde el exilio político– luchan contra la desesperación; unos pocos se atreven a esperar que el capitalismo y sus falsas alternativas puedan colapsar algún día, pero la evaluación del presente, desde todos los rincones, es casi uniformemente deprimente. No es sólo que el capitalismo haya sobrevivido a sus crisis, Stalin se mantuvo en el poder, el movimiento obrero ha sido burocratizado y cooptado: todas las viejas formas de resistencia cultural también han sido superadas. Cada vez más, las formas que los anarquistas conocían de construir una esfera contrapública –panfletos, discursos, agitación,

283 Títulos de la canción original y de la versión de Utah Phillips respectivamente. [N. d. T.]

284 Utah Phillips, en Utah Phillips y Jeffrey Lewis, “The True Tall Tale of Utah Phillips, Folk Legend and 21 st Century Wobbly”, en *Wobblies!: A Graphic History of the Industrial Workers of the World*, eds. Paul Buhle y Nicole Schulman (Nueva York: Verso, 2005), 251.

teatro– ya no funcionan; ya no hay una apertura a un mundo más amplio. “Hacia los años cincuenta”, reflexiona Jerry Zaslove, las esperanzas sociales de una “esfera pública auténtica” se habían eclipsado: en cambio, parecía que “cualquier cultura pública tendría que estar torpemente hecha de fragmentos de utopías perdidas, restos míticos de historias de lugares desaparecidos... recordatorios sagrados y huellas extraviadas en la memoria colectiva”²⁸⁵. Esta reducción del espacio público tampoco dejaría ileso al contrapúblico de la poética del movimiento anarquista.

Escribiendo en 1964, Herbert Read le da crédito a Mallarmé por haber identificado por primera vez el “problema básico de la poesía moderna, un problema que afecta no solo al poeta, sino a la comunicación social en general”: “el hecho evidente de que el lenguaje de nuestra civilización occidental se había vuelto demasiado corrupto para su uso poético”²⁸⁶. Si esta atribución parece ser un poco exagerada, Percy Bysshe Shelley, por ejemplo, había advertido casi un siglo antes que Mallarmé que, a menos que los poetas lo renueven perpetuamente, “el lenguaje

285 Jerry Zaslove, “The Public Sphereoid—Following the Paths in the Millennial Wilderness, or 'Lost Without a Utopic Map' in the Spheres of Hannah Arendt and Robin Blaser,” in *The Recovery of the Public World: Essays on Poetics in Honor of Robín Blaser*, eds. Charles Watts y Edward Byrne (Burnaby, BC: Talonbooks, 1998), 435.

286 Herbert Read, “La resurrección de la palabra”, en Arlene Zekowski, *Abraxas* (Nueva York: Wittenborn, 1964), pág. 5.

estará muerto para todos los propósitos más nobles de las relaciones humanas”. Sigue siendo revelador que Mallarmé sirva como profeta de Read, y que la profecía se considere ya cumplida: A mediados del siglo XX, se puede dar por sentado que el lenguaje está muerto para todos los propósitos de las relaciones humanas más nobles²⁸⁷.

¿Qué ha matado el lenguaje? Más específicamente, ¿qué lo ha puesto más allá de la reparación poética? Frederic Jameson ve la década de 1960 como el momento en que el capitalismo consiguió su máximo alcance, asimilando “los últimos vestigios de la Naturaleza”, es decir, no solo “el Tercer Mundo”, a través de la llamada Revolución Verde de la agroindustria, sino también, a través de las nuevas técnicas de la cultura mediática comercial, “el inconsciente” mismo²⁸⁸. Esta puede ser una evaluación justa, y más de un comentarista ha notado cómo este último desarrollo significó la pérdida para una gran cantidad de formas vanguardistas opositoras de hacer arte, ya que aparentemente todo, desde el surrealismo hasta el expresionismo abstracto y el graffiti, se convirtió en material de marketing para el “consumismo moderno”²⁸⁹. Para 1968, el lenguaje eufemístico de

287 Shelley, *Prosa de Shelley*, 278.

288 Frederic Jameson, *Las ideologías de la teoría 2: La sintaxis de la historia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 207.

289 Andrei Codrescu, *La desaparición del exterior: un manifiesto para escapar* (Reading, MA: Addison-Wesley, 1990); Thomas Frank, *The*

“pacificación” en Vietnam podría llevar a Denise Levertov a la desesperación: “Oh lenguaje, madre del pensamiento, / ¿nos rechazas como nosotros te rechazamos?”²⁹⁰ Sin embargo, el daño no se limita a Vietnam o a los Estados Unidos. En una entrevista reciente, el anarquista suizo que escribe bajo el seudónimo de “p.m.” (Hans Widmer, n. 1946) reflexionó sobre su justificación para inventar un “lenguaje extraño y secreto” para los elementos de su utopía, *bolo'bolo* (1983): “La terminología de la izquierda europea ya no es viable”, reflexiona, porque solo evoca imágenes de “gulag” o de un tibio reformismo; “Todas las demás expresiones estándar de izquierda como 'solidaridad' o 'comunidad', están todas contaminadas y ya no son útiles”²⁹¹. De hecho, el eclipse global de la poética radical de la clase obrera había comenzado mucho antes, durante la crisis que había marcado la mejor hora del anarquismo (y, en la mayoría de los relatos históricos convencionales, su última batalla): la transición de la Gran Depresión a la Segunda Guerra Mundial.

Conquest of Cool: Business, Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism (*Chicago: University of Chicago Press, 1997*).

290 Denise Levertov, “Prologue: An Interim,” *Poems 1968–1972* (Nueva York: New Directions, 1987), 29–30.

291 P.m., “bolo'bolo: Transcripción de un video de O. Ressler, grabado en Zúrich, Suiza, 24 min., 2004”, *instituto europeo para políticas culturales progresistas* (web), 1. Consulte la Parte III, Capítulo 6 para obtener más información. sobre este idioma.

Podemos ver este cambio teniendo lugar quizás más claramente en los EE. UU. y Gran Bretaña. La represión que siguió a la Primera Guerra Mundial y al *Miedo Rojo* (linchamientos, redadas, juicios, deportaciones) se había cobrado un precio tremendo en la capacidad de los anarquistas estadounidenses para operar y organizarse, y las crecientes restricciones a la inmigración cortaron la afluencia de trabajadores como judíos, rusos e italianos que habían formado la columna vertebral del movimiento²⁹². A fines de la década de 1920, activistas estadounidenses como Joseph Spivak (1882–1971), nacido en Rusia, se preguntaban: “¿Por qué el movimiento anarquista es tan débil? ¿Por qué nuestra influencia sobre la población de este país es tan insignificante?”²⁹³ Cuando llegó la Depresión, los anarquistas estaban demasiado mal posicionados para responder a la crisis; en cambio, otras organizaciones obreras –de confrontación, pero con objetivos mucho más circunscritos– como el Partido Comunista se convirtieron en los órganos privilegiados de la contestación de la clase obrera. De hecho,

292 Bill Ong Hing, *Defining America Through Immigration Policy* (Filadelfia: Temple University Press, 2004), 67, 215–216.

293 Joseph Spivak, “What is Wrong with Our Movement?”, *The Road to Freedom* 4.9 (abril de 1928): 2. Véase también A. Blecher, “Problems of Freedom and Practice”, *The Road to Freedom* 2.11 (1 de agosto de 1926.): 7–8; Samuel Polinow, “Propaganda and Education”, *The Road to Freedom* 2.10 (15 de julio de 1926): 5–6; y WS Van Valkenburgh, “¿Qué está mal con nuestro movimiento?”, *The Road to Freedom* 4.10 (mayo de 1928): 3.

particularmente durante el período del Frente Popular (1934–1939), cuando los Partidos Comunistas buscaron amplias alianzas con las fuerzas liberales y progresistas contra la derecha fascista, vemos a escritores de la izquierda comunista apropiándose y adoptando cada vez más la poética que alguna vez caracterizó al movimiento anarquista.

La antología de poesía revolucionaria de Marcus Graham de 1929 que captura y codifica lo que había sido la poética del movimiento anarquista, se convirtió en una piedra de toque para los poetas rebeldes, cuyo trabajo, a su vez, se convirtió en fundamental para toda una “genealogía” de escritores estadounidenses de izquierda²⁹⁴. Un amplio lugar de reunión para “comunistas, socialistas, anarquistas y otros poetas proletarios no afiliados”, el grupo Rebel Poet había sido convocado el año anterior por Jack Conroy (1899–1990), quien más tarde en su vida admitió ser “más un anarquista filosófico que nada”²⁹⁵. Entre los coautores del *Manifiesto* de 1931 de Rebel Poets estaban los autores

294 Douglas Wixson, *Worker–Writer in America: Jack Conroy and the Tradition of Midwestern Literary Radicalism* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1999), 164; James Edward Smethurst, *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930–1946* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 19–20.

295 Walter B. Kalaidjian, *American Culture Between the Wars: Revisionary Modernism & Postmodern Critique* (Nueva York: Columbia University Press, 1993), 107; Jack Conroy qtd. en David Ray y Jack Salzman, “Introducción”, en *The Jack Conroy Reader*, eds. Jack Salzman y David Ray (Nueva York: B. Franklin, 1979), xv.

del Prefacio a la antología de Graham, Ralph Cheyney (1896–1941), quien también se definió como un “anarquista filosófico”, y Lucia Trent (1897–1977); las antologías *Agitación* de 1929, 1930 y 1931 fueron coeditadas por Conroy y Cheyney, con Harry Crosby (1898–1929), quien también se autodenominaba anarquista, uniéndose a ellos en la antología de 1930²⁹⁶. Los primeros dos números de su órgano de la casa, *The Rebel Poet* (1931–1932), informaron sobre el juicio por sedición de Graham y presentaron poemas de los anarquistas Jo Labadie (“The Unused”, Lo no utilizado) y Charles Erskine Scott Wood (“Authority”)²⁹⁷.

Si bien el manifiesto del grupo insistía en que “no se requiere nada más que simpatía general con los objetivos de los miembros” y que no estaban “afiliados a ningún partido político”, ya insistía en “la defensa de la Unión Soviética contra los enemigos que se están concentrando para atacar”²⁹⁸. Conroy y el resto del grupo derivaron hacia una aceptación cada vez mayor de la ortodoxia del Partido Comunista, lo que llevó a Cheyney a retirarse en 1933,

296 Wixson, *Worker–Writer in America*, 274; Harry Crosby, *Sombras del sol: Los diarios de Harry Crosby*, ed. Edward Germain (Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1977), 205.

297 Números primero y segundo de *The Rebel Poet*, enero y febrero de 1931.

298 Conroy et al., “Manifiesto”, qtd. en *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*, eds. Elliott Anderson y Mary Kinzie (Yonkers, NY: Pushcart Press, 1978), 118.

cuando la revista *Rebel Poet* pasó a llamarse *The Anvil: Stories For Workers* (El yunque: historias para trabajadores) y el propio grupo cambió su nombre a Proletarian Writer's League (Liga de escritores proletarios)²⁹⁹. De hecho, Conroy, encontrándose cada vez más marginado dentro de su propio grupo, ya estaba advirtiéndole a sus colegas escritores contra la colaboración con el New Deal de Roosevelt en octubre de ese mismo año: “Las antiguas mentiras solo han sido renovadas”³⁰⁰.

En Europa, los anarquistas se enfrentaban a desafíos similares. Henry Poulaille (1896–1980), editor literario del diario de la Confédération Générale du Travail, *Le Peuple* (1924–1939), y autor de *Nouvel âge littéraire* (1930), defendió una concepción de la “literatura proletaria” con raíces en el siglo XIX, la tradición anarquista del siglo anterior de Pierre–Joseph Proudhon y Bernard Lazare, pero que, al poner en primer plano los aspectos antivanguardistas del anarquismo, iba a permanecer no sectaria, identificada simplemente con la clase obrera³⁰¹. En 1935, Poulaille se defendía de las propuestas amistosas tanto de los populistas como de la Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires (AEAR), afiliada

299 Wixson, *Worker–Writer in America*, 301–302.

300 Jack Conroy, “Los escritores proletarios estadounidenses y el New Deal”, *The Jack Conroy Reader*, 214.

301 Enrique Poulaille, *Nouvel âge littéraire* (París: Valois, 1930), 16–17.

al Partido Comunista, que proponían un “Front littéraire commun” contra el fascismo. “En este momento”, advirtió el ex poeta surrealista Louis Aragon en nombre de la AEAR, que “no hay más que una única organización de escritores antifascistas, y es la nuestra. Dividir esfuerzos, hoy, es hacerle el juego al enemigo”. Respuesta de Poulaille: “Estamos dentro del Proletariado y ahí nos quedamos, y ahí es donde queremos quedarnos”³⁰². La creación de la Fédération du Théâtre Ouvrier de France (FTOF) en 1931, también bajo la tutela del Partido Comunista, planteó un dilema para los miembros supervivientes de La Muse Rouge; después de una dolorosa escisión, los “poetas y compositores revolucionarios” optaron por permanecer fieles a su teoría anarquista y práctica no sectaria, pero se encontraron cada vez más aislados, condenados al ostracismo por los grupos de trabajadores y se disolvieron en 1939³⁰³.

Con pocas diferencias significativas, así fue como se desarrolló la historia en América Latina también. A principios de la década de 1920, poetas anarquistas como Brandão fueron rápidamente atraídos por el recién formado Partido Comunista Brasileiro³⁰⁴. En Chile, Pablo

302 Aragon qtd. en Chapman, *Henry Poulaille y la Literatura Proletaria*, 84; y Poulaille qtd. *Ibíd.*, 86.

303 Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France*, 300.

304 John WF Dulles, *Anarquistas y Comunistas en Brasil, 1900–1935* (Austin: University of Texas Press, 1974), 181–183.

Neruda (1904–1973) hace una transición similar alejándose de la política anarquista que defendió en la década de 1920, cuando estaba activo en la antiautoritaria Federación de Estudiantes de Chile (FECh), a la afiliación al Partido Comunista en 1940, siguiendo el camino de su amigo Louis Aragon³⁰⁵. Otro amigo de Neruda, el peruano César Vallejo (1892–1938), tomó una trayectoria similar desde la influencia del anarquista Manuel González Prada (1844–1918) hasta la del Komintern. Tal vez menos anarquistas desertaron en Argentina, pero algunos de los escritores radicales más vigorosos de mediados del siglo XX, por ejemplo, Elías Castelnuovo (1893–1982), Álvaro Yunque (1889–1982), sin renunciar por completo a sus simpatías libertarias, permanecen en la órbita cultural del dinero comunista³⁰⁶.

Central a la dinámica a la que los japoneses se refieren como el *ana boru ronso* (controversia anarquista–bolchevique) en la década de 1920 fue la disputa entre anarquistas y marxistas sobre cómo debía construirse una nueva cultura feminista y proletaria. En la

305 Neruda qtd. en Rita Guibert, *Siete voces: Siete escritores latinoamericanos conversan con Rita Guibert* (Nueva York: Knopf, 1973), 13; Hernán Loyola, *Neruda: la biografía literaria* (Santiago: Seix Barral, 2006), 77, 97, 197; greg dawes, *Versos contra la oscuridad: la poesía y la política de Pablo Neruda* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2006), 54–55, 74–75.

306 Carlos M. Rama y Angel J. Cappelletti, *El Anarquismo En América Latina* (Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990), XIII, LIII – LIV.

década de 1920, anarquistas japoneses como Ōsugi Sakae (1885–1923) y Nii Itaru (1888–1951) lucharon contra la noción de que solo una vanguardia intelectual podía constituir la autoría o incluso la audiencia del verso radical, abogando por una especie de “poesía proletaria” que sería tanto para como por las propias clases trabajadoras³⁰⁷. Escritores anarquistas como Takamure Itsue y Uemura Tai (1903–1959) de Japón, Kim Hwa-san (alias Bang Jun-gyeong, 1905–1970) y Yu Seo (1905–1980) de Corea, y Ou Shengbai (alias Qu Shengbai, 1893–1973) de China tendían a resistir las concepciones estrechamente instrumentalistas, centradas en la clase y el partido marxista³⁰⁸. Organizaciones como NAPF (Nippona Artista Proleta Federacio) y KAPF (Korea Artista Proletaria Federacio) así como revistas como *Funü sheng* (Voz de mujer 1921–1922) en China y *Sensación de Bungei* (Campo de batalla literario 1924–1930) y *Nyonin geijutsu* (Artes femeninas 1928–1931) se convirtieron en lugares para esta contestación; finalmente, fueron capturadas por

307 Thomas A. Stanley, *Ōsugi Sakae, Anarchist in Taishō Japan: The Creativity of the Ego* (Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1982), 116; George Tyson Shea, *Literatura de izquierda en Japón: una breve historia del movimiento literario proletario* (Tokyo: Hosei University Press, 1964), 87; Relleno, *Caos de Orden*, 209.

308 Ha Ki Rak, *Historia del Movimiento Anarquista Coreano* (Taegu, Corea: Comité Editorial Anarquista, 1986), 39–51; Dongyoun Hwang, “Korean Anarchism Before 1945,” en *Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870–1940*, eds. Steven Hirsch y Lucien Van der Walt (Leiden: Brill, 2010), 113.

marxistas y los anarquistas fueron expulsados ³⁰⁹ . Resistiendo las demandas del Partido Comunista de una literatura “comprometida”, el poeta anarquista Tsuboi Shigeji (1897–1975) insistió, en 1927, que “la teoría literaria del anarquismo es... la negación del 'partido político comunista en la literatura' o, en términos extremos la negación de la 'literatura de partido político' en general”³¹⁰. A pesar de todo, la creciente persecución del gobierno sofocó en gran medida la poesía proletaria y el movimiento anarquista en su conjunto mucho antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial³¹¹. Cuando las luces volvieron a encenderse, los anarquistas habían sido prácticamente barridos del escenario.

Entre los muchos escritores de la izquierda estadounidense que ignoraron las advertencias contra la colaboración al estilo del Frente Popular se encontraba el director del Proyecto Federal de Escritores, Henry G. Alsberg (1881–1970). En su juventud, Alsberg coqueteó con el radicalismo, viajó a Rusia como periodista para dar testimonio de la experiencia bolchevique y conoció a

309 Kim Yun-sik, “Literatura KAPF en la historia literaria coreana moderna”, *posiciones: crítica de las culturas de Asia oriental* 14.2 (otoño de 2006): 412–413; Relleno, *Caos de Orden*, 22; Angela Coutts, “Imagining Radical Women in Interwar Japan: Leftist and Feminist Perspectives”, *Signs* 37.2 (invierno de 2012): 351–52.

310 Tsuboi qtd. en Seiji M. Lippit, *Topografías del modernismo japonés* (Nueva York: Columbia University Press, 2002), 254n55.

311 Ibíd.

Emma Goldman, Alexander Berkman y Peter Kropotkin. Disgustado por el nuevo régimen e impresionado por la moralidad intransigente de sus amigos anarquistas, se autodenominaba “anarquista filosófico”, etiqueta que todavía usaba para describirse a sí mismo en la década de 1930, cuando fue designado para el cargo de gobierno, aunque el paso del tiempo obviamente había suavizado su ideario. Alsberg atrajo a muchos escritores radicales talentosos al Proyecto Federal de Escritores, incluido el propio Conroy, el anarquista Leonard D. Abbott (1878–1953) y, en San Francisco, a un Wobbly y poeta estadounidense, Kenneth Rexroth³¹².

Rexroth, que anteriormente se había presentado a sí mismo como marxista y asistía a las reuniones del Partido Comunista, renunció a su trabajo en el Proyecto Federal de Escritores de la WPA en 1939 enojado por la connivencia con los fascistas por parte de las potencias occidentales y los soviéticos por igual³¹³. Su eventual realineamiento contra el fascismo en el Frente Popular y la Segunda Guerra Mundial solo confirmaría la hipocresía. En 1947,

312 Jerre Mangione, *The Dream and the Deal: The Federal Writers' Project, 1935–1943* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1996), 55–56; Reed Harris, en Estados Unidos et al., *Sesiones Ejecutivas del Subcomité Permanente de Investigaciones del Comité de Operaciones Gubernamentales del Senado* (Washington, DC: USGPO, 2003), 666; Paul Avrich, *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism in America* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 479 n 34.

313 Mangione, *El sueño y el trato*, 132.

escribiendo para la revista literaria anarquista británica *Now*, Rexroth recordaría que

años de connivencia de Lenin, Stalin y/o Trotsky y/o John Dewey habían logrado un milagro de cirugía. Miles de personas se despertaron un día y descubrieron que les habían extirpado la columna vertebral sin dolor... El Proyecto de Escritores de la WPA cambió su nombre por el de Oficina de Información de Guerra; los salarios aumentados generosamente... Estas personas no son inocentes con una ignorancia creíble. Todos sabían que estaban vendiendo sus almas por un montón de avales del gobierno³¹⁴.

Reuniendo a su alrededor un nexo de disidentes de ideas afines de lo que se había convertido en la corriente principal de la izquierda (pacifistas, homosexuales, antiestatistas), Rexroth formó el Círculo Anarquista de San Francisco (ca. 1945–1948), uno de los principales vehículos para la regeneración de un movimiento anarquista estadounidense destrozado y enervado y, no por casualidad, un punto álgido para la poesía estadounidense de posguerra. Entre los poetas libertarios que se reunieron, primero en el apartamento de Rexroth y luego en un antiguo salón del *Arbeiter Ring*, se encontraban

314 Kenneth Rexroth, “Letter From America”, *Now* 7 (febrero–marzo de 1947): 61–62.

Kenneth Patchen, Jack Spicer (1925–1965) y Robert Duncan (1919–1988), así como William Everson (también conocido como el hermano Antoninus 1912–1994), Philip Whalen (1923–2002), Robin Blaser (1925–2009) y Philip Lamantia (1927–2005).

Rexroth también formó vínculos entre estos poetas y sus homólogos anarquistas en la costa este de los EE. UU., donde las revistas *Why? An Anarchist Bulletin* (1942–1947), su sucesora *Resistance* (1947–1954), *Politics* de Dwight Macdonald (1944–1949) y *Retort: An Anarchist Quarterly of Social Philosophy and the Arts* [Réplica: una publicación trimestral anarquista de filosofía social y arte] (1942–1951) fueron las anclas, así como en Inglaterra, donde el diario de George Woodcock *Now* (1943–1947), que presenta el trabajo de los poetas anarquistas Herbert Read, Louis Adeane (n. 1922), Derek Savage (1917–2007) y Alex Comfort (1920–2000), cumplió un propósito similar para el remanente pacifista del anarquismo británico.

Es en el primer número de *Retort* donde encontramos un ataque, escrito por uno de los editores de la revista, Holley Cantine, contra uno de los grandes patriarcas de la poesía anarquista: el mismo Walt Whitman. El Whitman que aparece en el ensayo de Cantine es casi irreconocible como el poeta aclamado por Bell, Goldman, Landauer y Abbott. En 1907, un escritor del *Mother Earth* de Goldman podía simplemente declarar, sin temor a objeciones, que “Walt

Whitman es el poeta de la democracia”; en 1942, *Retort* replica que sus efusiones sobre “el hombre común” “no eran suficientes para hacer de él un verdadero demócrata”; de hecho, que su exagerado respeto por “la 'voluntad popular' “equivalía a la creencia de que “cualquiera que sea la mayoría en que la gente llegase a creer en cualquier momento en particular era, por definición, tanto verdadera como buena”, lo que era una noción fascista³¹⁵. En 1919, el periódico anarquista alemán *Freie Jugend* (1919–1925) pudo publicar traducciones de “To a Foil'd European Revolutionaire” (A un revolucionario europeo frustrado) de Whitman junto con un llamamiento a los miembros del Partido Comunista para “escuchar sus ardientes llamados” y “renunciar a la sangre y al poder”³¹⁶; en 1942, los anarquistas estadounidenses leen a Whitman a través de la lente del Frente Popular y la maquinaria de propaganda bélica que se ha apoderado de sus obras. Durante el período previo a la guerra, cuenta Cantine, los “intervencionistas liberales” argumentaron que:

- Walt Whitman era el Gran Afirmador de la Democracia;

315 Elisabeth Burns Ferm, “The Democracy of Whitman”, *Mother Earth* 1.12 (febrero de 1907): 18; Holley R. Cantine, “A Footnote on Walt Whitman”, *Retort* 1.1 (invierno de 1942): 54, 52–53.

316 Qtd. en Walter Grünzweig, *Construyendo al alemán Walt Whitman*, (Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1995), 162–163, trad. Grünzweig.

- Walt Whitman sancionaba la lucha de la guerra por la democracia;
- Por lo tanto: ¿cómo puede alguien que profesa creer en la democracia dejar de apoyar la participación estadounidense en la guerra actual?³¹⁷

Lo que está en juego aquí es mucho, mucho más que una disputa por la propiedad política del *Buen Poeta Gris*. Lo que revela esta disputa, en cambio, es la apertura de una fisura aún mayor entre público y contrapúblico. Como observa Cantine, la intelectualidad de los estados liberales y sus aliados de izquierda pueden todos estar de acuerdo en que “Whitman sancionó la lucha de una guerra por la democracia”, pero no pueden estar de acuerdo en a.) si lo que Whitman afirmó era o no “democracia”; b.) si la guerra contra las potencias del Eje es o no una “guerra por la -democracia”; c.) lo que cuenta como “democracia”; o d.) si una “guerra por la democracia” es o no una contradicción en los términos. En resumen, si bien los hechos no son objeto de controversia, los valores asumidos por estos dos universos de discurso son tan diferentes que casi parece que se refieran a dos mundos distintos.

Whitman y el lenguaje desacreditado de toda la tradición profético–populista, por un lado, y las figuras ancestrales asociadas a la retórica de la organización de

317 Cantine, “Una nota al pie de página sobre Walt Whitman”, pág. 51.

masas por el otro. Es en este punto, irónicamente, que los poetas anarquistas publicados en revistas como *Now* y *Retort* en realidad se colocan en algo parecido a la posición descrita por *Revolution in Poetic Language* de Kristeva. Para 1951, Goodman describirá retrospectivamente esto como una “crisis de alienación”³¹⁸.

Después de Kronstadt, después de los juicios de Moscú, después de los hechos sangrientos de Barcelona, después del pacto Molotov–Ribbentrop, es en vano que Read aconseje a sus compañeros poetas anarquistas “no tener miedo de usar la palabra 'hermandad'... simplemente porque tiene asociaciones sentimentales”³¹⁹. Falsificada, traicionada, la palabra se ha convertido ahora en signo de falsedad y de traición. De hecho, la “hermandad” aparece cada vez más no como un “vínculo existencial concreto”, como una abstracción vacía, y el consejo imaginista de Pound: “Ve con miedo a las abstracciones”, se está convirtiendo en un imperativo³²⁰. Los tiempos son desfavorables para el discurso anarquista en público; la poesía anarquista, en consecuencia, se alejará de los canales aparentemente bloqueados del discurso democrático y popular, hacia la poética

318 Goodman, “Advance–Guard Writing”, 375.

319 Herbert Read, “Chains of Freedom (II)”, *Now* 9 (julio–agosto de 1947): 21.

320 *Ibíd.*, 21; Ezra Pound, *Ensayos literarios de Ezra Pound*, ed. TS Eliot (Nueva York: New Directions, 1968), 5.

bohemio–aristocrática que tan asiduamente había sido desarrollada por esa larga serie de vanguardias que se extendía desde los simbolistas hasta los surrealistas.

En *Retort* vemos una alternancia entre los modos antiguo y nuevo. El primer número, que apareció inmediatamente después de Pearl Harbor, presenta “Otra vez en Waldheim” de Rexroth, una elegía en homenaje a “Light Upon Waldheim” (luz sobre Waldheim) de De Cleyre, en sí misma una elegía para los mártires anarquistas de Haymarket enterrados en el cementerio de Waldheim en Chicago (posteriormente el lugar de descanso de Emma Goldman y de Cleyre también), con fecha de “Londres, octubre de 1897”, casi diez años después de la ejecución de George Engel, Adolph Fischer, Albert Parsons y August Spies:

*¡Luz sobre Waldheim! Y la tierra es gris;
Un viento amargo sopla desde el norte;
La piedra está fría, y extraños susurros fríos dicen:
“¿Qué hacéis aquí con la Muerte?
¡Salir adelante! ¡Salir adelante!”³²¹*

La respuesta medio siglo tardía de Rexroth se dirige a los precursores caídos: “cuando todas las voces / Se acobardaron, hablaste contra las coaliciones / Mientras duró la emergencia / En la emergencia permanente /

321 Voltairine de Cleyre, “Light Upon Waldheim”, *Obras escogidas de Voltairine de Cleyre*, 66.

Hablaste por la irrefutable / Coalición de la sangre de los hombres”³²². Esta pieza relativamente simple, escrita en un verso libre moderado, está vinculada a las tradiciones de la poesía anarquista por algo más que alusiones e ideas. Al mismo tiempo que repudia las identidades falsas (“coaliciones / Mientras dure la emergencia”), comunica, suscitando y encarnando una verdadera comunidad (la “coalición irrefutable”); es un poema de y para un movimiento, escrito para una ocasión (el estallido de la guerra, la disolución de las esperanzas). Es un artefacto de la cultura de resistencia anarquista, que convoca a las fuerzas de la memoria y el ejemplo, a la “tradición de los oprimidos”, como expresó Walter Benjamin, que “nos enseña que el 'Estado de emergencia' en el que vivimos no es la excepción” sino la regla”³²³ contra la desesperanza engendrada por la “emergencia permanente”. Al mismo tiempo, la retórica de duelo de Rexroth va bastante en contra del imperativo de De Cleyre: “No llores por esto”. Si la primera imagina la estatua instándonos al “¡Adelante!” este último parece responder: “¿Dónde?” Incluso la invocación final de una “Coalición de la sangre de los hombres” parece más un consuelo que una acusación. El poema de Rexroth confirma, de una manera que no hacía el de De Cleyre, la quintaesencia de la conclusión

322 Kenneth Rexroth, "Otra vez en Waldheim", *Retort* 1.1 (invierno de 1942): 27–32. La sustitución de "lluvia" por "luz" se corrigió en ediciones posteriores de "Otra vez en Waldheim".

323 Benjamin, *Iluminaciones*, 257.

modernista tardía de Auden: “la poesía hace que nada suceda”³²⁴.

Más indicativos de la nueva dirección, en *Retort* son los poemas de Dachine Rainer (alias Sylvia Newman, 1921–2000) y Jackson Mac Low (1922–2004). Aquí, aunque quedan algunos rastros de nostalgia por ellos³²⁵, las antiguas formas y géneros orales –musicales, himno revolucionario, balada proletaria llamado a las armas líricas– se desvanecen por completo a medida que el alcance de los lectores potenciales disminuye radicalmente, abandonados en favor de modos más tranquilos, más privados y meditativos; elegías no solo por el paso de un momento sino el de la comunidad y el sentido. Las abstracciones estilizadas de “El psiconeurótico” de Rainer solo insinúan oblicuamente realidades sociales concretas:

324 O, se podría agregar, a la afirmación de Holley Cantine de que el arte es, en su esencia precapitalista, “una actividad que no tiene un valor práctico directo” (“Art: Play and its Perversions”, *Retort* 4.1 [otoño de 1947]: 6).

325 Véase, por ejemplo, la reimpresión de la versión francesa original de “L'Internationale” de Eugène Pottier, seguida de la traducción original de Jackson Mac Low, en *Retort* 3.2 (primavera de 1946), 3.3 (invierno de 1947), respectivamente. En una nota adjunta, Mac Low explica que, en aras de la “literalidad”, ha optado por “prescindir parcialmente de la rima” y la “métrica estricta”, manteniendo solo “algún tipo de capacidad de canto con la melodía habitual” (Mac Low, “The International,” *Retort* 3.3 [Invierno de 1947]: 39n).

el incidente es principio
un cambio de enfoque racionalizado
cada nuevo centro un rosario y un hacha.
Fijo en la cruz, disciplinado
las uñas aún mantienen el orden mohoso
de hueso carbonizado...³²⁶

De una nube de términos y frases vacías que recuerdan vagamente a la jerga de la psiquiatría (“psiconeurótico”, “incidente”, “principio”, “desplazamiento focalizado racionalizado”) precipitan una serie de imágenes concretas (“rosario”, “hacha”, “cruz”, “clavos”, “hueso carbonizado”) que implican tanto oración como tortura. Depende del lector inferir las relaciones entre estas ideas: tal vez la psiquiatría (como una nueva forma de “orden”, en contraste con el “orden mohoso” de la Iglesia) se está comparando con una forma de “disciplina” religiosa como la confesión. Este fue, de hecho, un tema común en las experiencias de los prisioneros pacifistas documentados en *Prison Etiquette: The Convict's Compendium of Useful Information* [Etiqueta de la prisión: el compendio de información útil del convicto] (1950), un libro que Rainer editó con Cantine, donde dan testimonio de la práctica de “insectos” o etiquetar de locos a los presos recalcitrantes para transferirlos a las “sala[s] psiconeuróticas” de

326 Dachine Rainer, "The Psychoneurotic", *Retort* 3.3 (invierno de 1947).

prisiones con regímenes más severos³²⁷. Al mismo tiempo, el poema sugiere relaciones entre los conceptos de un “cambio focal”, un “nuevo centro” y una “cruz” (en el sentido de una intersección), junto con una dicotomía entre “rosario” y “hacha”: si alguien, tal vez un “psiconeurótico” bajo análisis, está cambiando de enfoque, cada nuevo “centro” de atención puede servir como un vehículo para la sumisión culpable (la función que cumple un “rosario”) o como un medio de agresión dirigido hacia afuera (como un “hacha”). Aquí se representa un drama fragmentario y oscuro de violencia y resistencia solo para los más atentos entre un pequeño círculo de lectores.

Las contribuciones poéticas de Jackson Mac Low en *Retort* a menudo estaban mucho más en consonancia con las tradiciones más antiguas de la poesía del movimiento que con los tipos de verso experimental en los que había estado trabajando desde su adolescencia. Compare, por ejemplo, “HUNGER STRIKE whAt doeS lifemean” con un poema sin título que publicó en *Retort* en 1947:

Los hombres son hoy ovejas, salvajes como tigres,
destruyendo a la orden, desatando la venganza no

327 Holley R. Cantine y Dachine Rainer, eds, *Prison Etiquette: The Convict's Compendium of Useful Information* (Bearsville, NY: Retort Press, 1950), XXXIX, 31, 89. Se solicitaron contribuciones a esta antología en las páginas de *Retort*, y un extracto, "Resistance In Prison" de Clif Bennet, se publicó en *Retort* 4.3 (invierno de 1949).

deseada,
repudiándose a sí mismos, repudiando a la
naturaleza,
no repudiando a sus amos!³²⁸

El experimentalismo precoz del poema anterior recuerda mucho a modernistas como Guillaume Apollinaire y Gertrude Stein, mientras que el segundo, en su franqueza emotiva y retórica, no habría estado fuera de lugar en las páginas de una revista como *Mother Earth* o *Blast* o incluso, como sugiere Louis Cabri, en el comunista *New Masses*³²⁹. La invectiva contra los “hombres... de hoy” y “sus amos” tal vez refleje la influencia de la generación anterior de inmigrantes anarquistas incondicionales como Sam Dolgoff (1902–1990) de la Stelton Colony, del IWW y del Vanguard Group que habían sido mentores de Mac Low, Goodman y los otros hombres y mujeres jóvenes del Why?/Resistance Circle³³⁰. Las tensiones intergeneracionales que dividieron a estos anarquistas de su descendencia intelectual podrían proporcionar una razón para que Mac Low rechazase lo que había sido, después de todo, la poesía de las generaciones anteriores.

328 Jackson Mac Low, Poema sin título [“Los hombres son ovejas hoy, salvajes como tigres”], *Réplica* 4.1 (otoño de 1947): 20.

329 Louis Cabri, “Rebus Effort Remove Government’: Jackson Mac Low, *Why?/Resistance*, Anarcho–Pacifism,” *Crayon* 1 (1997): 53.

330 Stoehr, “Introducción”, *Dibujar la línea*, XVI; Sam Dolgoff, en Avrich, *Anarchist Voices*, 425.

Sin embargo, sus poemas para *Retort* en su aprehensión de un mundo depravado, también ayudan mucho a explicar por qué Mac Low volvería a una poética modernista, porque ¿por qué debería un poeta molestarse en dirigirse a una audiencia tan depravada? Esta es la pregunta planteada por otro poema similar que Mac Low había publicado en *Now* a principios de ese mismo año:

Nosotros que por adicción y por elección nos dirigimos al público en nuestra privada voz podemos, si alcanzamos, tener pocas esperanzas de complacer oídos que solo han oído al público resollar...

.....

Cuando el gusto se forma en la prosa de la corporación la cándida protesta parece una pose amanerada: por la ira privada, vestirse con estilos “desgastados” provoca en los privados lectores sonrisas públicas³³¹.

Aquí, en un lenguaje más cercano a Heine o Hugo, si no a Alexander Pope, –¿“educado”? ¿“tejido”? ¿“desgastado”?– que a Apollinaire o Stein, Mac Low demuestra por qué no sirve escribir así. Tal lenguaje es “demasiado corrupto para un uso poético”.

331 Jackson Mac Low, “Post Victoriam—Neque Dulcem Neque Decoram,” *Now* 7 (febrero–marzo de 1947).

Pertenece a un “público”, corrompido por la “prosa corporativa”, inalcanzable, voluntariamente ignorante, empeñado en malinterpretar.

Como lamentó Paul Goodman, en un artículo publicado en *Politics* ese mismo mes, los poetas son capaces de “fortalecer el sentido de comunidad” solo si “el sentido de comunidad es [ya] fuerte”³³².

Frente a este callejón sin salida, las características de la poesía anarquista angloamericana que una vez la habían hecho máximamente accesible, formando una esfera contrapública porosa y abierta –rima, regularidad rítmica, imágenes concretas, narrativa, coherencia gramatical– se desvanecieron.

Había menos preocupación por la toma de posiciones pues todos los puestos disponibles habían sido ocupados por las instancias del poder coercitivo institucionalizado y una autoridad social corrupta y anónima.

“No me preocupa la viabilidad de un programa”, declaró Read en *Poesía y anarquismo* (1938); “Solo me preocupa establecer la verdad y resistir todas las formas de disciplina y coerción... Es la única protesta que un individuo puede

332 Paul Goodman, “Poesía ocasional”, *política* (marzo–abril de 1947): 59.

hacer contra la estupidez masiva del mundo moderno”³³³. Así como Mallarmé había declarado, con el espíritu del “Estoy en huelga” de Rimbaud, que el poeta estaba “en huelga contra la sociedad”, los poetas anarquistas de la posguerra estaban en HUELGA DE HAMBRE³³⁴.

333 Herbert Read, *Poetry and Anarchism* (Londres: Faber and Faber, 1938), 17.

334 Arthur Rimbaud, *Prometo ser bueno: las cartas de Arthur Rimbaud*, trad. Wyatt Alexander Mason (Nueva York: Modern Library, 2004), 28; Stéphane Mallarmé, *Selected Prose Poems, Essays, & Letters*, trans Bradford Cook (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956), 22.

V. “UNA NECESIDAD SIN ESPERANZA”

Es durante este período de posguerra, que fortuitamente, los surrealistas en torno a André Breton y Benjamin Péret dan su giro final hacia el anarquismo alejándose del Partido Comunista. Entre 1947 y 1953, un grupo de surrealistas publicó una serie de propuestas al movimiento anarquista francés en *Le Libertaire*. Breton recuerda con nostalgia un momento en que la vanguardia simbolista –ancestros espirituales del surrealismo– había estado cerca del movimiento anarquista, afirmando: “Es en el espejo negro del anarquismo donde el surrealismo, mucho antes de lograr su autodefinición, reconoció por primera vez su propio reflejo”; Péret, que había entrado en la Guerra Civil española como trotskista pero terminó luchando con la milicia anarquista de Buenaventura Durruti, aseguró a los lectores anarquistas que “los enemigos de la poesía” eran también sus propios

enemigos, como lo enfatizó sombríamente el asesinato falangista de Federico García Lorca³³⁵.

El surrealismo ejerció un profundo atractivo para los jóvenes poetas anarquistas de habla inglesa, como Philip Levine, Carlos Cortéz (1923–2005), Bob Kaufman (1925–1986), Franklin P. Rosemont (1943–2009) y Adam Cornford (n. 1950), buscando una alternativa al lenguaje aparentemente excluido del movimiento anarquista pasado, que saludaba a los ancianos surrealistas (Lorca, para Kaufman y Levine; el casi surrealista Patchen, para Cortéz; Breton, para Rosemont y Lamantia; Nanos Valaoritis, para Cornford) no como seductores sino liberadores. Sin embargo, este acercamiento fue visto al principio con escepticismo por los anarquistas. En *Le Libertaire* un “grupo de militantes” expresó sus reservas sobre la complicidad surrealista con el “hermetismo” y la búsqueda de la “originalidad por la originalidad” endémica del arte moderno; escribiendo para *Now* Jean Trieux dudaba de que Péret y Breton pudieran desalojar al surrealismo de “la zona de inercia en la que descansa en este momento”³³⁶. Otros anarquistas fueron más directos

335 André Breton, “Tower of Light”, *Free Rein*, trad. Michel Parmentier y Jacqueline d'Ambroise (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1998), 265; Benjamin Péret, “Poète, c'est-à-dire révolutionnaire”, en *Surréalisme et anarchie*, ed. José Pierre (París: Plasma, 1983), 77.

336 Un groupe de militants [Roland Breton, Serge Ninn y Paul Zorkine], “Le vrai sens d'une rencontre,” *Surréalisme et anarchisme: écrits pour débattre* (Lyon: Atelier de Création Libertaire, 1992), 18; Jean Trieux, “La

en sus críticas: como editor de *Twentieth Century Verse* Julian Symons desechó lo que habría sido un número surrealista especial y publicó en su lugar un editorial, “Contra el surrealismo”, mientras que en *Ark*, Robert Duncan criticó lo que vio como el cínico “diabolismo” de la revista surrealista estadounidense *View* –“la estética de los locos y los sádicos”– por su complicidad con la crueldad mundana del Estado y sus guerras. Por su parte, Kenneth Rexroth disuadió a Philip Lamantia de asociarse más con Breton, quien había intentado tomar al joven poeta bajo su protección en 1943³³⁷.

El surrealismo, en su tardía aceptación anarquista, invitó y rechazó estas críticas anarquistas. Por un lado, en el espíritu del aforismo de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo”, los surrealistas rechazaron el ethos del poeta como artesano³³⁸. Si Symons se quejó de que “no tiene estándares de artesanía... de modo que... cada chiflado puede escribir un poema que

escritura francesa hoy”, trad. Marie–Louise Berneri y George Woodcock, *Now* 8 (1948): 20.

337 Robert Duncan, “Reviewing *View*: An Attack”, *The Ark* (1947): 62–67; Franklin Rosemont, “Surrealista, anarquista, afrocentrista: Philip Lamantia antes y después de la ‘Generación Beat’”, en *¿Son blancos los italianos?: Cómo se hace la raza en Estados Unidos*, eds. Jennifer Guglielmo y Salvatore Salerno (Nueva York: Routledge, 2003), 131, 126.

338 Qtd. en Roger Cardinal, “André Breton y el mensaje automático”, en *André Breton: El poder del lenguaje*, ed. Ramona Fotiade (Exeter, Reino Unido: Elm Bank, 2000), 34 n5.

puede llamarse surrealista”³³⁹, esto no preocupaba en lo más mínimo a Lamantia, una vez que se había reincorporado al redil surrealista: al rechazar la conexión etimológica entre “poesía” y el término griego *poiesis* (“hacer”), el surrealista también “rechaza[ba] la ‘artesanía’” en favor de una “soberanía de la mente, la primacía de los deseos humanos y la “exaltación onírica” subjetivista³⁴⁰. Abrir una brecha entre la poesía como expresión y la poesía como oficio, sin embargo, tuvo resultados paradójicos. Por un lado, abogó por un rechazo del formalismo a favor del contenido expresivo, volviendo a colocar al sujeto hablante en el centro. Al mismo tiempo, en la medida en que se privilegiaba la autoexpresión sobre la comunicación con los demás, se liberaba al poeta del juicio de la audiencia, los “otros hombres” a los que el orador estaba obligado. Más que enfatizar el poema como un objeto autónomo, una urna bien labrada, el surrealismo anarquista enfatizaba la autonomía del poeta.

En consecuencia, la boda (o nueva boda) del surrealismo con la poesía anarquista estuvo acompañada por un resurgimiento del interés por lo hermético, tanto en el sentido del secreto como en el sentido de la magia.

339 Julian Symons, “Against Surrealism”, *Twentieth Century Verse* 3 (abril–mayo de 1937): 42.

340 Philip Lamantia, “The Crime of Poverty”, en *The Forecast is Hot!: Tracts & Other Collective Declarations of the Surrealist Movement in the United States, 1966–1976*, ed. Franklin Rosemont et al. (Chicago: Black Swan Press, 1977), 206–207.

Ciertamente, algún tipo de “misterios órficos y magias en la poesía”, como lo expresó Duncan en retrospectiva, parecían necesarios para deshacer el hechizo de resignación y complacencia que dominó a los países industrializados en el período de opulencia de la posguerra ³⁴¹ . Mallarmé y los simbolistas habían coqueteado mucho antes con la noción de la poesía como una forma de misticismo, pero esto los había enfrentado con el materialismo y el populismo de los anarquistas. ¿No era la poesía esotérica, por definición, la antítesis de la popular? “La poesía”, argumentó el surrealista argentino Aldo Pellegrini (1903–1973), hijo de militantes anarquistas, simplemente “tiene la puerta herméticamente cerrada contra los idiotas”, es decir, aquellos para quienes “sólo el ejercicio del poder da valor” ³⁴² . Serge Ninn (también conocido como Jean Senninger, Serge Senninger, etc., n. 1921), miembro fundador de la Fédération Anarchiste francesa después de la guerra, y que más tarde se convertiría en un adepto de

341 Robert Duncan, “Prefacio”, Jack Spicer, *One Night Stand & Other Poems*, ed. Donald Allen (San Francisco: Grey Fox Press, 2006), XIII.

342 El manifiesto de Pellegrini de 1961 es reimpresso por una generación posterior de anarquistas argentinos (Aldo Pellegrini “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles,” *Caos* 5 [1980]: 34). Véase también Ruben Daniel Méndez Catiglioni, “Aldo Pellegrini y el surrealismo en Argentina”, en *César Moro y el surrealismo en América Latina*, ed. Yolanda Westphalen Rodríguez (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2005), 47.

la patafísica³⁴³ de Alfred Jarry, se apresuró a adoptar la retórica de sus camaradas surrealistas en Londres, entusiasmados con “la magia de la palabra”: “Buscamos la piedra filosofal del lenguaje”, escribió en la revista anarquista *Plus Loin*³⁴⁴. En las décadas de 1950 y 1960, Jack Spicer, Robert Duncan y Diane di Prima también se inclinarían hacia la tradición hermética como una “sabiduría de otros tiempos” para la cual, como dijo di Prima, “espíritu y materia, hombre y cosmos, eran uno”³⁴⁵. Así, lo espiritual se tradujo en material y lo esotérico en popular, pero no, por la misma razón, en público.

Paul Goodman propone una estrategia poética extrañamente similar. En el mismo ensayo de 1951 para *Kenyon Review* en el que reexaminaba las premisas del último medio siglo de la poética de vanguardia, Goodman argumentaba que la tarea más vital para los “esfuerzos de vanguardia actuales” sería no escandalizar ni confundir a

343 La patafísica es un movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX vinculado al surrealismo. El nombre proviene de la obra *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, de Alfred Jarry. A raíz de su lectura, algunos admiradores empezaron a practicar una ciencia paródica llamada patafísica, dedicada «al estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones». [N. d. T.]

344 Serge Ninn, “Libertad de movimiento”, *más lomo* 1 (marzo de 1946): 21.

345 Diane di Prima, "Paracelsus: An Appreciation", en *Los escritos herméticos y alquímicos de Aureolus Philippus Theophrastus Bombast, de Hohenheim, Called Paracelsus the Great*, ed. Arthur Edward Waite (New Hyde Park, NY: University Books, 1967), XII.

la audiencia (la vieja estrategia modernista de épater la bourgeoisie [escandalizar a la burguesía]) ni complacer para competir por la aprobación de la audiencia en el terreno comercial de la cultura de masas (flatter [halagar] la bourgeoisie), sino intentar “el restablecimiento físico de la comunidad”. Retomando la máxima de Goethe de que “la poesía ocasional es la más elevada”, Goodman propuso

resolver la crisis de la alienación de manera sencilla: las personas se enajenan de sí mismas, unas de otras y de su artista; tomar la iniciativa precisamente rodeándolos con los brazos y acercándolos. En términos literarios esto significa: escribir para ellos sobre ellos personalmente. No importa cuál sea el género, si la alabanza o la sátira o la descripción, o si el estilo es sutil u oscuro, porque cualquiera prestará atención a una obra en la que él en su propio nombre es un personaje principal. Pero tal escritura personal sobre la audiencia misma solo puede ocurrir en una pequeña comunidad de conocidos, donde todos conocen a todos y entienden lo que está en juego³⁴⁶.

Esta estrategia –ni atacar a la cultura reinante ni rendirse ante ella, sino retirarse a un terreno más favorable– encontró una acogida entusiasta entre muchos poetas que habitaban los márgenes contraculturales del mundo de la cultura oficial, en particular entre los radicados en San

346 Goodman, “Advance–Guard Writing”, 372, 375.

Francisco/Berkeley, Nueva York, y el experimental Black Mountain College de Carolina del Norte. Charles Olson sintió de inmediato que Goodman había aclarado lo que él y sus amigos ya estaban haciendo: “todos estos malditos y divertidos versos recientes”, le escribió a Robert Creeley, estaban “dirigidos a personas reales, compuestos, en realidad, por y para la OCASIÓN”. Frank O'Hara respondió con entusiasmo al “delicioso mensaje” de Goodman y más tarde, en una carta a Creeley, citó como justificación de su propia práctica poética “ese comentario de Goodman–Goethe: 'La poesía ocasional es la mejor'”³⁴⁷. Jack Spicer declararía más tarde que “ciertamente nosotros los poetas pertenecemos a una comunidad más que a una sociedad”, especificando: “queriendo decir lo que [Paul] Goodman quiere decir con la palabra 'comunidad'”³⁴⁸.

Lo que Goodman parecía querer decir, para los poetas anarquistas y libertarios de la posguerra, era menos la esfera pública que el círculo íntimo, la camarilla, quizás incluso la cábala o la conspiración. Podrían decir, con el australiano Harry Hooton (1908–1961), que “la gente

347 Creeley qtd. en Lytle Shaw, *Frank O'Hara: The Poetics of Coterie* (Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2006), 83; O'Hara qtd. en Andrew Epstein, *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 110.

348 Harry Hooton, “MYPOEMS”, “Harry Hooton (1908–1961): Poeta y filósofo del siglo XXI”, *Radical Tradition: An Australasian History Page*, abril de 2001 (web).

común / No quiere / Mis poemas”, que “Mis poemas son... / Para gente extraordinaria”. Su poesía se dirigía cada vez más directamente a los individuos, poblada de referencias internas, alusiones a nombres propios y recuerdos compartidos. Spicer y un amigo fundaron en broma una sociedad secreta, “los Servicios Interplanetarios de la Anarquía Marciana”, con su idioma particular (en los dialectos “marciano del norte” y “marciano del sur”)³⁴⁹.

En 1957, Spicer y Duncan realizaron un taller de “Poesía como magia” para un grupo selecto de quince poetas, con “tareas” como “Escribir un poema sobre algún sacrificio mágico” y “Evocar espíritus mágicos”³⁵⁰. Al mismo tiempo, Duncan también, en los poemas que publicaría bajo el título irónico *The Opening of the Field* [La apertura del campo] (1960), se reapropiaba de la declaración abierta ocasional, expresada en una retórica casi pública:

¡Oír! Hermoso maldito hombre que establece su ley
se establece a sí mismo crea el infierno
una frase que despliega el cielo sano.

–a alusiones esotéricas:

349 Lewis Ellingham y Kevin Killian, *Poet Be Like God: Jack Spicer and the San Francisco Renaissance* (Hanover, NH: University Press of New England, 1998), 57.

350 *Ibíd.*, 81, 83.

La Tierra tiembla. Koré! Koré! (por Estaba pensando en ella—Ella que sacude las reservas de grano ancestral)

—a una especie de cavilación privada, salpicada de nombres propios y referencias a experiencias personales sólo a medias reveladas:

Escribiéndolo ahora, es la secuela, el silencio, recuerdo, parte de la danza también, una articulación del tiempo de la danza... como el dormir casi muerto es un paso. Lo tengo en un poema, sobre Friedl, gimiendo en lo más profundo de. Pero esa fue otra habitación ese verano...

—a lo críptico y a veces francamente opaco:

Después de una ducha, el espejo
muestra el cuerpo extendiéndose,
naranja en el tiempo,
revela acumulaciones
de mis usos, más allá de toda precocidad...³⁵¹

351 Robert Duncan, *La apertura del campo* (Nueva York: New Directions, 1973). “Friedl” era el nombre de un amigo y amante de Duncan, “un refugiado alemán de mediana edad”, en el verano de 1945, cuando trabajaba en una posada en Catskills (Ekbert Faas, *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society* [Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1983], 171).

Un lector entrenado en los estándares de un Ezra Pound o un TS Eliot posiblemente podría entender la palabra “Kore” como una alusión al mito de Perséfone (hija de Ceres, diosa del grano); solo un amigo cercano o un biógrafo póstumo podría esperar reconocer el nombre “Friedl”; el reconocimiento y la referencia encuentran un callejón sin salida en el “cuerpo que se extiende, naranja en el tiempo”. Así, los poetas anarquistas reconstruyeron el misterio, la oscuridad y el cifrado como tácticas de la cultura de resistencia.

Pero, ¿qué pasa con las dimensiones comunitarias y públicas del anarquismo? En el ensayo que había despertado tanto entusiasmo entre los poetas anarquistas de la posguerra, Goodman había sugerido:

En nuestra sociedad enajenada, falta precisamente esa comunidad íntima. ¡Claro que falta! El punto es que la acción de vanguardia ayuda a crear esa comunidad, comenzando con los amigos principales del artista. La comunidad llega a existir teniendo su cultura; el artista hace esta cultura³⁵².

La “comunidad” así descrita no es un “público” sino, una vez más, un contrapúblico. No obstante, un contrapúblico hermético parecería mucho menos poroso o expansivo que el diseñado por Emma Goldman y sus camaradas. Esta

352 Goodman, “Advance–Guard Writing”, 375–376.

aceptación de la opacidad, el retiro de la poesía a lo “personal y pueblerino”, parece haber preocupado a Goodman con el tiempo, al igual que la popularidad del misticismo y el irracionalismo. “Los jóvenes dicen que la ciencia es anti-vida”, lamentó³⁵³. Como señaló su amigo Hayden Carruth (1921–2008), “Goodman era demasiado aristotélico y psicoanalítico en su sesgo para aceptar en última instancia la idea de un logos secreto, místico y suprav verbal”³⁵⁴. Encontrar una alternativa a lo críptico o esotérico en la poesía parecía imperativo.

Es en estas circunstancias que se suscita cierta nostalgia por una tradición populista perdida o eclipsada. Incluso Spicer, con su amor por lo mágico y lo secreto, lamentó la ausencia de una amplia audiencia para la poesía, la falta de relevancia pública y recordó, en contraste, el atractivo de las canciones wobbly de su padre.

“Si pudiera escribir canciones populares, lo haría”, admitió; “Ciertamente, las canciones del IWW, de Joe Hill, tuvieron algún efecto”³⁵⁵. Para Utah Phillips, igualmente, la auténtica tradición de la protesta está firmemente del

353 Paul Goodman, *New Reformation: Notes of a Neolithic Conservative* (Nueva York: Random House, 1970), 6.

354 Hayden Carruth, *Suicides and Jazzers* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992), 86.

355 Spicer, *La casa que construyó Jack*, 162–163.

lado de la comunicación: “¡Hablemos entre nosotros, por Dios!”³⁵⁶.

Lawrence Ferlinghetti trató de revivir el interés por el populismo, no solo el populismo de Whitman sino el de Vachel Lindsay (1879–1931), Edgar Lee Masters (1868–1950) y Carl Sandburg (1878–1967): “Me gustó la forma en que estos escritores se comunicaban directamente. Ninguno de ellos era oscuro”. Quince años después de haberse declarado partidario de “sacar al poeta del sanctasanctórum estético interior donde ha estado contemplando durante demasiado tiempo su complicado ombligo... [y] devolver la poesía a la calle donde una vez estuvo”, Ferlinghetti emitió el primero de una serie de “Manifiestos populistas”, llamando a los compañeros poetas a “salir de sus armarios, / abrir sus ventanas, abrir sus puertas”: “Las palabras y cánticos secretos ya no servirán. / Se acabó la hora del aullido... / Dejen de murmurar y hablen / con una nueva poesía abierta / con una nueva 'superficie pública' de sentido común / con otros niveles subjetivos / u otros niveles subversivos”. Recordando la mezcla de individualismo y colectivismo de Whitman, Ferlinghetti los invitó a “De su propio dulce Ser cantar todavía / pero pronunciar 'la palabra en masa'– / Poesía el medio de transporte común / para el transporte

356 Phillips, en John Malkin, *Sounds of Freedom: Musicians on Spirituality & Social Change* (Berkeley: Parallax Press, 2005), 82.

del público / a lugares más altos / a los que las ruedas puedan llevarlo³⁵⁷.

No sería difícil ver a varios poetas anarquistas de la posguerra que ya están siguiendo este tipo de proyecto, particularmente estadounidenses como Levertov, Levine, Carruth y Goodman. El sesgo poético de Goodman hacia la transparencia y la autorrevelación lleva a Alicia Ostriker a llamarlo un “poeta del indecoro”, un autoexhibicionista que “significa todo literalmente”³⁵⁸. –una afrenta a los lectores instruidos en los cánones de la *Nueva Crítica*, atentos a la “falacia patética” y “la herejía de la paráfrasis”: “Paul Goodman molesta a su lector”, se quejó uno, “por la exposición escueta de sus ideas. Cada situación y sentimiento importante no solo se presenta, sino que se explica. Su composición o significado está formulado... en el lenguaje de las ideas por el autor, como disertante para el lector”³⁵⁹. Su otro pecado contra el modernismo, por supuesto, fue precisamente su recurso a las formas

357 Neeli Cherkovski, *Ferlinghetti: A Biography* (Garden City, NY: Doubleday, 1979), 24; Ferlinghetti qtd. en Thomas Parkinson, *A Casebook on the Beat* (Nueva York: Crowell, 1961), 124; Lawrence Ferlinghetti, “Manifiesto populista n.º 1”, *¿Quiénes somos ahora?* (Nueva York: New Directions, 1976), 61–64.

358 Alicia Ostriker, “The Poet of Indecorum”, en *Artist of the Actual: Essays on Paul Goodman*, ed. Peter Parisi (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1986), 89.

359 Jacob Lititz, “Notas sobre algunas obras de Paul Goodman”, *The Black Mountain Review* 2.5 (verano de 1955): 40.

tradicionales “decorosas”, –no solo las galas orientales prestadas del *hokku*³⁶⁰ adoptadas por los anarco-Beats Rexroth, Whalen y Gary Snyder (n. 1930), así como por Pound mucho antes que ellos, sino también géneros occidentales como la balada y el soneto–: “Estas herencias de Milton que llevo”³⁶¹. A su vez conscientes, juguetones, reverentes e irreverentes, los sonetos de Goodman emplean un discurso personal y un uso expresivo del espacio característico de la poesía anarquista de la posguerra, pero con una apariencia clásica.

Y así fue como Hayden Carruth, dado de alta de una institución mental en 1955, se aferró a la adaptación flexible de Goodman de la forma del soneto, inventando lo que él llamó el “párrafo”, su propia estrofa de quince versos, simplemente insinuando la música del soneto tradicional, pero más discursiva, más “abundante”, de lo que permitía la forma “severa”. Oscuramente lírica en su autobiográfica “The Asylum” (1959), “Paragraphs” de Carruth permitió una especie de modo ensayístico cuando se unieron en *Brothers, I Loved You All* (1978). La voz aquí es alternativamente ambiciosa y desesperada. Es

360 El *hokku*, derivado del *Haikai*, es una de las formas de poesía tradicional japonesa. El *haikai* es una forma poética japonesa, breve y concisa, compuesta por tres versículos iniciales de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente, seguidos de estrofas con versículos de 7 y 7 o bien 5, 7 y 5 sílabas.

361 Paul Goodman, "Sobre el soneto", *Poemas recopilados*, ed. Taylor Stoehr (Nueva York: Random House, 1974), 217.

ambiciosa en su voluntad de invocar y convocar a un “público” –aún en violación de las costumbres regionales de respeto a la privacidad y la propiedad– y, al mismo tiempo, pretende hablar en un idioma popular, incluso en una lengua vernácula regional. Lamentando la venta de fincas a promotores inmobiliarios “todo / por una buena cantidad de dólares”, Carruth señala con el dedo: “Sí, ciudadanos, amigos, los nombro / Andy y Jake, en contra de todas las reglas del decoro yanqui, / yo os nombro en vuestra culpa pública.” El uso de nombres personales aquí ya no es un ejercicio de construcción de una contracomunidad como “coterie” (agrupación) bohemia, a lo Frank O'Hara, sino una alusión directa a los miembros de una comunidad (no literaria) existente; es un intento de convocar a las mismas fuerzas de desaprobación social con las que choca, llamando a cuentas a los que se han vendido, a los que han traicionado las lealtades de la costumbre y del lugar.

Pero la conciencia de Carruth de que la responsabilidad de la “culpa pública” no se detiene ahí lo desaloja de lo que de otro modo podría ser la posición del bardo como guardián de la moral de la comunidad. Mirando hacia afuera, el poema registra una “desesperación flotante” en su aprehensión de fuerzas más grandes, más móviles y globales en acción, los poderes económicos que están convirtiendo este paisaje íntimo en algo “feo, malvado, moribundo”, fuerzas que no pueden avergonzarse, porque

no tienen nombres personales ni vínculos comunitarios, ni rostro que perder, ni capital social que arriesgar. La fuerza del duelo en este poema cierra cualquier esperanza de consuelo. Incluso dotado de una ingeniosa eco-poética social, una forma de escribir capaz de evocar la memoria comunitaria y el espíritu del lugar, Carruth es incapaz de lograr mucho más que una elegía por la muerte de un paisaje y la cultura que sustentaba. En ausencia de solidaridad, incluso una visión de redención revolucionaria (“Negro / es el color de mi única bandera / y de la esperanza del hombre”) parpadea rápidamente:

¿La revolución traerá de vuelta las granjas?
Ido, ido....

.....

... Algún día seremos libres,
algún día cuando sea demasiado tarde.
Es verdad, el verdadero revolucionario es el que ve
todo oscuro por delante y por detrás, su destino
una necesidad sin esperanza: la voluntad de resistir.
El Estado es universal, el Universo es un estado.
Ahora pregúntame si soy realmente un anarquista³⁶².

Si “Paragraphs” está decidido, frente a este mundo de vida agonizante, a manifestar una “voluntad de resistir”

362 Hayden Carruth, “Paragraphs,” *Brothers, I Loved You All: Poems, 1969–1977* (Nueva York: Sheep Meadow Press, 1978), 93–94.

anarquista, esta resistencia parece haberse reducido a algo así como el tamaño de un individuo; no hay una cultura de resistencia que se pueda tener. La visión de una tierra baldía ecológica, digna de un TS Eliot o un Theodor Adorno –“El Estado es universal, el Universo es un estado”– vuelve peligrosamente tentativo lo que de otro modo sería un desafío, un giro retórico hacia el cierre hecho aún más dramático por su ubicación, rodeado de rimas finales repentinamente pesadas, en la última línea de la estrofa de quince líneas: “Ahora pregúntame si soy realmente un anarquista”. ¿Qué, en este estado (esta condición, este territorio dominado), podría ser eso realmente?

VI. ¿LUCHAR O HUIR?

Pero quien soy yo para hablar Si, como dirían Whitman y Rimbaud, el yo es siempre una multitud, otro para sí mismo, ¿a quién representa la palabra “yo”? Kristeva argumenta que la poesía no es responsable de transmitir ningún “mensaje” definido porque su verdadera tarea es desbaratar la ilusión del yo unificado: “la enunciación unívoca de tal mensaje representaría en sí misma una supresión de la función ética tal como la entendemos”³⁶³.

El problema radica en la “voz” misma de la poesía lírica, el sujeto que dice “yo”. “El poeta”, que enmascara la multitud creativa detrás de una personalidad singular,

363 Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, 223, énfasis mío.

quizás ya sea una falsificación, advierte Robin Blaser: “una reducción”³⁶⁴.

Para ver por qué la singularidad de la voz del poeta podría representar un problema para los anarquistas, recurrimos a “Confesiones de un enemigo del estado de buenos modales”, el anarquista Bildungsroman de Ken Knabb (n. 1945). Viviendo en Berkeley en octubre de 1970, cuenta: “Uno de los pocos héroes que me quedaban era Gary Snyder... [quien] era más o menos anarquista”:

Entonces, un día me enteré de que vendría a Berkeley para hacer una lectura de su poesía... ¿Todavía pensaba que tal evento era algo bueno? ¿O “espectacular”? ¿Contribuía a la pasividad, la complacencia y la adoración de las estrellas, de la gente?³⁶⁵

Expresado de esta manera, la pregunta se respondía a sí misma: por supuesto, el evento sería solo otro espectáculo, un espectáculo de “iluminación”, “significan[te]”, “hermoso”. En un último ensayo, “Oda a la ausencia de la poesía real aquí esta tarde: un poema en prosa dialéctica”, Knabb reflexiona: “Al igual que con el

364 Robin Blaser, “La práctica del exterior”, en *The Collected Books of Jack Spicer*, ed. Robin Blaser (Los Ángeles: Black Sparrow Press, 1975), 271.

365 Ken Knabb, *Public Secrets: Collected Skirmishes of Ken Knabb, 1970–1997* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1997), 113.

espectáculo en general, la comunicación de un poema es unilateral. Al espectador o lector pasivo se le presenta una imagen de lo vivido por el poeta”³⁶⁶. Al mismo tiempo, Knabb, miembro de la audiencia, se identifica con esa imagen de gran poeta, una identificación que le permite participar indirectamente en todas las cosas que representa el poeta, incluido el “anarquismo”. Sintiéndose en conflicto (“Apenas pensé que podía compararme con Snyder”; “me volví vacilante”. “¿Cómo me atreví a atacar a Gary Snyder de esta manera?”, etc.), Knabb se dio cuenta de que no era solo una cuestión de respeto por la obra de Snyder lo que producía la vacilación de criticar el espectáculo del poeta; era que ya estaba anticipando una crítica a la imagen de Snyder como una lesión a su propio yo-ideal³⁶⁷.

Este es un momento peligroso. En la cadena de intercambios simbólicos por los que la poesía llega a cosificarse en poemas, que luego se identifican con el poeta, con quien el lector/oyente se identifica a su vez, podemos reconocer la misma magia autoritaria por la que, como advirtió Read, la imaginación del líder como “Padre de su Pueblo” nos anima a “transferir a este mascarón de proa todo tipo de virtudes imaginarias que nosotros mismos quisiéramos poseer”:

366 Ibid., 163–164.

367 Ibid., 114.

A través de generaciones hemos gastado nuestra sangre y realizado nuestros mayores esfuerzos en deshacernos del liderazgo de los sacerdotes y reyes... sólo para encontrarnos con el mismo anhelo infantil de ser guiados... Somos niños que buscan un padre, niños llenos de celos mutuos y recelo, repitiendo a escala nacional los conflictos neuróticos de la familia³⁶⁸.

Knabb escribió, un volante. El día de la lectura de poesía, esperó el momento adecuado para presentarse:

Había una audiencia de varios cientos de personas. Snyder comenzó diciendo que antes de comenzar con la poesía le gustaría “decir algunas palabras sobre la revolución”. Hizo algunos comentarios sobre ese tema que fueron un poco vagos, pero no malos. Cuando terminó, el público aplaudió.

Eso sucedió. Nada podría haber dejado más claro el carácter espectacular de toda la ocasión. Los aplausos fueron la señal evidente de que sus palabras no serían puestas en práctica, sino que simplemente servirían como un bocado más para la excitación pasiva. (La gente probablemente se iría a casa después de la lectura y les diría a sus amigos: “¡Él no solo leyó muchos poemas geniales, sino que incluso dijo algunas cosas extravagantes sobre la revolución!”). Estaba indignado por la situación.

368 Herbert Read, *The Philosophy of Anarchism* (Londres: Freedom Press, 1940), 13; y “El culto del liderazgo”, *Now* 1 (1943): 13.

Los aspectos más insultantes de mi folleto eran demasiado apropiados. Los saqué, los arrojé a la multitud y salí corriendo³⁶⁹.

Incluso con su dramática demanda final (una línea reutilizada de Lautréamont: “POESÍA HECHA POR TODOS, O NADA”), el folleto, “¿Necesitamos a Snyder como poeta-sacerdote?” es una lectura menos absorbente que los poemas de Snyder³⁷⁰. Como acto de expresión pública, admite Knabb, fue ineficaz: “después de una pausa de unos segundos, la lectura continuó”. Sin embargo, como ritual privado de autoexpresión, fue, para su autor, estimulante, “liberador”, un “verdadero avance”. Y es así que, más tarde, cuando Knabb mostró orgulloso su trabajo a ciertos mentores radicales (quienes “eran conscientes de mi admiración por Snyder”), le hicieron el mayor cumplido: “Hmm. ¡Veo que te has estado subvirtiendo a ti mismo y a los demás!”³⁷¹ Como en el viejo dicho zen, el anarquista, al encontrar al poeta-Buda en el camino, lo ha matado.

Knabb, Duncan y Kristeva no son de ninguna manera los primeros en concebir la poética anarquista como una cierta extinción del “yo”, una ruptura de la coherencia ilusoria y la autocontención que es la marca de la edad adulta. Los dadaístas habían imaginado esto décadas

369 Knabb, *Secretos públicos*, 114.

370 *Ibíd.*, 161.

371 *Ibíd.*, 114–115.

antes: así, Tristan Tzara ideó su infame técnica del *cut-up* para, en palabras de Hugo Ball, “descartar el ego como un abrigo lleno de agujeros”: un poema ensamblado al azar a partir de fragmentos de periódico “se parecerá a ti... un autor infinitamente original de sensibilidad encantadora, aunque no sea apreciado por la manada vulgar”³⁷². La adopción deliberada de la aleatoriedad por parte de Tzara hace risible, de antemano, cualquier cuestión de “original[idad]” o “autoría”; si el poema recortado se parece al poeta, no es porque la personalidad del poeta sea la fuente del significado poético, sino porque tanto el poema como la personalidad son producto del azar, la contingencia y el caos; el parecido no es signo de paternidad sino de fraternidad.

Sin embargo, sin ninguna expresión de colectividad, esta ruptura vanguardista del “yo” lírico siguió siendo un gesto nihilista en lugar de formar parte de una cultura de resistencia anarquista. Como dijo Hans Richter, Dadá fue el producto, más que el antídoto, de la disolución social: “Falta la creencia de pertenecer a cualquier cosa, y agradecemos a la 'sociedad' (oh estado) por esto, la 'comunidad'”³⁷³. Incluso equilibrado por un desprecio

372 Ball, *Vuelo fuera del tiempo*, 29; Tristan Tzara, *Seven DaDa Manifestos and Lampisteries*, trad. Barbara Wright (Londres: Calder, 1977), 39.

373 Hans Richter, *Hans Richter*, trad. Cleve Gray (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1971), 96.

hacia el “autor infinitamente original”, el vilipendio dadaísta por “la manada vulgar” era demasiado genuino. Por el contrario, para el poeta anarquista contemporáneo Michael Halfbrodt (n. 1958), uno de los “momentos clave” de la poética anarquista es “el de la colectividad: la literatura anarquista no es una construcción individual compuesta en un escritorio, sino el resultado del debate y la discusión, que es una práctica colectiva”³⁷⁴. Tal poética colectiva podría inspirarse más fácilmente en el abrazo democrático de Whitman a las “multitudes hirvientes que nos rodean, de las cuales somos partes inseparables”:

La democracia consiste no sólo en esa mitad, el individualismo, que aísla. Hay otra mitad, que es adhesividad o amor, que fusiona, ata y agrega, haciendo camaradas a las razas y fraternizando a todas.

La fraternidad revolucionaria no como estado sino como proceso continuo de mezcla dinámica, “hermanante”, está marcada por un pluralismo sin duda atractivo para los anarquistas, recelosos de la uniformidad disfrazada de fraternidad. La concepción pluralista de Whitman de las “multitudes que nos rodean” se refleja en su concepción de las “multitudes” internas: “Soy grande... contengo multitudes”, que recuerda tanto al “Yo soy otro” de

374 Michael Halfbrodt en Bernd Drücke, Ralf Burnicki y Michael Halfbrodt, “Poesía para la anarquía: Ein Interview zum zehnten Geburtstag des libertären Literaturprojekts Blackbox,” *graswurzelrevolution* 294 (diciembre de 2004).

Rimbaud³⁷⁵. Asimismo, el exilio de Baldelli se percibe a sí mismo como un océano, un espacio vasto y difuso atravesado por “pueblos y siglos”, mientras que Landauer imagina la subjetividad del poeta como un espacio interior atravesado por “personas vivas que se han reunido en ellos, que están enterradas en ellos y resucitarán de ellos”: cuando esta verdad sea reconocida en la solidaridad revolucionaria, “el pueblo será el poeta y el poeta será el pueblo”³⁷⁶.

Si, de hecho, “lo que se suele llamar el individuo”, como observa Landauer, no es “una unidad aislada” sino una “comunidad”, entonces la revolución social podría tener que implicar una liberación del propio “ser interior”, una recuperación de las “muchas personalidades” enmascaradas por la identidad. “El Yo se mata para que el Mundo–Yo pueda vivir”, había escrito Landauer: “No mates a los demás, solo a ti mismo”. En términos poéticos, esto podría traducirse en un programa anarquista para la ruptura de la identidad del autor: el asesinato del Autor como Autoridad, el garante soberano de toda coherencia y significado. “Tienes que interferir contigo mismo”, dice Jack Spicer, para actuar como “médium” de poemas que no son de tu propiedad: “Tienes que, en la medida de lo posible, vaciarte”. Así, en una carta a Robin Blaser, Spicer

375 Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose* (Nueva York: Library of America, 1982), 87, 661, 949.

376 Landauer, *Der werdende Mensch*, 359; y *Por el Socialismo*, 33.

insta al poeta a “volverse loco. Suicidarse. No quedará nada / Después de que mueras o te vuelvas loco, / Excepto la calma de la poesía”³⁷⁷.

En el espacio abierto que deja este retiro del Creador de la Creación, una especie de *zimzum* poético (el “acto de contracción divina”, “ocultamiento y limitación”, por el cual Dios hace un lugar para el universo) o *kenosis* (un “vaciamiento”, “humillación” o “abnegación” de lo divino, en la tradición cristiana)³⁷⁸ el poema anarquista podría tomar significado de la actividad del lector. Juliana Spahr (n. 1966) argumenta que esta es precisamente la forma en que la poesía puede promover la autonomía, la igualdad y la comunidad: al crear brechas y ambigüedades, “la obra permite a los lectores autogobierno y autonomía”, evocando una “participación dinámica” en lugar del consumo pasivo, de modo que “al acto de lectura se le otorga tanta autoridad como al acto de creación”. En lugar de leer los extraños signos de la poesía de vanguardia como simplemente “tonterías, privadas, codificadas o presimbólicas”, Spahr los vuelve a leer como invitaciones a crear significado colectivamente en lugar de

377 Landauer, *Revolución*, 96–97, 88–89; Spicer, *La casa que construyó Jack*, págs. 13–14; Spicer, “Un poema sin un solo pájaro”, *Mi vocabulario me hizo esto: la poesía recopilada de Jack Spicer*, eds. Peter Gizzi y Kevin Killian (Middletown, CN: Wesleyan University Press, 2008), 73.

378 Gershom Scholem, *Kabbalah* (Nueva York: Meridian, 1978), 129; Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 87, 91.

unilateralmente: una “poesía creada por todos”, en cierto sentido³⁷⁹. La “adhesividad”, entonces, sería evocada al permitir que las “multitudes” fraternicen dentro del espacio del poema.

Esto, de hecho, es lo que buscaba Mac Low en sus textos/representaciones poéticas experimentales, que incorporaron sistemáticamente la aleatoriedad, los procesos impredecibles de permutación y múltiples participantes para producir poemas sin un solo autor. El objetivo no era hacer un texto que representara las “ideas” de un autor, ni siquiera las ideas anarquistas, sino “incorporar tales ideas en un microcosmos” para crear obras con otros seres humanos, sus entornos y el mundo “en general” (representado por medios tan objetivamente peligrosos como los dígitos aleatorios)... El poeta crea una situación en la que invita a otras personas y al mundo en general a ser co-creadores. El poeta no desea ser un dictador sino un co-iniciador de la acción dentro de la sociedad libre de iguales que se espera que la obra ayude a generar.

La inclusión de Mac Low del “mundo en general” en el proceso creativo es significativa; la anarquía que imagina es una en la que las acciones elementales del mundo

379 Juliana Spahr, *Everybody's Autonomy: Connective Reading and Collective Identity* (Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2001), 14, 6, 13

mismo y de “todos los seres sintientes” se consideran al mismo nivel que las de los humanos. Uno llega a una situación en la que “incluso las plantas tienen derechos”: uno no corta un árbol a menos que haya una muy buena razón para hacerlo³⁸⁰.

Como explica Colson, los anarquistas han denunciado el supuesto humanista de que “el hombre como sujeto, guiado por la razón, libre y responsable de sus acciones” se enfrenta “al mundo como objeto, abierto a la manipulación del hombre”, insistiendo, en cambio, en que los seres humanos “no son distintos de la realidad a través de la cual se mueven y en la que están incrustados”³⁸¹. En este sentido, el objetivo de Mac Low podría ser hacer que el “Mundo-Yo” de Landauer –una contradicción de términos, desde la perspectiva del individualismo humanista, como si hubiera hablado de un “Objeto-Sujeto”– sea activa y efectivamente real.

Cabe preguntarse, sin embargo, si una poética que asesina la imagen del Autor es necesariamente no autoritaria per se. Es preocupante, por ejemplo, que la

380 Jackson Mac Low, *The Pronouns: A Collection of Forty Dances for the Dancers*, 3 de febrero a 22 de marzo de 1964 (*Barrytown, NY: Station Hill Press, 1979*), 75.

381 Colson, *Petit lexico*, 120–121; Daniel Colson, "Subjectivités anarchistes et subjectivité moderne", *La Culture Libertaire: Actes du Colloque International, Grenoble, marzo de 1996*, ed. Alain Pessin (Lyon: Atelier de Création Libertaire, 1997), 149.

destrucción de su propio ídolo poético por parte de Knabb provoque emociones que combinan lo agresivo con lo regresivo: “Mientras salía corriendo del auditorio me sentí como un niño, otra vez tan emocionado como un niño de primaria haciendo una broma”³⁸². La conclusión del episodio también evoca la infancia, aunque esta vez en el registro del Niño Bueno en lugar de su contraparte Traviesa: radiante bajo la mirada de sus amigos “subversivos”, Knabb se comporta como un niño mostrando orgullosamente a sus padres la prueba que acaba de superar. ¿La autoridad, el Patriarca/Poeta, ha sido destruida o simplemente desplazada? La pura repetitividad de la escritura del propio Knabb, su incesante reiteración de los eslóganes y fórmulas de sus modelos radicales (por ejemplo, Guy Debord), a veces amenaza con derrumbar la diferencia entre el rechazo de Knabb a la pretensión de originalidad del autor y su adopción del “plagio” como “necesario” –en teoría, una poética de la apropiación subversiva, que impugna la propiedad y el decoro literarios–, lo que, en la práctica, parece inquietantemente una mera reproducción de lo Mismo³⁸³.

382 Knabb, *Public Secrets*, 115, cursiva mía.

383 Lautréamont, qtd. por Guy Debord, en Mustapha Khayati “Palabras cautivas: Prefacio a un diccionario situacionista”, trad. Ken Knabb en *Antología internacional situacionista*, ed. Ken Knabb (Berkeley: Oficina de Secretos Públicos, 2006), 171.

Y si el objetivo de Mac Low, como poeta anarquista, es colapsar la distancia entre los dos polos de sujeto y objeto, para construir situaciones en las que el yo ya no esté separado del no-yo, ¿podríamos ver esta poética también como una reproducción de la *chora*, la indivisión del bebé-sujeto de la madre-objeto? ¿O es otra forma de decir que los poemas autogenerados de Mac Low balbucean? ¿Que, como el bebé suspendido en su matriz, tiene una deuda irreembolsable con esa agencia estructurante –“el marco general y el conjunto de 'reglas'”– como reconoce Mac Low, que son “dadas por el poeta”?³⁸⁴ ¿Que al abandonar la comunicación pierden también el sentido de comunidad? ¿Que, lejos de lograr la visión de “adhesión” de Whitman, no evocan nada más que la anomia de la vida bajo el capitalismo? ¿Que al deshacer la ilusión de un sujeto coherente, no logran

384 Mac Low, *The Pronouns*, 75. La deuda, si bien es irreembolsable, no deja de reconocerse: como relata Bruce Andrews, Mac Low hizo una práctica consciente de “adjuntar [ing] notas elaboradas a su trabajo, detallando el proceso por el cual las obras fueron generadas, de modo que el lector entraría en el proceso, pero no en el ámbito de la importancia o el valor de lo que realmente estaba leyendo... como si la parte de la experiencia del lector que Mac Low quisiera resaltar fuera la experiencia del lector de estar intrigado o impresionado por el proceso mediante el cual se generó el trabajo, independientemente de lo que signifique” (Dan Thomas-Glass y Bruce Andrews, “Entrevista a Bruce Andrews”, *The Argotist Online*, web). Sin embargo, el control del escritor solitario sobre el proceso y su gama de posibles resultados perturba la pretensión de autoorganización: detrás de lo que podría parecer una autopoiesis, todavía hay un poeta, un dador de leyes desde el exterior.

imaginar otro tipo de individualidad social para poner en su lugar?

Estas dudas parecen acosar a Mac Low, quien nunca abandona definitivamente su estilo anterior, más accesible (mucho después de lo que Louis Cabri identifica como el punto de inflexión de Mac Low en 1954, todavía está contribuyendo con su trabajo en algo parecido al estilo de preguerra de *Tendenzlyrik* para revistas radicales como como *Liberation* [1956–1977] y *Win: Peace and Freedom Thru Non-Violent Action* [1965–1983]).

En una conversación de 1988 con el poeta del lenguaje Bruce Andrews, Mac Low confiesa que

A veces siento que debo hablar de una manera que pueda interesar a un mayor número de personas aquí y allá; es posible que no solo tenga a los convertidos, sino también a los que están en línea, etc., al incorporar muchas cosas que son eficaces, en el sentido de una poesía retórica... una poesía más básica³⁸⁵.

En lugar de considerar esto como una refutación de las premisas de su trabajo más experimental, insta a Andrews a considerar los dos modos como alternativas apropiadas para diferentes ocasiones y propósitos, una especie de “diversidad de tácticas” poética: ¿por qué no, sugiere,

385 Mac Low en Bruce Andrews, *Paradise & Method: Poetics & Praxis* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996), 68.

perseguir “un proyecto en tándem de escritura social”, dedicando algo de tiempo a la “escritura disruptiva radical” y algo a la escritura “que podría ser, si no eficaz, al menos comprensible para una audiencia más amplia sin antecedentes, etc.”? ¿Por qué los poetas tienen que elegir sólo un modo?³⁸⁶ Jens Bjørneboe hace precisamente esta evaluación en un ensayo de 1970, “Diktning og kritikk–middel til kamp eller flukt?” [Escritura y crítica: ¿lucha o huida?], en el que arremete contra los críticos “modernistas” que exigen que “la literatura se escriba en verso libre, sin puntuación y con minúsculas”, y, por otro lado, aquellos críticos que impondrían “la misma dictadura, pero de signo contrario”, exigiendo que los poetas “escribieran para las masas”, produciendo sólo obras “positivas y edificantes”. Rechazando ambas demandas, declaró: “Me declaro partidario de la escritura 'comprometida'... Pero, quiero poner el asunto en equilibrio: eso no significa que me oponga a la escritura 'pura'”³⁸⁷.

Esta suspensión, esta vacilación entre alternativas, ¿es un rechazo de las alternativas que se ofrecen?, recuerda lo que DeDeo describe en su manifiesto reciente, “Hacia una poética anarquista”. En términos sorprendentemente similares a los de Bjørneboe, DeDeo escribe que, frente a

386 Ibid., 66–67.

387 Jens Bjørneboe, “Escritura y crítica: ¿lucha o huida?”, trad. Esther Greenleaf Murer, web.

“la actual crisis del lenguaje” que es simultáneamente “la actual crisis política”, los poemas pueden emprender una “huida” lejos de cualquier lenguaje público o una “lucha” y arrebatarse ese lenguaje lejos de sus poderosos abusadores. La fuga aleja la poesía de sus potenciales lectores; pelear es casi imposible. Bajo esta luz, podría parecer que el “proyecto tándem” de Mac Low es una elección de lucha y huida; para DeDeo, una elección entre dos imposibilidades opuestas e iguales. Por loables que puedan ser los motivos, optar por una poética “diversidad de tácticas” podría solo equivaler a una indefensa vacilación entre alternativas mutuamente excluyentes e igualmente inaceptables, una decisión de no decidir entre ellas. El problema, como DeDeo lo enmarca sucintamente, sigue siendo: “Dada la obviedad bruta del poder, su colonización masiva del uso real cotidiano de las palabras, ¿cómo puede el poeta crear una obra que desafíe o renuncie a este poder sin volverse incomprendible para el oído?”³⁸⁸

Esta *Connection of Everyone With Lungs* (2005) [Conexión de todos con pulmones] de Spahr un título que duplica la apuesta de su libro de crítica, *Everybody's Autonomy: Connective Reading and Collective Identity* [Autonomía de todos: lectura conectiva e identidad colectiva] (2001), es valiente: ¿quién puede seguir fingiendo hablar con “todos”? ¿Qué puede “conectarnos”,

388 DeDeo, “Hacia una poética anarquista”.

atomizados como estamos? Esta conexión de todos con los pulmones recopila una serie de poemas, denominados “Poema escrito después del 11 de septiembre de 2001” y “Poema escrito del 30 de noviembre de 2002 al 27 de marzo de 2003”, en respuesta a la sensación generalizada de impotencia que surge al ver imágenes de video de aviones llenos de gente que se estrellan contra enormes edificios de oficinas, una y otra vez, una impotencia mitigada, para muchos, por la venganza militarista. La respuesta de Spahr no es más sutil que este espectáculo de poder. La dificultad para leerlo es por completo de otro orden.

En su búsqueda de lo que conecta, a la manera de la eco-poética de Snyder o Carruth, Spahr parte de lo biológico:

Hay estas cosas:
células, el movimiento de las células
y la división de las células
y luego el latido general de la circulación
y manos y cuerpo y pies
y piel que rodea manos, cuerpo, pies.
Esta es una forma,

una forma de sangre latiendo
y células dividiéndose³⁸⁹.

El cuerpo, entonces, como fundamento: “células”, “manos”, “pies”, “piel”, “sangre” y “pulmones” son precisamente lo que conecta a “todos”. Pero esto es sólo un punto de partida para una investigación del “espacio en la habitación que rodea las formas de las manos, el cuerpo, los pies y las células de todos y el latido contenido dentro”: “Todos los que tienen pulmones inhalan y exhalan el espacio como todos con pulmones respiran el espacio entre las manos adentro y afuera”³⁹⁰. “Adentro” y “afuera” no son espacios delimitados distintos, sino momentos que se repiten en un proceso (“adentro y afuera”), el proceso cíclico de la respiración que conecta a “todo el mundo con pulmones”, que podría abreviarse, por mucho que fallemos en reconocerlo todos los días, simplemente como “todos”. El cuerpo individual, un mundo en sí mismo, también se define internamente por su relación con su “afuera”, una relación tan íntima que la misma palabra “afuera” es inadecuada, engañosa, una observación totalmente común, aunque no puede ser reconocida por gobiernos y corporaciones, fatalmente obligados a aprehender el mundo como algo que está “afuera”, algo

389 Juliana Spahr, “Poema escrito después del 11 de septiembre de 2001”, *Esta conexión de todos con pulmones: poemas* (Berkeley: University of California Press, 2005).

390 *Ibíd.*

controlable y poseible. No hay nada esotérico en esto, y nada todavía que sea un argumento, salvo quizás el patetismo de recordar el hecho de ser este microcosmos, un cuerpo: su fragilidad, su incompletud, su radical dependencia de lo que no puede contener, y, una vez más, su universalidad. La meditación de Spahr sobre el hecho de los pulmones, sobre la respiración y la encarnación, se expande y se expande hasta abarcar el globo.

Aquí no hay tonterías, ni pirotecnia cubista, ni nada surrealista en lo más mínimo: esto es lo más realista, literal y letal que podemos conseguir. El lenguaje es relativamente simple y directo, aunque lírico a su manera, y aunque manifiesta una cierta humildad, una cautela (apegándose a lo observable, lo intuitivo) y una reticencia (renunciando, o al menos ejerciendo con mucho cuidado, su derecho para hacernos demandas, respaldar o denunciar, para aplicarnos una retórica más enérgica), eso podría equivaler a una especie de no violencia comunicativa, que recuerda el tipo de apertura textual que Spahr ha elogiado en los poetas más “difíciles”. Podemos ver la influencia de Gertrude Stein, tal vez, en la dicción sencilla y el uso de la repetición lenta, pero donde una obra como *Tender Buttons* (Botones tiernos) impone la ley modernista contra la herejía de la paráfrasis. Spahr no se preocupa de hacerlo.

Uno de los pocos lugares en los que Spahr alude a algo menos contemporáneo que Fox News o Mariah Carey es en la sección marcada como “20 de enero de 2003”. La alusión es al Fragmento 16 de Safo, a veces llamado “El poema de Anactoria” o “A una esposa del ejército, en Sardis”:

Algunos dicen caballería en tropel,
otros dicen soldados de a pie,
otros llaman a una flota
la más hermosa vista
que ofrece la tierra oscura,
pero yo digo que es lo que—
cada vez amas mejor³⁹¹.

Este fragmento de la antigüedad poética regresa –¿es la “tradición de todas las generaciones muertas” de Marx, que “pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos”?– con traje contemporáneo:

*Algunos dicen Challenger 120 Dos tanques, o infantería,
o una flota de barcos.*

*Hay quienes dicen una hueste de caballería, tanques
M1A2 Abrams, y otros vehículos de combate Bradley.*

391 Safo, “LP 16”, *La poesía de Safo*, trad. y ed. Jim Powell (Nueva York: Oxford University Press, 2007), 7.

Unos dicen otros de infantería, y otros de navíos, y otros de obuses de 155 mm.

Algunos dicen que atestan vehículos de combate de guerreros, algunos dicen que soldados de a pie, otros llaman a una flota la vista más hermosa que ofrece la tierra oscura.

Algunos dicen que lo más bello sobre la tierra oscura es una hueste de helicópteros de ataque antiblindaje Apache y otros AH-64, de nuevo, una flota de barcos.

Unos dicen que lo más hermoso sobre la negra tierra es un ejército de cañones autopropulsados AS90, otros, infantería, otros aún, barcos.

En esta tierra oscura, algunos dicen que lo más hermoso son las treinta mil tropas de asalto de Gran Bretaña que se unen hoy a las sesenta y dos mil de los EE. UU. movilizadas en los últimos diez días y otras sesenta mil de los EE. UU. en camino.

En esta tierra negra, sobre la tierra negra como el carbón, algunos dicen todo esto y más.

Pero yo digo que es lo que más te gusta³⁹².

392 Spahr, “20 de enero de 2003”, *This Connection*.

La yuxtaposición de la dicción clásica de Safo (“una hueste”, “aglomeración”, “la tierra oscura”, “la tierra negra como el carbón”) y el discurso de un *Catálogo de Logística y vehículos militares Jane's* (“120 Challenger Dos tanques”, “obuses de 155 mm”) es discordante. Es el discurso de Jane; el discurso adormecedor de las exhibiciones en las ferias internacionales de armas, con su retórica de dominio técnico, la promesa de control a distancia, que es reciclado por los medios informativos, para que miles y miles de cuerpos vivos, del tipo Spahr, nos hayan llevado a pensar durante muchas páginas, ahora convertidas en efectivamente abstractas, en parte de esta interminable lista de piezas. La brecha entre los dos lenguajes, entre esa música antigua y este terrible sentido nuevo, crea una apertura de posibilidades de significado. Puede ser que, al igual que en la poesía moderna de un Ezra Pound o de un TS Eliot, lo clásico sirva de ancla para una conciencia moderna temblorosa, “fragmentos que he apuntalado contra mis ruinas”³⁹³. Quizás la belleza y el glamour de la dicción elevada de Safo, se contrastan irónicamente con la mundanidad fea y decididamente antiheroica de la guerra contemporánea. Por otro lado, tal vez Safo y Spahr son más parecidos que diferentes en el sentido de que ambos establecen un contraste entre la perspectiva del “yo” lírico –“pero yo digo”– y la perspectiva de los “otros”, ahora como entonces, que son

393 TS Eliot, “La tierra baldía”, *La tierra baldía y otros poemas*, ed. Frank Kermode (Nueva York: Penguin Books, 2003), línea 430.

lo suficientemente perversas como para encontrarse matando a “lo más bello”.

El lector puede llenar el vacío con una serie de significados posibles, pero esta última posibilidad parece la más persuasiva, y esto me lleva a ver paralelismos entre la forma en que nos habla “20 de enero de 2003” y la forma en que la canción de Armand Marrast le habló a Proudhon en la prisión de Sainte-Pélagie. En ambos casos, la poesía representa un nosotros, una “identidad colectiva”, como dice Spahr; nos compromete con los valores que nos dicen quiénes somos, oponiéndonos aún más firmemente a las fuerzas que los ponen en peligro. No somos asesinos a distancia, admiradores de la guerra. Somos amantes, la gente que ama:

Es lo que se ama, lo más hermoso es a quien se ama.

Yo digo que es todo lo que una persona ama.

Digo para mí que son mis amados.

Para mí nada más, son mis amados, es la vista más hermosa.

Digo la vista de los que amas.

Lo digo de nuevo, la vista de los que amas, los que has conocido y los que no.

Lo digo una y otra vez.

Una y otra vez.

Intento seguir diciéndolo para seguir haciéndolo realidad.

Lo digo de nuevo, la vista de los que amas, los que has conocido y los que no³⁹⁴.

Con este conjuro, el hablante del poema lucha no por justificar sino por promulgar un valor (“seguir haciéndolo realidad”), perpetuarlo en la mente contra toda la fuerza de un mundo que le es indiferente; persuadir, no a otros, a modo de propaganda, sino a sí mismo (“Yo digo por mí”), que su perspectiva es real en absoluto. Pero si somos los probables lectores de este poema, y si no somos de piedra, entonces es difícil no sentir que ese “yo” que desesperadamente “lo repite una y otra vez” es también el propio.

Si hay una retórica en juego aquí, es algo menos parecido a los “medios de persuasión” instrumentalista de Aristóteles y más parecido a la “identificación” de Burke: “Persuadir a un hombre[sic] solo en la medida en que pueda hablar su lenguaje mediante el habla, el gesto, la tonalidad, orden, imagen, actitud, idea, identificando tus

394 Spahr, “20 de enero de 2003”.

caminos con los suyos”³⁹⁵. ¿O es, de otro modo, el “restablecimiento físico de la comunidad” de Goodman? Se trata, en todo caso, de una poesía que, de manera sosegada y resuelta, renuncia al tipo de poder retórico que lanza aviones contra edificios y hace llover bombas de racimo sobre los niños sin dejar de ser totalmente comprensible para el oído. Es a la vez una especie de discurso público, un ejercicio de solidaridad –global, universal– y terriblemente íntimo. Aquí hay una mujer hablando con otras mujeres y hombres en un espacio público. Ella los aclama como “mis amados”: como suyos.

395 Aristóteles, *Retórica*, trad. W. Rhys Roberts, en *The Rhetoric and the Poetics* (Nueva York: Random House, 1977), 1355b; Kenneth Burke, *A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives* (Cleveland: World Pub. Co., 1962), 579, énfasis mío.

PARTE III:

“FUERA DE LAS ATADURAS DEL PRESENTE ETERNO”

NARRATIVA ANARQUISTA

Un hombres [sic] que no puede imaginar lejos de lo real pronto no puede moverse, porque es como la flecha de Zeno, que no puede moverse donde está y no puede moverse donde no está.

– Paul Goodman,
“En el bloque de un escritor”.

No podemos pedirle a la razón que nos lleve por los abismos del absurdo. Sólo la imaginación puede sacarnos del atolladero del eterno presente, inventando o hipotetizando o fingiendo o descubriendo un camino que luego la razón puede seguir en la infinidad de opciones, una pista a través de los laberintos de la elección, un hilo dorado, la historia, llevándonos a la libertad que es propiamente humana, la libertad abierta a aquellos cuyas mentes pueden aceptar la irrealidad.

– Ursula K. Le Guin,
Bailando en el borde del mundo.

VII. HABITACIONES BLANCAS

El vagabundo protagonista de *Les Porteurs de Torches* [Los portadores de antorchas] (1898) de Bernard Lazare, de hecho se llama Juste. La justicia, en el mundo de la propiedad privada, no tiene hogar. Por eso, no es de extrañar que se encuentre, en sus viajes, con otro viajero que dice ser de un “país... donde todo es de todos”, una patria que Juste reconoce de inmediato: “Esa es una idea utópica, señor”. Por supuesto, dentro de la realidad de la novela de Lazare, este reconocimiento (que equivale a decir “¡tonterías!”) es realmente un reconocimiento erróneo: el otro país es tan “real” como este y, de hecho, a medida que avanza el diálogo, es nuestro mundo el que llega a parecer inverosímil, ficticio, nocional y un tejido de endeables “ideas”³⁹⁶. Es dentro de este sistema de ideas

396 Bernard Lazare, *Los portadores de antorchas* (París: Armand Colin, 1898), 4.

que el adjetivo “utópico” significa “irreal”, un juicio incrustado en su misma acuñación: como Lazare seguramente sabía, Tomás Moro inventó el término “utopía” como un juego de palabras con eu-topos “buen lugar”, y ou-topos “ningún lugar”.

Casi literalmente no hay lugar para la ficción anarquista en la historia literaria. Es decir: tan pronto como la “literatura” se define como obras imaginativas de poesía y prosa narrativa, el único lugar reservado para el anarquismo es el del “no-lugar”, la utopía, ese “casillero destinado a los ensueños y las paradojas” como dice Lazare³⁹⁷. Las utopías se toman para formar un género cómodamente independiente, marginal a la literatura, más afín a la filosofía política; si son obras de prosa innegablemente imaginativas, son más afines al ensayo que a cualquier género narrativo. “El texto utópico”, escribe Frederic Jameson, “proporciona un anteproyecto” para “una especie de máquina”; “no cuenta una historia en absoluto”³⁹⁸. Los planos pueden ser bonitos, por supuesto, pero incluso cuando las utopías no son meras “mezclas sin inspiración de reformas tecnológicas disfrazadas de ficción”, en palabras de Judith Sklar, son esencialmente imágenes estáticas en lugar de cuentos en

397 Ibid., 259.

398 Frederic Jameson, *The Seeds of Time* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 56, énfasis mío.

el proceso de ser contados³⁹⁹. En otras palabras, más allá de las funciones puramente explicativas y persuasivas, que pertenecen al mundo vulgar y utilitario de la política (“reforma tecnológica”) más que al ámbito estético de la literatura, se supone que la escritura utópica es una especie de cuadro–pintura; es visual, espacial (“un plano”) más que narrativo. En la medida en que la escritura utópica rompe con este modelo espacial estático, por ejemplo, mediante la inyección de conflicto y contradicción, ya no es propiamente utopía sino “heterotopía” o “utopía crítica”, lo que subraya hasta qué punto se nos anima a pensar en las utopías como monolíticas y acríticas (incluso si su misma existencia como escritura se erige como una crítica de la realidad no ficticia existente). Si, como se nos dice, el “conflicto” es la esencia de la narrativa ficcional, las utopías, por su propia naturaleza, están libres de conflicto y contradicción, por lo tanto, de pluralidad y diversidad; como sueños de uniformidad, están constituidos por la represión, es decir, por la exclusión, así como Platón formó su República por la exclusión de los poetas. Por argumentos tan paradójicos, la historia literaria, esa República de las Letras, excluye a los anarquistas.

399 William V. Spanos, *Heidegger y la crítica: recuperando las políticas culturales de destrucción* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 77–78; véase también Russell Jacoby, *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age* (Nueva York: Columbia University Press, 2005), 136.

Hay al menos dos versiones dominantes de la historia de la novela, por ejemplo, que realizan este tipo de exclusión, habiendo decidido de antemano que las utopías no deben contarse, pero que existe al menos algo así como una postura radical en ficción: una postura crítica. Una versión asume que el auténtico radicalismo político, en el campo de la novela, es esencialmente Realismo Social; la otra versión, poniendo la primera de cabeza, asume que la tradición auténticamente radical en la ficción se encuentra en la experimentación formalista y antirrealista, es decir, lo que los historiadores literarios angloamericanos se contentaron, hasta hace poco, con llamar simplemente Modernismo. Visto desde esta perspectiva, la pregunta es si el verdadero modelo de novela radical debe ser considerado *The Jungle* de Upton Sinclair o *Finnegan's Wake* de James Joyce. El surgimiento de los estudios culturales ha interrumpido esta conversación sobre la historia literaria al abrir la categoría de “cultura”, obligándonos a leer obras de alta cultura (p. ej., Jane Austen o Charles Dickens) junto con sus parientes de la cultura de masas repudiadas (p. ej., la novela de bolsillo o la telenovela). Sin embargo, incluso esta apertura simplemente ha producido otro par de narrativas autorizadas sobre la narrativa. Por un lado, encontramos relatos de la narrativa de la cultura de masas que, fieles a una visión de la alta cultura del “texto escrito” frente al texto como mercancía del mercado de masas, calculado para complacer a un público desaliñado y plebeyo, escribe

éste último como otra válvula de seguridad para los descontentos de la vida bajo el patriarcado y el capitalismo, que ofrece tantas variedades de escapismo, consuelo y acomodación. Por otro lado, hay un relato según el cual estos géneros de masas rebosan positivamente de energías subversivas, reflejos de deseos radicales y oportunidades para la “agencia”, tanto que la etiqueta esnob de “cultura de masas” debe dar paso a la de “cultura popular”. Finalmente, se nos ofrece una gran síntesis bajo los auspicios de las teorías de Frederic Jameson: la ficción de alta cultura de la era posmoderna (y el posmodernismo, se nos informa, es simplemente “la lógica cultural del capitalismo tardío”) está tan profundamente imbuida de referencias a la cultura de masas, y las distinciones entre la realidad social y los simulacros generados por los medios se han vuelto tan completamente borrosas, que la distinción entre “vanguardia” y “popular” desaparece por completo, y podemos hablar sin vergüenza de una “vanguard-pop” en el que todas las contradicciones se resuelven felizmente⁴⁰⁰.

Entonces, ¿cómo sería la “ficción anarquista”, el *1919* de John Dos Passos? ¿El *Nexus* de Henry Miller? ¿*La subasta del lote 49* de Thomas Pynchon? Todos estos escritos

400 Mark Amerika y Lance Olsen, eds., *In Memoriam to Postmodernism: Essays on the Avant-Pop* (San Diego: San Diego State University Press, 1995).

manifiestan una imaginación antiautoritaria, luchando contra lo que Louis Marin llama “las trampas de la narrativa”; todos se destacan por la experimentación con la forma narrativa (múltiples puntos de vista, flujo de conciencia, imágenes oníricas, lirismo, negación de resolución, etc.), rayando en la “antinarrativa”, la negativa a narrar. Además, todos ellos tienen rastros tentadores de encuentros históricos con el anarquismo: referencias conscientes a la cultura Wobbly y “picnic[s] anarquistas”, recuerdos color de rosa de Emma la roja (Goldman), copias enmohecidas de *Regeneración*⁴⁰¹. Sin embargo, ninguno de estos autores se identifica a sí mismo como anarquista o escribe con compromisos políticos explícitos; ninguno de estos trabajos surge de un movimiento anarquista o circula dentro de contra-comunidades anarquistas. Los lectores de Dos Passos, Miller o Pynchon encuentran el anarquismo solo como una atmósfera vaga, o en notas académicas al pie.

Para algunos críticos, por el contrario, es difícil distinguir entre el “arte social” anarquista y el “realismo socialista” marxista. María-Luisa Siguán considera que las obras de ficción de los anarquistas españoles son “perfectamente similares a las de la 'literatura de partido' [marxista]”, historias incansablemente “positivas”, “didácticas” y

401 John Dos Passos, *1919* (Boston: Houghton Mifflin, 2000), 335, 338; Henry Miller, *Nexus* (Nueva York: Grove Press, 1987), 83, 315; Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (Nueva York: HarperPerennial, 1999), 98.

“ejemplares” del heroísmo proletario⁴⁰². Por el contrario, los movimientos de vanguardia en las artes tuvieron un impacto relativamente pequeño en la escritura de los anarquistas antes de la Segunda Guerra Mundial; el trabajo de escritores como Joyce, Woolf, Kafka y Proust pasa casi desapercibido para los críticos anarquistas, y cuando se refieren a tendencias como el simbolismo o el futurismo, normalmente lo hacen con burla: “Nos basta con abrir un libro simbolista”, escribe un crítico en las páginas de la revista literaria anarquista argentina *Los Nuevos Caminos* “para estar convencido de que este libro es producto de un cerebro trastornado”, mientras que para Federica Montseny, “el futurismo se contagia como el sarampión”⁴⁰³. Esta analogía frecuentemente reiterada del modernismo con la enfermedad⁴⁰⁴ se lleva a su extremo satírico en “Mein Besuch bei Dichter Pguwlkschrij

402 Siguan, “La Novela Ideal”, 419–420.

403 Manuel Laranjeira, “Algunos apuntes sobre arte contemporáneo”, *Los Nuevos Caminos* 1.1 (Mayo de 1906): 68; Federica Montseny, “El Futurismo”, *La Revista Blanca* 2.1.1 (1 de junio de 1923): 8.

404 Véase, por ejemplo, “Literature the Mirror of Man” de de Cleyre, en el que ella se pregunta perpleja por la prevalencia en la literatura moderna de “locos que explican su propia locura, hombres enfermos que analizan sus propias enfermedades, hombres pervertidos que analizan sus propias perversiones, cualquier cosa, todo menos hombres cuerdos y normales” (*Obras Escogidas*, 378), o la advertencia de José Peirats a sus compañeros anarquistas de no “contagiarse de la enfermedad” del “bla–bla–blaísmo” vanguardista (“Por un lenguaje libertario que se entienda [Por un lenguaje libertario que se entienda]”, *Bicicleta: Revista de comunicaciones libertarias* 20 [octubre 1979]: 45).

Rnfajbzxlquy [Mi visita al escritor Pguwlkschrij Rnfajbzxlquy, 1919]” de Ret Marut (también conocido como Bruno Traven), en el que el crítico adulator encuentra su tema, el escritor de vanguardia con un nombre impronunciable y una obra ilegible (el hecho de que sus obras sean “imposibles de entender” se toma como “confirmación” de su genialidad superior), en su escenario natural: “la Clínica de Incurables”⁴⁰⁵.

El imperativo, para los escritores que emergen y trabajan dentro del movimiento anarquista, no es la innovación o la originalidad en el estilo, “la locura decadente que se llama originalidad”, como dice Montseny⁴⁰⁶, sino la eficacia para transmitir un contenido y establecer contacto entre este contenido textual y una realidad no textual que se mueve, evoluciona y cambia. Así, haciéndose eco de la advertencia de Bakunin de que el buen arte, al tratar de “tipos generales y situaciones generales”, sin embargo, “recuerda a nuestra mente las individualidades vivas, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos”, Francisco Caro Crespo declara que la novela debe “soportar el sello de la vida”⁴⁰⁷. En efecto, esta es

405 B. Traven, *A la Honorable Señorita S... y Otras Historias*, ed. y trans. Peter Silcock (Westport, CT: L. Hill, 1981), 67, 69.

406 Federica Montseny, “La estética y la originalidad en la literatura”, *La Revista Blanca* 2.1.7 (15 de septiembre de 1923): 11.

407 Bakunin, *Dios y el Estado*, 56–57; F. [Ferdinando] Caro Crespo, “Juicios sobre la novela”, *La Revista Blanca* 4.65 (1 de febrero de 1926): 26.

precisamente la ambición de escritores anarquistas como Alfonso Martínez Carrasco: presentar al lector una “transcripción exacta de una página del sublime libro de la Vida”⁴⁰⁸.

A veces, esta aspiración parece llamar a un realismo contundente; por ejemplo, en Japón, donde escritores anarquistas como Miyajima Sukeo (1886–1951) ayudaron a crear lo que se conoció como “Literatura Proletaria” (proletaria bungaku), que presenta “literatura periodística”, reportajes de estilo realista sobre la vida de los pobres”, o en Brasil, donde el periódico anarquista *Novo Rumo* publicó historias descarnadas de la vida (por ejemplo, una serie de “Placas Fotográficas” anónimas o instantáneas) sobre las realidades de la sociedad moderna y sus centros urbanos⁴⁰⁹. La anarquista individualista italiana Leda Rafanelli llamó a estas breves piezas narrativas casi periodísticas Bozzetti Sociali (“bocetos sociales”):

El croquis social refleja, en unas pocas páginas de impresiones, los sentimientos y sensaciones vividas, los variados aspectos de la vida moderna. En la niebla gris del frío y la escarcha de la tarde, en las sombras lúgubres de

408 Alfonso Martínez Carrasco, “¡Pero mató a un burgues!” *La Novela Proletaria* (1932–1933), ed. Gonzalo Santonja (Madrid: Ayuso, 1979), 125.

409 Relleno, *Caos De Orden*, II; Photographo, “Placas Fotográficas, 1”, *Contos anarquistas* (100–1) y “Placas Fotográficas, 2” (52–3).

los barrios bajos, en los abismos modernos de los talleres, y también en el resplandor del paseo marítimo, más seres que el novelista no puede ver... viven en casas, chozas en las profundidades de las minas, en la fría soledad de las prisiones, en la quietud de los conventos, todos los sufrientes del suplicio y del dolor, todos los sometidos a la convencionalidad de las leyes presentes... los náufragos de la vida... sin que nadie pase la línea de vida de la salvación.

Estas descripciones “cortas y verdaderas [brevi e vere]” de la vida de las “víctimas” de la sociedad moderna tienen su genealogía no en el dadaísmo (ni siquiera en el futurismo, que había atraído a Rafanelli durante un tiempo) sino en el verismo italiano, así como en el naturalismo de Émile Zola y el apasionado realismo cristiano–humanista de León Tolstoi⁴¹⁰. De hecho, las novelas de Zola *Germinal*, *París* y *Trabajo* fueron leídas con avidez por anarquistas desde Chicago hasta Chengdu –al menos ocho revistas (en yiddish, español, francés, italiano y portugués) y un número incalculable de niños anarquistas fueron llamados “Germinal” en honor al

410 Leda Rafanelli, *Bozzetti sociali* (Milán: Casa editrice sociale, 1921), 5–6; Franco Andreucci, “Rafanelli, Leda (1880–1971)”, Base de *datos de escritoras italianas* (Biblioteca de la Universidad de Chicago, 2004), web. Para conocer los vínculos de Rafanelli con el futurismo, véase Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction: 1909–1944* (Providence, RI: Berghahn Books, 1996), 53 y 85n20; y Alberto Ciampi, *Leda Rafanelli–Carlo Carrà: un romanzo* (Venezia: Centro Internazionale della Grafica, 2005).

primero– y la obra de Tolstoi, publicada y traducida por revistas anarquistas como *La Revista Blanca* en España, *La Battaglia* en Brasil, *Wohlstand für Alle* en Austria, *Tianyi bao* en Japón, y *Madre Tierra* en los Estados Unidos, también fue muy influyente en el medio anarquista⁴¹¹.

Al mismo tiempo, sin embargo, encontramos anarquistas que se distancian repetidamente de lo que llaman, a menudo despectivamente el “realismo”. Esto comienza con el propio Proudhon, quien inicia su defensa de su amigo Courbet, que le ocupa todo un libro, negando la distinción entre “idealismo” y “realismo” (“el arte es, por su propia naturaleza, a la vez realista e idealista”), y concluye que “lo real no es lo mismo que la verdad”: “Las primeras escuelas de arte se apartaron de la verdad por la vía del ideal; no te apartes de él por la vía de lo real.” En términos notablemente similares, Kropotkin sugirió que la “descripción realista”, si se la priva de cualquier “objetivo idealista”, de hecho, sería falsificar; la literatura debe decir la verdad, no sólo del presente concreto, sino del “deseo”⁴¹². Así como la pretensión de Zola de “fotografiar”

411 Vittorio Frigerio, *Émile Zola au pays de l'Anarchie* (Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 2006), 37; Litvak, *La Mirada Roja*, 34, 134n93, 9, 129–130 n1; Chan y Dirlik, *Escuelas en campos y fábricas*, 22.

412 Proudhon qtd. en James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980), 94, trad. Frotar; Kropotkin, *Ideales y realidades*, 85–86. Para que esta noción de “verdad” no suene demasiado platónica, podría ayudar leerla contra la declaración de Zo d'Axa: “No nos vamos a molestar con la Verdad eterna–con T mayúscula [*la sempiternelle Vérité*–avec un grand

objetivamente la realidad es rechazada por Bernard Lazare por lamentablemente “incompleta”, también para José Prat (1867–1932), el arte “tiene que ser algo más que una fotografía que pinta los vicios y las virtudes que tenemos; también debe señalar nuevos rumbos a la humanidad”⁴¹³. Mécislas Golberg (1869–1907), asimismo, llama “estéril” a este estilo fotográfico de realismo, una especie de capitulación autocastradora ante lo que Freud llamaría el principio de realidad. Aferrándose al polo de la objetividad, esta supuesta literatura de protesta resulta ser precisamente el tipo de escritura que nos permite descartar las alternativas al *statu quo* como “utópicas”⁴¹⁴.

Y, sin embargo, sorprendentemente, escucharemos con la misma consistencia a los mismos anarquistas denunciar las “utopías” y el pensamiento “utópico”. La entrada para “Utopía” en la *Encyclopédie anarchiste* inmediatamente señala que el uso común de la palabra es completamente negativo, algo que debe repudiarse en lugar de reclamarse: “todo lo que es imposible de lograr”⁴¹⁵. “Tomada en su sentido habitual actual”, argumentó

V]” (“Nous”, *L'En-dehors, Anthologie, 1891–1893* [sl: Chamuel, 1896], 125).

413 Lazare, *L'Écrivain et l'art social*, 29, 27; José Prat, “Teatro nuevo”, *Ciencia social* 2.3 (septiembre 1898): 48.

414 Golberg, carta a Zola, 29 de mayo de 1896, qtd. en Frigerio, *Émile Zola*, 24.

415 A. Blicq, “Utopie, Utopiste”, *Encyclopédie anarchiste*, 2829.

Kropotkin, “la palabra 'Utopía' debe limitarse únicamente a aquellas concepciones que se basan en razonamientos meramente teóricos sobre lo que es deseable desde el punto de vista del escritor”; el anarquismo, por el contrario, está “basado... en un análisis de las tendencias de una evolución que ya se está dando en la sociedad”, algo “ya en desarrollo”⁴¹⁶. La sociedad es plural y móvil; una utopía es el producto de un solo intelecto, una idea fija. Querer imponer una idea así a todos, para Proudhon, es ya soñar con la dictadura: “nadie en la Tierra es capaz, como decían Saint-Simon y Fourier, de proporcionar un sistema completo, hecho desde cero, que uno simplemente tiene que ponerlo en práctica”⁴¹⁷. Como dice Jean Grave, “Dada la diversidad de temperamentos y caracteres, establecer un modo único de organización al que todos deben ajustarse y que impondríamos inmediatamente después de la Revolución sería una utopía”, en el sentido de “imposible de lograr”⁴¹⁸. En consecuencia, para Paul Goodman, escribiendo al otro lado de la era de las revoluciones, “las mejores soluciones no suelen ser globales, sino un poco de esto y un poco de

416 Kropotkin, “Ciencia Moderna y Anarquismo,” *Evolución y Medio Ambiente* (Montreal: Black Rose Books, 1995), 60.

417 Proudhon, carta a Antoine Gautier (2 de mayo de 1841), en *Correspondance de P.-J. Proudhon*, ed. Amédée Jérôme Langlois (París: A. Lacroix et Cie., 1875), 1.326.

418 Jean Grave, *La société au lendemain de la révolution* (París: Bureau de La Révolte, 1893), 4.

aquello”⁴¹⁹. Imaginar soluciones “globales”, sociedades “hechas desde cero”, es soñar con eliminar el desorden de la historia real, de los seres humanos reales, en la pureza de un Año Cero: “el vacío aterrador”, como escribe Colson, “en el que la 'imaginación' de los líderes revolucionarios... finalmente pueda desplegarse sin obstrucciones”⁴²⁰. En resumen, el concepto de “utopía”, desde esta perspectiva, representa todo aquello a lo que se opone el anarquismo⁴²¹.

Considere el cuento gótico de Voltairine de Cleyre, “La habitación blanca”, publicado por primera vez en la revista de libre pensamiento *The Open Court* (1896). Un artista crea el hogar perfecto, “la habitación blanca”, para su esposa perfecta, “ella misma la cosa más blanca, su niña escandinava de rostro puro... con esa hermosa, mansa, blanca paciencia suya”: paredes blancas, techo, pisos,

419 Goodman, *Nueva Reforma*, 204.

420 Daniel Colson, “Lecturas anarquistas de Spinoza”, trad. Jesse Cohn y Nathan Jun, *Journal of French Philosophy* 17.2 (2011): 104. La frase de Colson, aquí, casi podría servir como un resumen de la trama de *The Lathe of Heaven de Le Guin* (Nueva York: Scribner, 1971), en el que uno bien-el hombre intencionado en realidad *gana* la capacidad de dar forma al mundo perfecto a partir de su propia “imaginación”; la pesadilla tecnocrática resultante es una antiutopía auténticamente anarquista.

421 Para una exploración más profunda del antiutopismo anarquista, véase Michel Antony, “Les libertaires face à l'utopie: entre critiques, analyses, expérimentations et projets,” *Recursos sobre la utopía, sobre las utopías libertaires y las utopías anarquistas* (Académie de Besançon, 8 de noviembre de 2008): 1–35.

mobiliario, decoración, etc. Está decidido a imitar la naturaleza: “la deslumbrante belleza del techo era como un arco roto del techo de una cueva, tan blanco y reluciente estaba con la extraña sustancia que él había hecho; y las paredes tenían todas las fantásticas y salvajes tracerías de los bosques helados de nuestras ventanas de invierno, que Dios pinta como ningún hombre. Tan meticoloso es él que no se da cuenta de que su amada languidece de aburrimiento y abandono en su buhardilla, hasta el día en que termina el trabajo y regresa para encontrar que ella se ha ido, por supuesto. Cuando ella aparece años después, “en la cuneta, completamente borracha y muriendo”, él la acoge, permitiéndole morir en su Habitación Blanca, “ensuciándola”, dejando atrás esta maldición final: “¡Ugh! Las horribles fantasías en el licor. ¡Parece todo blanco, blanco, como una Casa Muerta!⁴²² *La habitación blanca* es, por supuesto, una obra de arte y, como tal, se parece mucho a la pieza central de “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, una pintura que adquiere cualidades cada vez más realistas a expensas de la propia vida como fuerza de su tema, la esposa del artista, que muere al terminarlo. Cada historia podría describirse, en palabras del colega anarquista de De Cleyre, E. Armand, como un “caso 'extraordinario' de transferencia del elemento vital de un cuerpo vivo a una representación de este cuerpo”, una lección sobre los peligros de la

422 Voltairine de Cleyre, “The White Room”, *The Open Court* 10.459 (11 de junio de 1896): 4945–4946.

representacion⁴²³. Eugenia C. DeLamotte lo lee como una crítica a la noción decimonónica de la mujer virtuosa como “el ángel de la casa” y, de paso, como una alegoría de la forma en que todos somos llevados a definirnos por lo que somos y no somos. Así como la mujer real queda excluida para siempre, mientras vive, de la habitación ideal, creamos nuestras identidades por “abyección”, al decidir que algo está “debajo” de nosotros, “más allá de los límites”, “no para mí”, así que, paradójicamente, este “afuera” es lo que moldea y define nuestro “adentro”, de modo que es en cierto sentido parte de nosotros, un adentro–afuera⁴²⁴. Pero *La habitación blanca* es también un lugar destinado a ser perfecto: es, en el sentido clásico, una especie de utopía. Y es inhabitable, al menos por aquel para quien se construye pues no puede soportar la vida.

¿Y los libros no son también una especie de *Habitación blanca*, un espacio de representación que intenta arreglar y capturar la vida? Los anarquistas buscan salir del Salón Blanco de la representación idealista o utópica, un espacio cerrado que no puede acomodar el desorden de las mujeres reales, los cuerpos reales o la vida real. Pero, ¿no

423 Émile Armand, “Edgar Poe, le conteur de l'extraordinaire,” *Perfiles de Précurseurs et Figures de Rêve* (París: Ediciones de l'En Dehors, 1931), 75.

424 Eugenia C. DeLamotte “Revolución de la mente”, *Puertas de la libertad: Voltairine de Cleyre y la revolución de la mente: con selecciones de sus escritos* (Ann Arbor, MI: Prensa de la Universidad de Michigan, 2004), 119.

es la marca misma del libro el hecho de que se puede cerrar, que tiene un principio y un final, al igual que la vida? ¿Qué representación “realista” podría presentar algo más que una versión infinitamente más ordenada de lo real? Un “sistema cerrado”, señala Andrew M. Koch, “siempre omite un elemento contenido en el objeto que busca describir”⁴²⁵. En ese caso, parecería que la resistencia anarquista a la representación implica también una resistencia al realismo.

¿Los anarquistas, entonces, deben ser vistos como realistas o antirrealistas, cronistas de lo cotidiano distópico o utópicos intransigentes? ¿Quizás son ambas cosas a la vez, o ninguna? José Martín (1892–1930), escribiendo en la *Revista Blanca* proponía que “la novela... no debe ser ni realista ni utópica”: “Vivimos en la realidad, no hace falta que la leamos; la utopía, como tal, es quimérica y las quimeras no pueden ni deben sustanciar nada. Entre la realidad y la utopía hay una zona de oscuridad que la novela debe iluminar”⁴²⁶. El escenario del relato anarquista es precisamente ese espacio heterotópico atrapado “entre la realidad y la utopía”, entre *El mundo que muere y el mundo que nace* –título de una obra prohibida de Teresa Claramunt de 1896–. Y aquí

425 Andrew M. Koch, "Postestructuralismo y la base epistemológica del anarquismo", *Filosofía de las ciencias sociales* 23.3 (1993): 337.

426 José Martín, “Estudios: La novela”, *La Revista Blanca* 3.48 (15 de mayo de 1925): 29.

estamos: en el área de la oscuridad. Nos hemos desviado de los mapas de la historia literaria. Aquí hay dragones.

Como de costumbre, rastrear la historia de la cultura de resistencia anarquista requerirá un tipo de reconstrucción más cuidadosa, mirando más allá de los viejos y nuevos cánones. Al mismo tiempo que los escritores anarquistas, empujando contra las restricciones de la convención literaria, evocan una sensación de extrañeza, cortejando los límites de la antinarrativa, también se ven impulsados hacia formas clásicas y populares de narración, tanto para evitar alejar a los lectores como para superar esos otros órdenes de alienación que nos persuaden de que no somos los autores de nuestra propia vida, que prohíben a la imaginación aventurarse más allá de ciertos límites, que oscurecen las posibilidades inherentes a lo real.

VIII. VARIEDADES DE DISTANCIAMIENTO

En La Habana, Cuba, 1903, un nuevo libro de cuentos llevando el título despreocupado de *Historias Inverosímiles* apareció en una serie publicada por la Biblioteca Pro-Vida. El autor, un anarquista catalán llamado Adrián del Valle (1872–1945), quien también fue director de la *Revista Pro-Vida* órgano de la casa de la Institución Naturista Cubana Pro-Vida (dedicada a la causa del “nudismo social”), había estado publicando historias bajo nombres de pluma como “Palmiro de Lidia”, “Fructidor” e “Hindus Fakir”. La colección comienza, muy apropiadamente, con una historia sobre un violonchelo parlante, “El Músico Polaco”.

“Nada puede sorprenderme”, comenta el empobrecido violonchelista William Koseck, cuando su instrumento entabla una conversación con él. “Has sufrido muchas

decepciones... Fue tu culpa”, advierte el violonchelo. “No seas cruel”, suplica el músico ⁴²⁷. La violación de la verosimilitud –sabemos por experiencia que los violonchelos son cosas, no personas, y no hablan– no tiene precedentes, por supuesto. En los cuentos de hadas, se escuchan rutinariamente arpas, espadas y galletas de jengibre. La premisa podría haber venido de Hans Christian Andersen o de los hermanos Grimm: un hombre pobre pero virtuoso está al borde de la inanición, cuando una voz mágica se dirige a él... Pero no estamos en un cuento de hadas; el elemento no realista se anula abruptamente a un tercio del camino (Koseck se despierta; había sido solo un “sueño extraño”). Más fundamentalmente, las leyes mágicas que deberían llenar el estómago vacío del músico polaco no están vigentes, y después de inútiles intentos de cantar y pedir su cena, Koseck terminará colgando por el cuello del infeliz extremo de su propia cuerda de violonchelo. ¿Que está sucediendo aquí?

Un psicoanalista podría diagnosticar rápidamente la voz del violonchelo como una proyección de la del propio Koseck; ventriloquiando, el artista fracasado pone en la boca de su instrumento acusaciones que dan sentido a su fracaso (“Fue culpa tuya”). Más precisamente, el violonchelo habla con la voz castigadora de un superyó, regañando a un ego disminuido por no haber alcanzado su

427 Adrián del Valle, *Cuentos Inverosímiles* (La Habana: Imp. “Cervantes,” 1921), 3–4.

ideal del yo. Pero la acusación que dirige a Koseck es muy diferente. La sección del “sueño extraño” de la historia transcurre como una especie de diálogo socrático al revés, en el que el violonchelo filosófico derriba sin piedad cada uno de los ideales a los que Koseck ha apegado su ego: “‘Ah’, exclamó Koseck. ‘¡Pobre de mí, que me he pasado la vida soñando con el arte, anhelando la gloria, para aprender al final de mi camino, viejo, pobre y olvidado, que la vida, el arte y la gloria no son más que ficciones ilusorias!’”⁴²⁸ Parece ser que es la incapacidad del músico para comprender completamente esta lección lo que lo condena: perdiendo toda esperanza de saciar su hambre haciendo que otros le paguen por su música, empeña “su amado violonchelo”, “retribuyendo su servicio con la más negra ingratitud”, como él piensa, “simplemente para satisfacer las demandas materiales del estómago, solo para extender unos días su miserable existencia”. Es por esto, finalmente, que se suicida⁴²⁹.

Un buen materialista, por supuesto, sabría qué hacer con el violonchelo insolente, este medio de producción que parece cobrar vida a expensas del productor. Es demasiado similar al famoso pasaje de *El Capital* de Marx en el que explora las “sutilezas metafísicas y las sutilezas teológicas” que aparecen cuando la madera, cortada y ensamblada en una mesa, entra en el mercado: “tan

428 Ibid., 6.

429 Ibid., 8.

pronto como se presenta como una mercancía”, se transforma en algo trascendente. No solo se para con los pies en el suelo, sino que... separa su cabeza, y de su cerebro de madera surgen ideas grotescas, mucho más maravillosas de lo que nunca fue 'girar la mesa'”, refiriéndose a la práctica espiritista de comunicarse con el muerto por golpes en la mesa⁴³⁰. En otras palabras, si tus cosas parecen responderte, esto es un síntoma del “fetichismo de la mercancía”, un fenómeno general de la vida bajo el capitalismo. Alienado de su producto, es el trabajador asalariado quien es “un mero instrumento, un objeto sin alma”, como objeta Koseck. No es de extrañar que se haya consolado con fantasías de ser elevado por el arte por encima de las consideraciones materiales, “transportado a regiones etéreas, lejos de la tierra, lejos de los hombres”⁴³¹.

Por mucho que esté alejado de los “hombres”, Koseck no está alienado, al menos en lo que respecta a su trabajo. Si el violonchelo es su medio de producción, es pequeño y lo posee; técnicamente, aunque esté en la indigencia, eso lo colocaría en la clase de los pequeños burgueses. Además, es un artista: el acto sensual de hacer música, para él, lleva su propósito en sí mismo. Un artista podría estar en una

430 Marx, en Marx y Engels, *Collected Works*, 35.81–82.

431 Curiosamente, no hay mujeres visibles en esta historia, aunque abraza su violonchelo como si fuera su “amante” y “con *caricias de madre*” (del Valle, *Cuentos Inverosímiles*, 9).

buena posición para lograr lo que a Emma Goldman, siguiendo a Nietzsche, le gustaba llamar “la transvaloración de todos los valores”: en otras palabras, negarme a permitir que otros juzguen por mí lo que es bello o feo, bueno o malo, valioso o sin valor, para decidir que lo que es valioso para mí es valioso en sí mismo. Koseck adopta una postura pasiva con respecto a los valores, recibéndolos en lugar de crearlos para sí mismo. Por eso le resulta tan desolador darse cuenta, tardíamente, de que no tiene ni idea de lo que entiende por “arte” ni siquiera por “vida”, y que una “gloria” póstuma le parece inútil; por eso, habiendo sido declarado inútil según los estándares de una sociedad utilitaria, accede impotentemente a actuar como su propio verdugo. Empeñando su único y verdadero amor por un poco de pan, ha permitido que la economía capitalista en la que está sumido, una economía que no asigna valor a sus acciones, invalide sus valores. Así, cuando trata de cambiar música por comida, su oferta es recibida como una mendicidad: “Si quieres comer, paga en efectivo más sólido; la música es dinero que se lleva el viento”. Ser artista, en un mundo así, es enfrentar una amenaza continua de muerte por inanición en un mundo donde el arte, como observa Koseck, “importa poco en relación con la materialidad de la vida”⁴³². Lo que es verdaderamente inverosímil, grotesco, no es tanto que un objeto tome vida

a la que “un objeto sin alma” no debería tener derecho –de hecho, para Del Valle, un vitalista filosófico, esta afirmación no es del todo espuria⁴³³. Lo impensable es que un sujeto pensante, sensible, creador, sea reducido a la condición de objeto mudo y sin sentido.

Esta transposición de sujeto y objeto, del yo y el no-yo, es un motivo importante de la ficción anarquista⁴³⁴. En la

433 Un elemento de vitalismo corre a través de la filosofía anarquista; Bakunin niega que exista tal cosa como la *mera* “materia”, es decir, materia desprovista de movimiento, espontaneidad, actividad, incluso “inteligencia” (*Dios y el Estado* 12–14, 49). Del Valle vuelve con frecuencia a esta idea, tanto en sus escritos filosóficos para revistas intelectuales como la *Revista de Filosofía* como en sus relatos. Así, hace opinar al violonchelo parlante que “todo lo que existe tiene sensación, en diversos grados” (*Cuentos Inverosímiles*, 5). En otro de los *Cuentos Inverosímiles*, “Un Rayo de Sol”, es un rayo de sol parlante que informa al narrador que lo que hasta ahora ha entendido incorrectamente como “alma” es en realidad sólo “materia reflejada en sí misma”. mientras que “materia” es en realidad solo “alma reflejada en sí misma” (181–182). De manera similar, en “El Medio Social Como Factor Psicológico” (publicado en traducción como “Social Environment as a Psychological Factor” en *Inter-América* 7.8 [agosto de 1924]), del Valle propone “la existencia del psiquismo en todas las manifestaciones de la vida” e incluso “la manifestación psíquica en todas las formas de energía” (471).

434 Así, Curtis Marez astutamente señala que las historias de Ricardo Flores Magón también “a menudo representan un mundo moderno lleno de mercancías y máquinas que cobran vida y hablan, como en diálogos fantásticos que involucran objetos inanimados como el hombre y la máquina [‘El Obrero y la Máquina’], una pluma cara y una pluma barata [‘Las Dos Plumas’], y un abrigo elegante y una bata de obrero [‘La Levita y la Blusa’]. Al igual que los primeros dibujos animados, estos motores, bolígrafos y abrigos animados representan lo que Walter Benjamin llamaría un nuevo sensorio de la vida urbana donde los productos básicos

parábola de Francisco Pi y Arsuaga, “Lo Que Dicen las Máquinas”, por ejemplo, escuchamos a una máquina amonestar literalmente al trabajador que la atiende: “¡No seas orgulloso! De ninguna manera eres diferente a mí. Un instrumento de trabajo como yo, tu estómago, como mi indispensable horno de carbón, recibe suficiente alimento para mantenerte ocupado en la función mecánica”⁴³⁵. Ser

parecen tener una vida propia emocionante. Sin embargo, en contraste con el famoso análisis del fetichismo de Marx, en el que las mercancías parecen estar vivas porque desplazan el trabajo humano vivo, las mercancías de Magón hacen discursos sobre la teoría del valor trabajo, recordando a los lectores que, desde los automóviles hasta la ropa, los bienes comerciales son el producto de trabajo” (Marez, “Pancho Villa Meets Sun Yat-sen: Third World Revolution and the History of Hollywood Cinema,” *American Literary History* 17.3 [otoño de 2005]: 490).

435 Francisco Pi y Arsuaga, “Lo que dicen las máquinas,” *Regeneración: Semanal revolucionario* 4.92 (1 de junio de 1912): 1. Este motivo particular de los humanos cambiando de lugar con la máquina se repite en muchas otras historias, incluyendo la de Anselmo Lorenzo “Os Homens Máquinas [Los hombres-máquina]” (1908) y “La Révolte des Machines [La rebelión de las máquinas]” de Han Ryner (1896). Un motivo relacionado: la transformación de seres humanos en animales o insectos, como en “Gou [Perro]” de Ba Jin (1931), Octave Mirbeau *dingo* (1913); “Entre los Gorilas: Cuento simbólico” de Charles Malato (1904) y (bajo el seudónimo de “Talamo”) *Les Mémoires d'un Gorille (Memorias de un gorila, 1901)*; o el de Han Ryner *L'Homme-Singe (El hombre mono, 1894)* y *L'Homme-Fourmi (El Hombre Hormiga, 1901)*. En “Les Ventres [The Bellies]” (1883) de Félix Fénéon, como señala Granier, esta “inversión de los campos léxicos” opera en ambas direcciones: “Así, los animales 'comen [mangent]' mientras que los aldeanos 'beben [bâfrent]”, y los vagabundos son tratados como “juego” humano, para ser “cazados” (*Les Briseurs de formules, 362–363*). De manera similar, Maurice Tournier muestra cómo la retórica denunciatoria de Émile Pouget hace uso del acrónimo, por ejemplo,

la herramienta de otro, ser explotado, es convertirse en una víctima, y muchas historias anarquistas son de hecho ficciones de victimización social bajo fuerzas opresivas: militarismo, colonialismo y fanatismos religiosos, de pobreza extrema y de crueles maquinarias jurídicas; del castigo, de las mezquinas tiranías de la familia patriarcal, del vínculo matrimonial y del sistema educativo, y especialmente del sexismo depredador practicado en la prostitución y la violación. Lo que dice Granier sobre las novelas anarquistas francesas podría aplicarse, con cierta justicia, al trabajo de los anarquistas de todo el mundo: “Son novelas de denuncia, ante todo”⁴³⁶.

Este enfoque en las víctimas puede parecer una opción obvia para los escritores de ficción afiliados al movimiento anarquista, una política que a menudo se define en términos negativos. Las denuncias en que se centran estos cuentos los hacen, en el encabezamiento de una serie que corrió en *Le Libertaire* “Cuentos amargos” o, en el subtítulo de la colección de cuentos de Ernesto Herrera, *Su Majestad el Hambre* (1910), “Cuentos brutales”. Pero con la misma frecuencia se presentan francamente como “Historias inverosímiles”, “Cuentos misteriosos”, “Historias fantasmagóricas”, “Historias maravillosas y

“cléricochons” o “cléricafards” (de *clérigos*, perteneciente o relativo al clero, más *cochons*, cerdos, o *cafards*, cucarachas), para crear una imagen de “quimeras”, híbridos monstruosos (“Le bestiaire anarchiste”, 257–258).

436 Granier, *Les briseurs de formules*, 111.

prodigiosas”, “Historias proféticas”, “Cuentos Increíbles”, o incluso “Cuentos Imposibles”⁴³⁷. Lo que aparentemente es una de las primeras piezas de ficción anarquista en China: un cuento sin firmar, “Yu chu jin yu: Renrou lou [Una historia moderna de Yu Chu: Casa de carne humana]”, publicado en *Xinmin Congbao* [Nuevos ciudadanos] en 1902, es una de esas historias: un ataque satírico contra el vacilante régimen Qing, presentado como “Una historia moderna de Yu Chu”. “Yu Chu” era un nombre sinónimo de cuento extraño o fantasioso, que se remonta a la dinastía Han. En consecuencia, las imágenes son escandalosas y representan simbólicamente la explotación como una forma de canibalismo (una década y media anterior al uso del mismo motivo por parte de Lu Xun en su famoso “Kuangren Riji [Diario del loco]”).

Treinta años más tarde, “Gou [Perro]” (1931) de Ba Jin toca una nota igualmente kafkiana con su narrador menos confiable: un hombre chino que, embrutecido por la pobreza y el colonialismo, llega a pensar en las personas con “piel blanca, cabello rubio ojos verdes, narices grandes y cuerpos altos y fuertes” como los verdaderos “seres humanos”, viéndose a sí mismo como “una piedra”, “un objeto perdido”, en última instancia, “un perro, o algo

437 Ver “Yu chu jin yu: Renrou lou” *Xinmin Congbao* 1.5 (8 de abril de 1902): 97–100; y Geng Chuan Ming, “Wu zhengfu zhuyi yu zhongguo xiandai wenxue xiandai xing de qi yuan,” *Hua Dong Shi Fan Da Xue Xue Bao* 6 (1998): 25–26.

así”⁴³⁸. Por supuesto, incluso en su extremo, esta autopercepción distorsionada refleja la realidad colonial de China: “Hace décadas”, como señala Ba Jin lacónicamente en una reflexión de 1958, “en la puerta de entrada de un parque en la Concesión de Shanghai, colgaba una placa con las palabras 'No se admiten chinos ni perros'”⁴³⁹. Estas son condiciones que no se deben creer, sino que se deben rechazar.

Las historias anarquistas occidentales a menudo toman algo así como la forma del “romance científico” a la Hawthorne o Poe antes de que apareciera la ciencia ficción moderna, siguiendo las líneas más estrictas establecidas por Verne y Wells. En la colección de Del Valle, por ejemplo, nos encontramos con un científico enloquecido por su creencia de que puede resucitar a los muertos (“Vitalis”), un amante celoso que mata a su rival con un pensamiento (“Cerebralis”), un soñador abatido sermoneado sobre la naturaleza del alma por un rayo sensible de luz solar (“Un Rayo de Sol”), y así sucesivamente. Jules Lermina (1839–1913), autor de *L'Abc*

438 Ba Jin, “Perro”, trad. Lance Halvorsen, en *La antología de Columbia de la literatura china moderna*, eds. Joseph SM Lau y Howard Goldblatt (Nueva York: Columbia University Press, 2007), 113, 110–111.

439 Ba Jin, *Obras Escogidas*, trad. Sidney Shapiro y Wang Mingjie (Beijing: Foreign Languages Press, 1988), 4.134. También señala que tal distorsión, lo que Iris M. Zavala llama una representación “anatrópica” o “invertida” del mundo (*Colonialism and Culture* 1), fue una forma de pasar de contrabando la crítica anticolonial a los censores (4.133).

du Libertaine (1906) y colaborador del periódico anarquista argentino *La Protesta Humana* también escribió partituras de *Histoires Incroyables* (1885, 1888) y novelas de ciencia ficción inspiradas en Bulwer-Lytton. La obra ficticia de Han Ryner (también conocido como Henri Ner, 1861–1938) es igual de aventurera al explorar las posibilidades de la novela de anticipación desde su cuento futurista de insurrección de robots, “La Révolte des Machines” [La rebelión de las máquinas] (1896) a su epopeya posthumana, *Les Surhommes, Roman Prophétique* (Los superhombres, una novela profética, 1929), en la que mastodontes hiperinteligentes han heredado la Tierra de una raza humana extinta. Las novelas anunciadas en revistas anarquistas de la Edad Dorada como *Lucifer, el Portador de la Luz* a menudo presentaban lo que Brigitte Koenig llama, no injustamente, “un profeta extraterrestre”: un “Marsite” en *A Cityless and Countryless World* [Un mundo sin ciudades ni países] de Henry Olerich (1851–1927). *World* (1893), una venusina en William Windsor (n. 1827; fecha de muerte desconocida) *Loma, a Citizen of Venus* (1897)⁴⁴⁰. Incluso los protagonistas de *Dwellers in Vale Sunrise* [Los habitantes del valle de la salida del sol] (1904) de John Lloyd “eran como mensajeros de otro mundo” en su absoluta otredad: “Una especie de

440 Brigitte Koenig, “Visiones del futuro: reproducción, revolución y regeneración en la ficción utópica anarquista estadounidense”, en *Anarchism and Utopianism*, eds. Laurence Davis y Ruth Kinna (Manchester: Manchester University Press, 2009), 175.

dignidad y salud divinas parecían flotar sobre ellos”⁴⁴¹. De hecho, en *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) [Los desposeídos, una utopía ambigua], cuando Ursula K. Le Guin despliega a su protagonista anarquista, Shevek (“El primer hombre de la luna”, como lo llaman sus anfitriones), en el mundo autoritario de Urras, ella redescubre una tradición centenaria⁴⁴².

Tampoco los escritores anarquistas, a pesar de todo su entusiasmo por la ciencia y la tecnología, limitaron sus violaciones del realismo a lo racionalmente posible, “domesticando lo imposible” según las líneas establecidas por el socialista fabiano Wells⁴⁴³. Por el contrario, a menudo estaban fascinados por lo mítico y lo folclórico, considerándolos como remanentes aún no domesticados de culturas orales hostiles a la regimentación y al Estado⁴⁴⁴. Así, desde su exilio en una colonia–prisión en

441 J. William Lloyd, *Los habitantes de Vale Sunrise: cómo se juntaron y vivieron felices para siempre* (Westwood, MA: Ariel Press, 1904), pág. 15.

442 Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (Nueva York: Harper & Row, 1974), 20. Uno también recuerda al “misterioso extraño” en la obra teatral de Pietro Gori, *Primo Maggio* (Barre, VT: Pallavicini, 1896), quien representa “el destino que nos guía/hacia un futuro pacífico y armonioso” (1).

443 HG Wells, *The Scientific Romances of HG Wells* (Londres: Gollancz, 1933), VIII.

444 Para Louise Michel, por ejemplo, el folclore de su Haute–Marne natal simboliza la resistencia de los galos al Imperio Romano (Edith Thomas, *Louise Michel* [Montréal: Black Rose Books, 1980], 53), mientras que

Nueva Caledonia, Louise Michel (con la ayuda de su amigo y compañero anarquista en el exilio, Charles Malato) recopiló ávidamente los relatos de los canacos nativos, que comparó con “los Eddas, las Sagas, el Romancero, los Nibelungos” (1885)⁴⁴⁵. Ya había publicado un volumen de folclore regional francés, *Le Gars Yvon, Légende Bretonne* (1882), al igual que su compañera de armas, André Léo (también conocida como Victoire Léodile Béra, 1824–1900), quien recopiló cuentos de la región natal de su esposo. Corrèze, en *Légendes Corrésiennes* (1870). Otros escritores anarquistas franceses de principios de siglo también experimentaron con la forma de cuento de hadas, desde *Porte d'Ivoire* (La puerta de marfil 1897) de Bernard Lazare hasta *L'Homme-Fourmi* (El hombre hormiga 1901) de Ryner.

Esta fascinación por lo folclórico no se limitó de ninguna manera a Francia. En Alemania, tanto Gustav Landauer (“Der gelbe Stein: Ein Märchen [La piedra amarilla: un

Voltairine de Cleyre ve el cuento de hadas como representante tanto de una victoria del espíritu humano sobre el miedo mítico que anima la religión como de un dominio de la “imaginación” resistente a la racionalidad industrial (*Obras Escogidas*, 363, 374); En una línea similar, Félix Martí-Ibáñez propone que los cuentos de hadas permiten que los niños negocien, en forma de “juego”, su lucha por labrarse un reino de autonomía frente a “fuerzas del mundo adulto que amenazan con devorar el ego del niño”. (*Ariel: Ensayos sobre las artes y la historia y filosofía de la medicina* [Nueva York: MD Publications, 1962], 34–35).

445 Louise Michel, *Légendes et Chants de Gestes Canaques* (París: impr. de A. Reiff, 1882), 3, trad. Mitch Abidor.

cuento de hadas]”, 1910), como Ret Marut (“Khundar: Ein deutsches Märchen [Khundar: Un cuento de hadas alemán]”, 1920) prueban la forma de los cuentos de hadas, el primero de ellos adaptando una historia del Mabinogion galés, el último una alegoría más idiosincrásica con vagos ecos de *Alastor* de Percy Bysshe Shelley⁴⁴⁶. Poco después, a mediados de las décadas de 1920 y 1930, encontramos a Marut, escribiendo bajo el nombre de Bruno Traven, recopilando y adaptando la literatura oral de su país de adopción, al igual que Manuel Rojas Sepúlveda (1896–1973) estaba haciendo para su Chile natal por la misma época⁴⁴⁷. Mientras tanto, el historiador anticolonial coreano Shin Chae–ho (también conocido como Tanjae, 1880–1936) reescribió el folclore nacional en una alegoría revolucionaria, *Yonggwayong ui daegyeokjeon* (Batalla de dragón contra dragón 1928)⁴⁴⁸. Incluso el pragmático Ōsugi Sakae (1885–1923), por lo general bastante brusco,

446 Susanne Schmid, *El más allá alemán de Shelley, 1814–2000* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), 146.

447 Por ejemplo, B. Traven, *Land des Frühlings* (Berlín: Büchergilde Gutenberg, 1928) y *Sonnen–Schöpfung: indianische Legende* (Zurich: Büchergilde Gutenberg, 1936); Manuel Rojas, *Hombres del Sur, Cuentos* (Santiago, Chile: Nascimento, 1926), “El Colocolo”, en *El Delincuente* (Santiago, Chile: Imp. Universitaria, 1929), “El Hombre de la Rosa” y “El León y el Hombre” en *Travesía: Novelas Breves* (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1934), y *La Ciudad de los Césares* (Santiago, Chile: Ediciones Ercilla, 1936).

448 Song Chae–so, “Los cambios en el pensamiento de Tanjae”, págs. 24–28.

recurre a lo fantástico y alegórico en su historia, “Kusari kōjō [La fábrica de cadenas]” (1913):

Una noche, cuando abrí los ojos, de repente me encontré en un lugar extraño.

Hasta donde alcanzaba la vista, solo había innumerables masas de seres humanos, todos trabajando individualmente en algo. Estaban haciendo una cadena.

Un tipo que estaba a mi lado tomó una cadena larga y extendida, la envolvió una vez alrededor de su cuerpo y le pasó el extremo a la persona que estaba a su lado. La persona a su lado extendió aún más la cadena, la envolvió alrededor de su cuerpo y le pasó el extremo a la siguiente persona. Mientras esto sucedía, el primer hombre recibió una cadena de la persona que estaba a su lado, y como antes la estiró, la envolvió una vez alrededor de su cuerpo y pasó el extremo al hombre que estaba al otro lado de él. Todos repetían la misma acción una y otra vez, y esto sucedía a una velocidad vertiginosa.

La extrañeza de la escena, el elemento fantástico, subraya el absurdo de la autoesclavitud humana: “Las cadenas”, informa solemnemente un compañero de trabajo al narrador, “son cosas sagradas que nos protegen y nos hacen libres”. Cuando el narrador protesta por la

irracionalidad de fabricarse las propias cadenas, recuerda la advertencia de Hegel: “Todo lo real concuerda con la razón, y todo lo que concuerda con la razón es real”⁴⁴⁹. Claramente, esta “realidad” no es tan buena como parece.

Esta fascinación por lo irracional e irreal coincidió en lugar de entrar en conflicto con la escritura de narrativas de “víctimas de la sociedad” más convencionalmente realistas. Así, en su obra completa, Luisa Capetillo sigue directamente su cuento “La Igualdad Humana”, en el que el narrador habla con un águila alegórica y una “figura radiante, espléndida, magnífica, envuelta en una túnica blanca transparente con una diadema que en letras chispeantes decía: 'Anarquía' en “El Cajero”, un melodrama sobre la frustración, la venganza y la huida de la clase obrera⁴⁵⁰. En lugar de optar por “Sacco” en lugar de “Sappho”, como dijo Muriel Rukeyser, los escritores anarquistas de ficción como Capetillo fueron capaces de cambiar entre modos materialistas y míticos, una “mezcla de antiguo y de moderno”, como el narrador que Bernard Lazare hace en *La Porte d'Ivoire*⁴⁵¹.

449 Ōsugi Sakae, “Kusari kōjō”, *Kindai shisō* 1.12 (septiembre de 1913): 2, trad. Stephen Filler, qtd en Filler, *Chaos From Order*, 9–10; *Ibíd.*, 10.

450 Capetillo, *Igualdad Absoluta*, 78–82, 82–88.

451 Bernard Lazare, *La Porte d'Ivoire* (París: A. Colin, 1897), 4.

De hecho, lo materialista y lo mítico, lo antiguo y lo moderno a menudo se superponían en forma de fábulas o parábolas anarquistas, como “Geschichte der Autorität [Cuentos de autoridad]” de Multatuli (en *Minnebrieveri* 1861, reimpresso en *Der freie Arbeiter* 1907), “El Cuervo” de Francisco Pi y Arsuaga (en *Preludios de la Lucha* 1886, reimpresso en *Regeneración* de los hermanos Flores Magón en 1911), la “Parábola del Benefactor” de Lillian Browne (*Madre Tierra* 1910), o “La mujer que se paró en el mercado” de Gertrude Nafe (*Madre Tierra* 1914). Todo esto coincide estrechamente con la descripción de Vittorio Frigerio de un subgénero prominente de la novela anarquista francesa, la “alegoría”, protagonizada por “personajes altamente simbólicos” –“el león” (Multatuli), “la mujer” (Nafe), “el cuervo” (Pi y Arsuaga)– “instalados en lo que es a menudo un espacio geográfico y temporalmente escenario indescifrable” –“la llanura”, “la plaza del mercado”, “la tierra labrada por un hombre que la trabaja”⁴⁵². Como sus contrapartes griegas o cristianas, estas fábulas anarquistas son abiertamente didácticas; de

452 Vittorio Frigerio, “Éléments pour une rhétorique de la nouvelle anarchiste,” *Rhétorique des discours politiques*, eds. Pierre Marillaud y Robert Gauthier (Toulouse: CALS/CST, 2005), 174; Multatuli “Geschichte der Autorität,” *Der freie Arbeiter* 4.4 (26 de enero de 1907): 2, 7; Lillian Browne, “La parábola del benefactor,” *Mother Earth* 5.6 (agosto de 1910): 199; Zoais [Luis García Muñoz], “¡Golondrinas!”, *Tierra y Libertad* 4.289 (19 de enero de 1916): 2; Gertrude Nafe, “La mujer que se paró en el mercado”, *Mother Earth* 8.12 (febrero de 1914): 380–384; Pi y Arsuaga, “El Cuervo”, 1.

hecho, a menudo son escritos con fines expresamente pedagógicos por educadores como Nafe y Browne. De esta manera, como en muchas otras, la ficción anarquista forma parte de los materiales de la pedagogía anarquista y exige ser leída como tal.

Esto no quiere decir, sin embargo, que el didactismo de estas obras sea exactamente el mismo que el de Esopo o los Evangelios. “Un libro no es un evangelio”, nos advierte Kropotkin; “es una sugerencia, una propuesta, nada más. A nosotros nos corresponde reflexionar para ver qué contiene de bueno, y rechazar todo lo que encontremos de erróneo en él”⁴⁵³. Así, no sólo el contenido moral de una parábola anarquista podría diferir de sus antecedentes clásicos, sino que la presentación del contenido toma una forma bastante diferente: no invita a una lectura pasiva sino activa. Esto también era coherente con los objetivos de la pedagogía anarquista tal como la habían articulado educadores como Paul Robin (1837–1912), Francisco Ferrer y Guardia (1859–1909) y Madeleine Vernet (también conocida como Madeleine Eugénie Cavelier, 1878–1949) contra el estilo de aprendizaje memorístico de las escuelas erigidas por la Iglesia y el Estado, un sistema que naturalmente producía copistas en lugar de

453 Peter Kropotkin, “Prefacio”, en Émile Pataud y Émile Pouget, *How We Shall Bring About the Revolution: Syndicalism and the Co-Operative Commonwealth*, trad. Charlotte Charles y Frederic Charles (Londres: Pluto Press, 1990), XXXI.

creadores. “Dejad que el niño haga sus propios descubrimientos”, instó Robin, “para que su mente continúe con sus propios esfuerzos y, sobre todo, absteneos de imponerle ideas banales y prefabricadas, transmitidas por una rutina irreflexiva y estupefaciente”⁴⁵⁴. Las fábulas anarquistas, igualmente, no podían simplemente presentar máximas morales para que el alumno–lector las memorizara y las repitiera; como señala Granier, los anarquistas a menudo se dedican no tanto a volver a contar fábulas y leyendas como a reelaborarlas; siendo de hecho, “détournements” (apropiaciones) o “déformations” de los originales⁴⁵⁵. En lugar de simplemente solicitar nuestra lectura, tales historias parecen provocar (y realizar) una especie de relectura como si estuvieran diseñadas para enseñar “el hábito de leer dos veces, o al menos con una doble

454 Ali Nematollahy, "Jules Vallés and the Anarchist Novel", *Estudios franceses del siglo XIX* 35.3–4 (primavera–verano de 2007): 578; Paul Robin qtd. en Christiane Demeulenaere–Douyère, *Paul Robin (1837–1912): un militante de la liberté et du bonheur* (París: Publisud, 1994), 217.

455 Granier, *Les Briseurs de formules*, 353. Si bien Granier habla de la escritura anarquista francesa, la observación puede aplicarse a obras muy lejanas. Por ejemplo, como señala John Fitzgerald, en “Xinnian Meng [Sueño de Año Nuevo] ” (1904), Cai Yuanpei invierte el género de la narrativa del “sueño”, de modo que en lugar de proyectarse a sí mismo en un futuro ideal y despertar con un anhelo melancólico, su soñador “revive en su sueño las esperanzas de su juventud”, luego “despierta... para descubrir [con horror] que *nada ha cambiado* ” (*Awakening China: Politics, Culture, and Class in the Nationalist Revolution* [Stanford: Stanford University Press, 1996], 61).

intención” lo recomendado por Voltairine de Cleyre: es decir, una lectura empática o rememorativa que permite al lector “sentir lo que sintió el escritor” (una “hermenéutica del recuerdo” romántica) y una lectura escéptica que aleja el texto del lector (una “hermenéutica ilustrada de sospecha”)⁴⁵⁶.

Les Porteurs de Torches (Los portadores de antorhas, 1897) y La Porte d'Ivoire (La puerta de marfil, 1897) de Bernard Lazare son particularmente notables por la forma en que constantemente invierten o ponen entre paréntesis los significados “prefabricados” que parecen sugerir las historias “transmitidas”. Una forma en que Lazare logra esta desestabilización del significado convencional es jugando con el código genérico de la historia-marco; así como, en *The Arabian Nights* [Las mil y una noches] los cuentos individuales están incrustados en la historia del narrador (el juego de supervivencia de Scherezade, previniendo su muerte, un cuento de una noche cada vez), Lazare presenta sus fábulas dentro de una narración única y global sobre sus narradores. Incluso podría ser más exacto decir que nos deja escucharlos ya que la forma de la narración enfatiza la oralidad: en estas historias, los narradores a menudo son interrumpidos o cuestionados por los oyentes, y a menudo hay una discusión sobre el significado del cuento posterior a la narración a decidir lo que complica o invierte su significado

456 de Cleyre, *Obras escogidas*, 379.

aparente. Así, en “Le Triomphe de l'Amour [El triunfo del amor]”, se nos presenta una fábula seudooriental de forma familiar. El joven noble Çandilya (basado libremente en un sabio hindú) se aventura en el mundo en busca de sabiduría, logrando un grado de aprendizaje impresionante pero superficial, luego se “humilla” en un reconocimiento repentino de “la vanidad del conocimiento”; posteriormente se retira al ascetismo, haciéndose famoso en cambio por ser capaz de “pasar seis meses sin comer, de pie sobre la punta de su pie derecho con la pierna izquierda apoyada en su cintura. El encuentro que lo humilla es con un niño que le repite un cuento que escuchó de una anciana a orillas del Ganges sobre los amantes Sambadar y Saranya: mientras Sambadar está de viaje, su prometida, Saranya, es mordida por una serpiente y muere, pero después de que Sambadar reza al dios del amor Kama, Saranya resucita milagrosamente. La moraleja de la historia, afirma el niño, es que “el amor era el más alto de los dioses”, con el significado adicional de que “para aprender esta verdad, ni siquiera necesité abandonar las orillas del Ganges”. Así, como comenta, “un anciano profesor de filosofía”, “Çandilya debe su santidad a las palabras de una anciana, repetidas por un niño”⁴⁵⁷.

En este punto, parece que tenemos un poco de misticismo oriental estándar: el conocimiento mundano, nacido de los viajes y la educación, no vale nada frente a

457 Lázaro, *La Porte d'Ivoire*, 15–17.

las virtudes incultas del amor y la piedad, invirtiendo las jerarquías sociales (para que los pobres sepan más que los ricos, la mujer sea mejor que el hombre y el niño mejor que el adulto). Parece haber una simetría adicional entre el viaje de Çandilya y el viaje de Sambadar, como si sugiriera una repetición del tema: en ambos casos, el mayor valor (la verdad, el amor) se encuentra en casa, no en el extranjero.

Sin embargo, el narrador de la historia de Çandilya es occidental; es el protagonista de Lazare, Anselme, quien él mismo obtiene la historia de segunda mano del “viejo profesor de filosofía” –a quien Anselme nos presenta como una fuente de mala reputación, un hipócrita que “parecía deleitarse en contradecir sus pensamientos con sus acciones”. Además, Anselme no permite que la glosa del profesor quede como la última palabra. Si “Çandilya debía su santidad a los comentarios de una anciana, repetidos por un niño”, argumenta, esto a su vez implica que “también se la debía a alguien que básicamente era débil mental, porque la estupidez es un requisito previo para la santidad. Somos abruptamente arrancados del marco romántico de la narrativa folclórica y regresados a una perspectiva sospechosa y crítica desde la cual la conclusión preparada puede ser cuestionada y tal vez deshecha:

Si Çandilya hubiera sido más inteligente, podría haber respondido al joven que no tenía en mente el amor egoísta y particular que celebra la anciana de las afueras de la ciudad, sino el amor vasto, profundo, sutil, inteligente, que se permite uno para conocer, comprender y servir a los hombres. Pero viajar no podía enseñarle nada a Çandilya, porque Çandilya era un tonto, y nació para creer que la sabiduría reside en los lamentos de los ingenuos tal como los interpretan los sofistas y los tontos escépticos, los filósofos de la incertidumbre, es decir, los más engreídos y necios de los hombres. Por eso, el único esfuerzo del que se vio capaz el príncipe, después de años de reflexión, fue el de poner el pie izquierdo sobre sus ingles⁴⁵⁸.

La rapidez de esta segunda inversión podría dejar al lector tambaleándose, inseguro de la dirección de la gravedad narrativa: ¿En qué narrador se puede confiar: en Anselme? ¿En el profesor? ¿En el chico? ¿En la mujer mayor? ¿Fue tonto Çandilya por haber pensado que había encontrado la sabiduría a través de los viajes y el aprendizaje mundanos, o fue tonto por haber descartado esta sabiduría demasiado rápido como una locura? Quizá estemos destinados a adoptar la última posición al final, ya que las últimas palabras de esta historia: “Es por eso que el único esfuerzo del que el príncipe se vio capaz, después de años de reflexión, fue colocar su pie izquierdo sobre sus

ingles”, se hace eco de la introducción al cuento de Çandilya, en el que se nos hace maravillarnos con “el asceta Çandilya” que es capaz de “pasar seis meses sin comer, parado sobre la punta de su pie derecho con la pierna izquierda apoyada sobre su cintura. Dado que las conclusiones narrativas están marcadas por simetrías como estas, entonces podría parecer que el peso del juicio está siendo arrojado detrás del valor del “esfuerzo” activo en lugar de la pasividad ascética. A todo esto se le da un giro adicional de complicación si recordamos el comentario de Anselme de que cuando encontró esta historia en el libro del profesor, “saqué el placer extremo de un niño de esa lectura”⁴⁵⁹. Si leer como un niño significa ser “simplón”, es decir, demasiado confiado (el niño toma como verdaderas las palabras de la anciana sin dudarlo) y demasiado concreto (el niño confunde el amor sensual, erótico, con el amor intelectual, filosófico), y si La relación de Anselme con el profesor es paralela a la relación entre la anciana y el niño, ¿se puede confiar en Anselme?

Esta proliferación de ambigüedades es deliberada. Para Lazare, como explica Granier, la fábula anarquista está calculada para producir, no para reducir, “incertidumbre en cuanto al sentido que debe asignarse a la obra”⁴⁶⁰. Si esto es un evangelio, un medio para transmitir la Idea y la voluntad anarquistas al lector, entonces también intenta

459 Ibid., 10.

460 Granier, *Les Briseurs de formules*, 365.

asegurar que esta transmisión requiere que el receptor sea activo y no pasivo, para ejercer el escepticismo. Intenta evitar la perpetuación del “followership” (seguidismo), en términos de Howard J. Ehrlich y la condición de las “Victimes du Livre” de Vallès⁴⁶¹.

En este aspecto, también, la fábula anarquista tiene cierta semejanza con las parábolas de Cristo, que también están construidas para impedir una comprensión superficial, demasiado rápida, la solidificación de la Palabra vivificante en la Letra muerta y adormecedora. Por toda la hostilidad (totalmente recíproca) del anarquismo hacia la Iglesia que hace un culto del “cadáver putrefacto de Nazaret”⁴⁶², de hecho, los anarquistas han expresado con frecuencia su admiración por Jesús como hombre mártir por sus convicciones (miembro honorario de una larga lista de figuras seculares en el “martirologio” anarquista, del cual hablaremos más adelante) e idealista itinerante, a la vez una figura en la más poderosa narrativa de víctima jamás contada y una especie de visitante extraterrestre. Según Temma Kaplan, los anarquistas españoles “a menudo se referían a Cristo como el primer anarquista, a sí mismos como cristianos y a sus líderes

461 Howard Ehrlich, “Anarquismo y organizaciones formales”, *Reinventing Anarchy, Again*, 65.

462 Jason McQuinn, “The Life and Times of *Anarchy: A Journal of Desire Armed*: 25 Years of Critical Anarchist Publishing”, *The Anarchist Library*, 21 de mayo de 2012 (web), 13.

como apóstoles”, con sinceridad, aunque también con una tímida ironía⁴⁶³. Y así es que, en relatos anarquistas como la sátira escrita anónimamente “Las aventuras navideñas de Jesús” (1907)⁴⁶⁴ o la novela *Le cinquième évangile* (1911) de Han Ryner, un personaje recurrente no es otro que “el carpintero vagabundo de Galilea”, como lo llamó el anarquista mexicano Antonio Díaz Soto y Gama, o en la frase más mordaz de Gaston Couté, “el gran vagabundo anarquista”⁴⁶⁵.

463 Temma Kaplan, *anarquistas de Andalucía, 1868–1903* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977), 85. Las reimaginaciones de Jesús como anarquista se encuentran dispersas en la literatura anarquista francesa, portuguesa y española: véase Granier, *Les Briseurs de Formules*, 118, 141–144, 352; João Freire, *Luchadores por la libertad: intelectuales, trabajadores y soldados anarquistas en la historia de Portugal*, trad. Maria Fernanda Noronha da Costa e Sousa (Montreal: Black Rose Books, 2001), 145; Gordon, *Anarquismo en Brasil*, 220–221; Reinhold Görling, “El anarquismo como cultura proletaria en Andalucía: acercamiento al proceso de conservación y reforma de una cultura popular”, en *El Anarquismo Español y sus Tradiciones Culturales*, ed. Bert Hofmann et al. (Fráncfort del Meno: Iberoamericana, 1995), 150; y Jerome R. Mintz, *Los anarquistas de Casas Viejas* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004), 66–67.

464 *Mother Earth* 2.10 (diciembre de 1907): 427–430.

465 Soto y Gama qtd. en John M. Hart, *Anarchism & the Mexican Working Class, 1860–1931* (Austin: University of Texas Press, 1978), 124; Couté qtd. en Granier, *Les Briseurs de formules*, 118.

IX. NARRATIVAS MARGINADAS

“Me creé un papel delirante de un extraño sombrío, un nómada tosco”, escribe “Mack”, el autor y héroe seudónimo de *Evasión* (2001). Originalmente un *zine*⁴⁶⁶, luego publicado como una especie de autobiografía (aunque uno en el que “todos los eventos... son puramente ficticios, así que no, no puedes usar esto como evidencia”) por CrimethInc, Colectivo de ex trabajadores. *Evasión*, promueve el romance de un estilo de vida nómada saltando de tren en tren, apoyado por la búsqueda en basureros, pequeños hurtos y un catálogo de “estafas” inteligentes para evitar el trabajo.

466 Un zine (abreviatura de magazine o fanzine) es una obra de pequeña tirada auto-publicada, de textos e imágenes originales o apropiados, habitualmente reproducidos mediante fotocopiadora.

Si bien omite muchas referencias abiertas a los detalles históricos (aparte de algunas referencias tímidas a “viejos libros de vagabundos”), *Evasión* puede situarse en una tradición de road stories (historias de carretera) anarquistas, que van desde novelas de ficción y alegóricas, como *El Trimardeur* de George Bonnamour (1894), *Similitudes* (1895) de Adolphe Retté, o *Viajes de psicodora philosophe cynique* (1903), de Han Ryner, a la escritura de la vida a la manera de Robert Reitzel *Abenteuer eines Grünen* (Aventuras de un novato 1900/1902), *Pisoteando la vida: una narrativa autobiográfica* (1922) de Harry Kemp, o *Sister of the Road, autobiografía de Boxcar Bertha* (1937), esta última de la pluma del notorio Ben Reitman.

Reitman, el médico radical y orador conocido en su época como el “Rey de los vagabundos”, también escribió una larga secuencia de poemas (nunca publicados) sobre varios otros hombres y mujeres que conoció mientras viajaba en los rieles, a los que llamó *Outcast Narratives*.

Una selección bastante pequeña de estos retratos breves, a veces crudos, a veces afectuosos, extraídos de una biografía reciente de Reitman, revela que si bien cada una de estas narraciones, “Buffalo Slim”, “Blinkey Morgan”, “Ohio Skip”, puede ser independiente, también exigen ser leídas juntas:

BUFFALO SLIM

Buffalo Slim era un vagabundo,
Veintidós años y se crió en el reformatorio de Buffalo.
Tenía una gran pasión por los viajes;
Lo había ganado de costa a costa en ocho días.
Lo cubriría de Buffalo a Chicago en una noche.
Era miembro de Lake Shore Gang...
Esa noche en la selva cuando vio a
Blinkey mirar el Punk de Skip,
Sabía que iba a haber problemas.

Cuando Skip estaba alcanzando su gat, lo apuñaló.
Cuando Slim yacía moribundo con una bala en el
pulmón, dijo:
“Niño, por favor ve a ver a mi madre y dile—”.

BINKLEY MORGAN

Blinkey Morgan era un vagabundo,
Cincuenta y tres años, era de Boston.
Conocía a todos los encargados de salón
En cada ciudad divisoria entre Boston y Chicago.
Era un pájaro para encontrar “cerdos ciegos” en

pueblos secos.

Era miembro de Lake Shore Gang...

Una noche cuando la pandilla estaba tomando un estofado de goma

Con tres medias barricas y un galón de línea blanca, Blinkey susurró a Slim: "Haz estofado a Skip.

Copiaremos su Punk y haremos la Feria en Fostoria. Skip tiro Slim y Blinkey.

Cuando Blinkey murió, dijo:

"Niño, si quieres ver la vida, mantente en el camino".

OHIO SKIP

Ohio Skip era un vagabundo.

Tenía 37 años y nació en Colón.

Solía trabajar en Cleveland y Toledo.

Su apodo estaba en todos los tanques de agua,

En el B. & O., Lake Shore y Pensie.

Era miembro de la antigua banda de Lake Shore...

Una noche, Skip sopló hacia las junglas.

Con un Punk de 15 años que recogió en Toledo.

Blinkey y Slim intentaron atrapar a Kid.

Estaban todos estofados y se inició una pelea espantosa.

Cuando Skip yacía moribundo con un cuchillo en el

riñón.

Él dijo: “Niño, vete a casa. Así es como terminamos todos”.

En la historia de Slim, Blinkey (su amante) y Skip (su asesino) son personajes en tercera persona; en la historia de Skip, Blinkey (que persigue al amante de Skip) y Slim (que lo mata en venganza por matar a Blinkey) son personajes en tercera persona; y así. Cada intersección modifica cómo entendemos cada evento (celos, ira, asesinato) y cada participante (como víctima, villano, ambos o ninguno). Se nos niega una posición estable desde la cual adjudicar el bien y el mal. Permanecemos en movimiento

La peculiar afinidad, aquí, entre forma y contenido –los poemas son narraciones sobre “marginados”, y la forma en que se narran estas vidas es además una expulsión, un vagabundeo perpetuo, un rechazo del refugio seguro de destinos o conclusiones–, señala algo de mayor importancia sobre cómo los anarquistas cuentan historias. No es sólo por la asociación histórica del anarquismo con poblaciones migrantes o con vagabundos radicalizados que la ficción anarquista muestra una clara obsesión por los personajes en tránsito, por la movilidad y la huida, por la condición nómada. “Mis parientes eran nómadas”, comenta el narrador homónimo de la novela de Manuel Rojas, *Hijo de Ladrón* “migrantes de ciudad en ciudad, de

país en país... resistiendo, con éxito variable, los avances de la jornada laboral de ocho horas, los métodos modernos de producción y la regulación y regimentación de los viajes internacionales”. Esta resistencia, señala, los convierte en parias, “generalmente menospreciados, y no pocas veces maldecidos, a quienes el mundo, envidioso de su libertad, les cierra gradualmente todos los caminos”⁴⁶⁷. La potencia de esta imagen del “nomadismo” como una suerte de maldición (el arquetipo del judío errante nunca está lejos) y la nobleza (a los exiliados anarquistas italianos les gustaba llamarse a sí mismos cavalieri erranti) no se limita en absoluto a las condiciones históricas y materiales específicas que produjeron las experiencias anarquistas de nomadismo ⁴⁶⁸. También es una reimaginación del trabajador como, en la frase de Deleuze y Guattari, “el heredero del nómada en el mundo occidental”⁴⁶⁹. Como observa Pessin, incluso cuando la organización anarquista se desplaza hacia poblaciones de clase trabajadora más sedentarias, la figura del vagabundo sigue siendo “un eje generativo del sueño libertario”⁴⁷⁰. En la ficción libertaria, la narrativa del movimiento se convierte en una de las

467 Manuel Rojas, *Nacido culpable: una novela*, trad. Frank Gaynor (Nueva York: Library Publishers, 1955), 10–11.

468 Dimas Antonio de Souza, *O Mito político no teatro anarquista Brasileiro* (Río de Janeiro: Achiamé, 2003), 72–74.

469 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Londres: Continuum, 2008), 623n61.

470 Pessin, *La Rêverie anarchiste*, 78–80.

figuras más potentes del propio movimiento de la narrativa.

Las narrativas anarquistas intentan desterritorializar al lector, hacernos perder nuestro rumbo espacial y temporal y, por lo tanto, desalojarnos de nuestra falsa conciencia, sacarnos de la “jerarquía donde conocemos nuestro lugar”, como el narrador de *Les Pacifiques* de Han Ryner (1914). Este “yo–narrador reaccionario... empapado hasta los oídos de ideas burguesas”, como expresa un crítico anarquista, impartirá un impulso perversamente subversivo a la obra de Ryner⁴⁷¹. Viajero francés conocido por el único nombre de “Jacques” (el mismo del propio Ryner: Jacques Élie Henri Ambroise Ner), es un alma conservadora, profundamente conmovida por su encuentro con las personas pacíficas nombradas por el título, los habitantes de una utopía isleña. Asqueado por la falta de respeto de los atlantes por las piedades de la vida francesa (orden patriarcal, valor militar, rectitud conyugal, éxito comercial, ética del trabajo y, sobre todo, “Progreso”), Jacques se retrae:

Aunque reinstalado en mi amada patria y en mis viejos hábitos, queda en mi corazón no sé qué perturbación... Quien quiera felicidad y paz mental debe, creo, descender lo suficiente como para no ver otra cosa que la vida a la que está condenado. Volverse

471 Fritz Oerter, “Han Ryner: *Nelti*,” *Der Syndikalist* 24 (1930): 1.

incapaz incluso de contemplar otras posibilidades o de no encontrarlas locas y ridículas... ¡Ay de aquel que ya no constata la solidez inmóvil de su horizonte...!

De ahora en adelante, seré el sabio que mira todo desde su propia casa, que se niega a dejar atrás su sólido punto de vista como francés y como hombre del siglo XX. No consideraré nada bajo el aspecto de la eternidad, no consentiré en el esfuerzo desgarrador y humillante de mirar mi vida desde la perspectiva de Sirio o incluso de la Atlántida. Conozco mi deber: encerrarme en mi recinto y en mi momento⁴⁷².

Aquí, poniendo palabras en boca de su doble, Ryner redobla la retórica del “lugar” (“patria”, “hogar”, “punto de vista”, “perspectiva”, “horizonte”, “recinto”, etc.) como poniéndolo tan grueso que ya no podamos ver a través de él. El deseo de seguridad de Jacques es tan feroz que casi nos vemos obligados a alejarnos de él, a experimentar su repulsión como algo repulsivo. Si este deseo de estar “en casa” significa estar “inmóvil”, “encerrado”, entonces no quiero nada de eso. Quiero poder “imaginar lejos de lo real”, como dice Paul Goodman, salir de casa, vagar, ser un viajero, un nómada.

“Para los anarquistas”, según los académicos brasileños Francisco Foot Hardman y Antonio Arnoni Prado, “las

472 Han Ryner, *Los pacíficos* (París: Eugène Figuière & Cie, 1914), 289–292.

obras más significativas son aquellas que no tienen autor conocido, o más bien aquellas cuyo autor se llama Espíritu Popular o Alma Colectiva”⁴⁷³. ¿Es algún misterio, entonces, que quizás el autor anarquista más famoso del mundo sea al mismo tiempo –y por la misma razón– el más oscuro? En 1925, en una nota adjunta al manuscrito alemán de su novela *Das Totenschiff* (El barco de los muertos) –que Albert Einstein supuestamente nombró una vez como uno de los libros que llevaría consigo a una isla desierta– el autor, que firmaba B. Traven, escribió: “Me gustaría dejar muy claro: la biografía de una persona creativa no tiene ninguna importancia. Si esa persona no es reconocible en sus obras, entonces o no vale nada o sus obras no valen nada. Por lo tanto, la persona creativa no debe tener otra biografía que sus obras”⁴⁷⁴. Pero Traven, en ese momento, ya había hecho todo lo posible para disfrazar su propia identidad, y continuaría haciéndolo hasta y más allá de su muerte en 1969.

Si los historiadores de la literatura no se equivocan por completo –y es difícil saber hasta qué punto se equivocan– entonces la muerte del autor fue la condición misma bajo

473 Antonio Arnoni Prado y Francisco Foot Hardman, “Introduçã”, en *Contos Anarquistas*, 17.

474 John Anthony West, “Prólogo”, en B. Traven, *The Death Ship: The Story of An American Sailor* (Brooklyn: L. Hill Books, 1991), III; Traven qtd. en Will Wyatt, “Introducción”, en B. Traven, *To the Honorable Miss S... And Other Stories*, ed. y trans. Peter Silcock (Westport, CT: L. Hill Books, 1981), VII.

la cual el escritor que también se llamó a sí mismo, en varias ocasiones, Hal Croves, T. Torsvan, Traven Torsvan, Traven Torsvan Croves, Berick Traven Torsvan y Richard Maurhut, podría vivir. Su fecha de nacimiento y nombre original son dudosos, pero parece evidente que el hombre conocido como Traven había escrito anteriormente para el periódico anarcosindicalista *Der Ziegelbrenner* bajo el nombre de Ret Marut, otro seudónimo⁴⁷⁵. El último

475 Nadie se pone de acuerdo sobre dónde, cuándo y con qué nombre el hombre que firmó sus escritos “B. Traven” nació. Pudo haber sido, en varias épocas, dueño de un restaurante, bailarín, arqueólogo, marinero, actor, padre holgazán, estudiante de filosofía. Murió ciudadano mexicano, viviendo con otro nombre falso. Algunos biógrafos afirmaron que había sido un estadounidense, nacido en Chicago, posiblemente Wobbly, que había emigrado a México después de pasar un tiempo en el mar. Otros afirmaron que probablemente había sido sueco o noruego. Se le atribuían identidades más exóticas: se decía que era el seudónimo de Jack London, de Ambrose Bierce, del boxeador y poeta surrealista Arthur Cravan, de un hijo ilegítimo del Kaiser Wilhelm II (Larry Rohter, “His Widow Reveals Much De quién era realmente B. Traven”, *New York Times*, 25 de junio de 1990, C13, C16). John Houston, el director estadounidense de la adaptación cinematográfica de Traven's *Treasure of the Sierra Madre*, sospechó (pero “nunca estuvo completamente convencido”) de que un hombre que llegó al plató presentándose como el “agente” de Traven, Hal Croves, era en realidad Traven (Roy Pateman, *El hombre que nadie conoce: la vida y el legado de B. Traven* [Lanham, MD: University Press of America, 2005], 6). Para complicar las cosas, las obras de Traven se publicaron en inglés, alemán y español, y no siempre está claro qué versiones eran las originales (Sheilah R. Wilson, “The Fantasy of Bruno Traven: Macario,” *Revista literaria latinoamericana* 3.6 [primavera de 1975]: 17n1; Michael L. Baumann, “La cuestión de los modismos en los escritos de B. Traven”, *El trimestral alemán* 60.2 [primavera de 1987]: 171–192). Un biógrafo afirmó, en 1981, haberlo identificado finalmente como Otto Feige, nacido el 23 de febrero de 1882 en Schwiebus, Alemania, ahora parte de Polonia (Wyatt, “Introducción”,

número de *Der Ziegelbrenner* apareció en 1921, desafiando a las autoridades alemanas; Marut era un hombre buscado, apenas había escapado a la ejecución sumaria a manos de los paramilitares Freikorps por su entusiasta participación en la revuelta bávara de 1919⁴⁷⁶. Huyendo de Alemania, encarcelado brevemente en Londres, luego, de alguna manera escapándose y dirigiéndose a Tampico, Marut se reinventó a sí mismo como B. Traven, un nombre que, como observó su viuda, suena un poco como la palabra inglesa “betrayed” (traicionado)⁴⁷⁷. Pero al ocultar su nombre “real” al mundo, B. Traven cumplió, en lugar de traicionar, la ambición de Ret Marut, quien se resistió a las preguntas demasiado curiosas de los lectores como si fueran “intentos... de precisarme”, declarando: “Quiero ser nada más que la palabra”⁴⁷⁸. En el exilio, se volvió “más libre que nadie”, capaz de reinventarse a sí mismo sin fin: “Soy libre de elegir los padres que quiero, el país que quiero, la edad que quiero”⁴⁷⁹. Contrasta esto con el monarca pobre en la

XII–XIII). Desde entonces, esta teoría ha sido cuestionada, y la biografía de la Sociedad Internacional B. Traven simplemente declara: “El lugar y la fecha de nacimiento son desconocidos” (“About B. Traven: Brief Biography”, 2010 [web]).

476 Wyatt, “Introducción”, IX–X.

477 Donald O. Chankin, *Anonimato y muerte: la ficción de B. Traven* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1975), 123 n42.

478 Marut qtd. en Wyatt, “Introducción”, IX.

479 B. Traven, según Rosa Elena Luján qtd. en Rohter, “Su viuda”, C16.

fábula de Marut, “Der Schauspieler und der König [El actor y el rey]” (1919), que no puede elegir. Al rey le divierte el hecho de que su amigo el actor pueda “interpretar” a un rey, pero insiste en que “sigue habiendo un abismo insalvable entre un rey real y un rey teatral”: “Por muy notable que sea tu actuación como rey, tú dejas de ser un rey tan pronto como desciende el telón... ¡Mientras que yo, mi querido amigo, sigo siendo un rey incluso cuando me acuesto en mi cama! El actor le recuerda con dureza al rey que él también deriva su poder de una audiencia: “Si estas personas alguna vez dejaran de interpretar sus papeles como extras no remunerados, entonces tú también, y no solo en tu cama, sino también en la luz clara del día, ¡tú también, amigo mío, dejarás de ser un verdadero rey!”⁴⁸⁰ Se revela que la identidad es una ficción: una coartada, un pasaporte, una acusación por cargos falsos. Su poder y su pobreza son dos caras de un mismo fenómeno.

¿Qué significaría, nos preguntan Marut y Traven, dejar atrás tanto el poder como la pobreza de la identidad? ¿Ser “más libre que nadie”? La biografía del autor que acompaña a la colección de cuentos de Félix Martí-Ibáñez, *All the Wonders We Seek: Thirteen Tales of Surprise and Prodigy* [Todas las maravillas que buscamos: trece cuentos de sorpresa y prodigio] (1963), presenta, por el contrario,

480 Traven, *A la Honorable Señorita S...*, 28–29.

a un hombre minuciosamente decorado con identificaciones:

Nacido en Cartagena, España, Félix Martí-Ibáñez recibió su Doctorado en Medicina de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid. Luego ejerció la psiquiatría en Barcelona y dio conferencias por toda España sobre psicología, historia de la medicina, arte y literatura. Durante este período, también editó varias revistas médicas y literarias y escribió novelas y muchos libros sobre la historia de la medicina y la psicología. En 1937 fue nombrado Director General de Salud Pública y Servicios Sociales de Cataluña y, más tarde, Secretario de Salud Pública y Servicios Sociales de España. El Dr. Martí-Ibáñez vino a residir a los Estados Unidos en 1939 y posteriormente se convirtió en ciudadano estadounidense. Ha participado en Congresos Internacionales de Historia de la Medicina, Historia de la Ciencia, Psicología y Psiquiatría, realizados en Ámsterdam, París, Estocolmo, Niza y Zúrich⁴⁸¹.

Y así sucesivamente durante tres apartados más de premios y publicaciones. Lo que no se menciona, en esta aparentemente exhaustiva lista de distinciones, es que en el momento de su servicio a Cataluña y España, no estaba

481 Félix Martí-Ibáñez, *All the Wonders We Seek: Thirteen Tales of Surprise and Prodigy* (Nueva York: CN Potter, 1963), 449–450.

claro si estas naciones eran una, dos o tres: la Guerra Civil Española estaba en pleno apogeo, y la facción anarquista CNT–FAI había acordado, para luchar contra las fuerzas fascistas del Generalísimo Franco, entrar en los gobiernos republicanos catalán y español. El joven doctor Martí–Ibáñez trabajaba como representante de la facción anarquista, y para emigrar a Estados Unidos tuvo que huir para salvar su vida cruzando los Pirineos con los restos de las fuerzas antifascistas. De hecho, era, y durante mucho tiempo había sido conocido como, un anarquista.

Nacido en 1911⁴⁸², sus habilidades eruditas fueron evidentes desde el principio: como estudiante de medicina

482 Extrañamente, incluso un hecho tan básico de su biografía es ampliamente discutido por la literatura. JJ López–Ibor tiene como año de nacimiento 1903 ("Félix Martí–Ibáñez, 1903–1972", *Actas luso–españolas de neurología, psiquiatría y ciencias afines* 2.2 [marzo 1974]: 147), y según Rafael Llavona y Javier Bandrés, Martí–Ibáñez nació el día de Navidad de 1911 ("Psicología y Anarquismo en la Guerra Civil Española: La Obra de Félix Martí–Ibáñez." *psicotema* 10.3 [1998]: 669), y mientras Richard Cleminson, experto en la materia, se refiere a él como "nacido en Cartagena, en el sureste de España, en 1913" ("Sexuality and the Revolution of Mentalities", *Anarchist Studies* 5.1 [1997]: 46), los instrumentos de búsqueda de los documentos personales de Martí–Ibáñez en Yale, establecidos hace unos treinta años, tienen su fecha de nacimiento en 1915 (Yale University Library, *Guía Preliminar de los Documentos Félix Martí–Ibáñez*, 2012, 3 [web]). Me baso en el relato de José Pardo Tomás en "Félix Martí–Ibáñez (1911–1972): perfil(s) d'un metge del segle XX a les portes del segle XXI," en *Salut i societat a les portes del segle XXI: Memorial Félix Martí–Ibáñez*, eds. José Pardo Tomás y Álvaro Martínez Vidal (Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC–Generalitat de Catalunya, 2006).

en la Universidad de Madrid en la especialidad de psiquiatría, escribió su tesis sobre la psicología y fisiología del misticismo indio (1935) mientras se ganaba una reputación a través de su contribución a publicaciones anarquistas como *Estudios*, *Tiempos Nuevos* y *Ruta* con artículos sobre temas sexuales ⁴⁸³. Su visión de la sexualidad y las normas de género es refrescantemente libertaria e igualitaria para la época y, mientras ejercía la autoridad, dio prioridad a brindar a las mujeres de clase trabajadora acceso sin restricciones al aborto y a los servicios de planificación familiar, lo que se realizó en la Cataluña católica antes que en el resto de Europa. En medio de todo esto, el joven médico escribió dos novelas: *Yo, Rebelde: Novela Juvenil* y *de Inquietudes* publicada por la Biblioteca Estudios (1936), y *Aventura: Poema de Juventudes* (1938), editada por la FIJL (Federación Ibérica de Juventudes Libertarias, el ala juvenil de la FAI).

Todas las maravillas que buscamos están dedicada a William Somerset Maugham, cuyos cuentos, según el biógrafo de Maugham, fueron muy apreciados por Martí-Ibáñez después de que los descubriera mientras se recuperaba de las heridas sufridas en la batalla. “El escritor de ficción”, aconsejó Maugham al joven emigrado, “debe tener cuidado de que sus intereses especiales no

483 Richard Cleminson, “Anarchist, Poet and Sex Radical: the *Estudios* writings (1934–7) of Dr. Félix Martí-Ibáñez,” *International Journal of Iberian Studies* 12.1 (1999): 17, 21.

perjudiquen su ficción”; en particular, desaprobaba un relato que le había enviado Martí-Ibáñez que equivalía, a su juicio, a una “propaganda de condena a la bomba atómica”⁴⁸⁴. ¿Se prestó atención al consejo? La ficción que Martí-Ibáñez escribió en el exilio –al igual que sus ensayos– evita meticulosamente la referencia al anarquismo⁴⁸⁵. Sin embargo, también podemos detectar una cierta negativa a abandonar el sueño libertario. “En nuestra vida apresurada”, escribe el médico, “[nosotros] no soñamos lo suficiente, y soñar despierto es importante”. Admite ser un “romántico”: “Ser romántico significa que un hombre deja que el corazón se le suba a la cabeza... [adoptando] una actitud quijotesca, una especie de lente mágica que transfigura el mundo y sus habitantes para que puedan ser vistos. en una perspectiva diferente”⁴⁸⁶.

Martí-Ibáñez enviaba relatos a revistas estadounidenses de ciencia ficción y fantasía⁴⁸⁷. Son floridos, soñadores,

484 Martí Ibáñez, *Todas las maravillas que buscamos IX*; ted morgan, *Maugham* (Nueva York: Simon and Schuster, 1979): 493.

485 Un próximo estudio (con Montserrat Feu-López) analizará más de cerca el grado en que Martí-Ibáñez pudo haber vendido sus ideales y su alma en el Nuevo Mundo.

486 Martí-Ibáñez, *Ariel*, 35; *El espejo de las almas y otros ensayos* (Nueva York: CN Potter, 1972), 296.

487 *Revista de Fantasía y Ciencia Ficción* publica “La pierna del señor Zumbeira” (diciembre de 1962) y “Niña Sol” (mayo de 1963); *Weird Tales* publica “Between Two Dreams” (mayo de 1953), “A Tomb in Malacor”

lentos de una especie de exuberancia que es a la vez extrañamente melancólica. Un “tema recurrente”, señala Evelyn C. Leeper, es “el deseo de escapar de 'lo común sin esperanza'”⁴⁸⁸. En “The Star Hunt”, por ejemplo, un farmacéutico malhumorado y puntilloso, Don Zoilo, “sale una mañana a hacer un mandado y se ve envuelto en una serie de aventuras extraordinarias que van más allá de su existencia banal normal”. Sin embargo, Don Zoilo vive todo esto como un asalto a su persona, a su sentido de lo que es correcto, “respetable”, racional y real. “Creo que me estoy volviendo loco”, le protesta a uno de sus secuestradores mágicos, una niña de ojos violetas que frecuenta su tienda pero en la que nunca se había fijado antes; “Usted debe estar bromeando.” “No hay nada gracioso en esto”, responde la niña:

Su mundo se limita a su farmacia y sus botellas. Su imaginación se detiene en sus recetas. Ni siquiera se fijó en la joven que día tras día se sentaba frente a su máquina de coser mirando por la ventana un diminuto fragmento de calle. Una puede soportar ese tipo de existencia solo por un tiempo y no más. Un día algo estalla en el corazón de una como un manantial, y una

(septiembre de 1954) y, después de su muerte, apropiadamente, "The Buried Paradise" (otoño de 1973).

488 Evelyn C. Leeper, “La lectura de esta semana”, *The MT Void* 27.46 (15 de mayo de 2009).

no puede soportarlo más. O una escapa de la jaula o una se asfixia⁴⁸⁹.

“La jaula” parece ser algo así como lo que Freud llamó el “principio de realidad” (la tendencia a evitar el dolor, en oposición al “principio del placer” que nos impulsa a buscar mayor placer); indispensable como medio de autopreservación y ajuste a los contornos de los mundos natural y social, la evitación del dolor puede superar a la búsqueda del placer hasta tal punto que limitamos nuestras exploraciones a lo que las convenciones sociales han decretado como seguro. No es de extrañar que el proceso que saca a Don Zoilo de su pulcra rutina, que otros experimentan como autorrealización y liberación, lo sienta como una amenaza a su propio ser, un resquebrajamiento del mundo. ¿Cómo sería nuestro mundo si al principio del placer se le diera un campo de expresión más amplio, si no fuéramos los prisioneros de nuestras ficciones de identidad sino sus autores?

En “El umbral de la puerta”, Martí-Ibáñez imagina ese mundo en forma de una dimensión paralela. Un visitante de la Caracas de dimensiones paralelas le enseña a un habitante de la Caracas mundana a adentrarse de lado en su “mundo poético” donde los deseos de cada uno se cruzan con los deseos de los demás: una versión embriagadora y mágico–realista del socialismo utópico de

489 Martí-Ibáñez, *Todas las maravillas que buscamos*, 36.

Charles Fourier. “nuevo mundo amoroso”, se podría decir. En la utopía de Fourier, nadie “trabajaría” nunca, es decir, no haría algo que no quisiera, pero la actividad productiva sería constante, impulsada por la “atracción pasional”. Asimismo, en el “mundo poético” de Martí-Ibáñez, como explica el misterioso visitante, “los deseos de todos complementan los de todos”:

“En tu mundo eres una rueda que gira alrededor de las cosas. Aquí, todo gira a tu alrededor. ¿Por qué crees que toda esta gente te ha escuchado todo el día? ¿Por qué te han dado voluntariamente caviar y champán en lugar de café y tostadas? ¿Por qué el conductor condujo el tranvía hacia una calle donde no hay vías? ¿Por qué la chica aceptó tu amor? Porque en este mundo todo se centra en ti.”

Pero, ¿y los demás?

“Todos aquí son dueños y señores de sí mismos. Si te siguieron en tus deseos y caprichos, fue porque estos encajaban perfectamente con sus propios deseos y caprichos. Al llevar a cabo tus fantásticos sueños, en realidad estabas ayudando a los demás a realizar los suyos. Eres el diamante central de la corona, pero también lo son los demás. Eso es lo maravilloso de este mundo... El camarero que sirvió su exótico desayuno siempre había soñado con hacer precisamente eso; el asistente de la pajarera había soñado muchas veces

con liberar a sus pájaros, y así sucesivamente. En este mundo se cumplen los deseos no realizados, los yoes perdidos, las vidas no vividas.”

Si esta fantasía parece puramente fantástica, es sólo a modo de floritura literaria. Los principios organizadores del “mundo poético” son esencialmente los mismos que los de la CNT–FAI: cuando los individuos se unen para ayudarse mutuamente, su búsqueda egoísta del placer se convierte en un principio social. Pierre–Joseph Proudhon toma prestada una metáfora similar de Pascal para describir la estructura no autoritaria de la anarquía, comparándola con una esfera infinita: “su centro está en todas partes, su circunferencia en ninguna”⁴⁹⁰. Si hay un desfase entre la descripción racional de la anarquía de Proudhon (mutualidad, libre contrato, federación...) y la descripción romántica de la misma de Martí–Ibáñez (coincidencias absurdas, mundos paralelos, convergencias misteriosas de extraños...), es el de 1936 y 1963. Lo posible, habiendo perdido su oportunidad de hacerse real, regresa disfrazado de imposible.

Así se viven los sueños en el exilio. “La amplitud del mundo solía proporcionar un escape constante”, reflexiona el novelista checo Milán Kundera en una

490 Pierre–Joseph Proudhon, *Idea general de la revolución en el siglo XIX*, trad. John Beverley Robinson (Mineola, NY: Publicaciones de Dover, 2004), 282.

entrevista. “Un soldado podría desertar del ejército y comenzar otra vida en un país vecino. De repente, en nuestro siglo, el mundo se cierra a nuestro alrededor”⁴⁹¹. Este cierre del mundo, su “transformación en una trampa”, parecería hacer imposible el tipo de novela que permitía una imaginación radical en la época de la Ilustración: el *Suplemento al viaje de Bougainville* (1772) de Diderot, por ejemplo, o *Los viajes de Swift* a varias naciones remotas del mundo... o los viajes de Gulliver (1726/1735); una vez que el mundo esté completamente cartografiado, repartido en territorios por los imperios, atravesado por barcos de vapor, ferrocarriles y líneas de telégrafo, fotografiado y catalogado por antropólogos, ya no habrá océanos vacíos sobre los que flotar; no quedarán espacios para que el “buen salvaje” de Diderot, Orou, hable denunciando las hipocresías y miserias de la civilización europea. Esta conquista del espacio elimina los intersticios entre los nodos de “civilización” dentro de los cuales podrían desarrollarse alternativas en relativa paz, dejadas solas por un tiempo, como las colonias utópicas de Nauvoo, New Harmony o Modern Times en los Estados Unidos de América, o refugios del capitalismo como los quilombos de esclavos fugitivos, la anarquista Colonia Cecília, o el asentamiento de Canudos en Brasil. Las narrativas que se basan en el movimiento por el espacio para lograr un cambio de perspectiva se vuelven más

491 Milan Kundera, *El arte de la novela* (Nueva York: Grove Press, 1988), 27.

desesperadas, más fugaces. Se convierten en narraciones fugitivas.

El tropo del anarquista como nómada (fugitivo, exiliado, inmigrante) permite que la ficción anarquista convierta la condición de desubicación en una técnica para desplazar al lector, sacándonos de nuestras identidades fijas. En “El trampolín” (1929), Manuel Rojas nos invita a dar precisamente ese salto. Figura transnacional como Traveno o Martí-Ibáñez (nacido en Argentina de padres chilenos, criado en los medios proletarios de ambos países), Rojas está en sintonía con los cruces fronterizos, con los márgenes y quienes habitan en ellos, con los límites y quienes los habitan y los transgreden. “Hay muchos que no creen en la suerte”, nos dice el narrador de su historia:

Dicen que todo está determinado y que nada sucede que no obedezca a leyes fijas, inmutables, que conduzcan a tales y tales hechos, y que el hombre no puede escapar a lo que le depara el destino. Pero hay sin duda un amplio margen de imprevistos, una especie de escotilla de escape de lo determinado y prescrito, un refugio de lo fatal, un trampolín para saltos ciegos hacia lo desconocido [saltos de la suerte]⁴⁹². Puede ser

492 *Salto de la suerte* podría traducirse con mayor precisión como “lucky breaks”, pero no sin perder la metáfora del *salto*.

casualidad o lo que quieras, pero existe, y quiero demostrarlo contándote un caso en particular⁴⁹³.

El caso es el siguiente: un par de amigos que toman el tren de Valparaíso a Santiago se encuentran sentados detrás de un policía (“el agente”) que escolta a un preso a la cárcel. El oficial les informa que el prisionero asesinó a su amigo, un compañero de trabajo en las minas de salitre. El preso explica que todo fue un accidente, jugando con un cuchillo, pero ante los ojos de la ley, ha sido declarado culpable. En una parada, el oficial deja su asiento para comprar un refrigerio a uno de los vendedores en la plataforma, pero toma la puerta equivocada y, al salir frente a una locomotora que se aproxima, muere instantáneamente. El narrador se da cuenta instantáneamente:

La muerte había abierto una escotilla para que el hombre escapara de lo prescrito y determinado, y yo era el único que podía atravesarla o volver a cerrarla, porque nadie más que yo, el observador casual del accidente, podía reconocer a un policía en ese montón de carne y contar lo que pasó. ¿Merecía el hombre que se le diera la oportunidad de librarse de su sentencia? Lo creo y lo pensé también teniendo en cuenta que era inocente, al menos en principio. Su remordimiento y

tristeza ya eran suficiente peso en su alma. Además, el único interesado, obligado por su trabajo a que cumpliera la condena, era el oficial, y el oficial había muerto. La justicia, la persona abstracta, había perdido a su representante, el hombre estaba libre. Pensé...

Pero no pensé; Entré al auto y decidí ayudar al hombre saltando en el trampolín de la suerte.

Para aterrizar donde pueda⁴⁹⁴.

El tren que pasa ha hecho el corte más limpio posible entre lo moral y lo legal, interrumpiendo el triste y despiadado automatismo de la ley para presentar un momento de deslumbrante claridad. En lugar de asumir sus roles como “agentes” de la ley (agente: aquel que actúa en lugar de un diputado o delegado, un representante), el narrador y su amigo actúan en cambio como agentes libres. Dan el salto, negándose a identificarse con la “persona abstracta” de la justicia legal: ayudan a esconder las esposas del preso hasta poder liberarlo de ellas, instándolo a huir.

La evasión como hemos visto, es un nombre del juego en los Estados Unidos posteriores a los años sesenta, en un tiempo y lugar donde la revolución se ha desvanecido detrás del horizonte histórico. En tal situación, tal vez no sorprenda que la cultura de resistencia anarquista

aproveche el viejo tema del vagabundo, “prefigurando” la abolición del sistema de clases al abandonar a la clase obrera unilateralmente. Que la resistencia que esto presenta al capitalismo y al Estado es mínima, que la libertad que produce es privada y transitoria, son el tema de la andanada ampliamente leída de Murray Bookchin (1995) contra lo que dio la etiqueta duradera de “anarquismo de estilo de vida”, patio de recreo para las travesuras juveniles”, “insurrección personal' en lugar de revolución social”⁴⁹⁵. De hecho, la (anti-)narrativa picaresca de Mack, con su deliberado desafío a cualquier dirección teleológica (los capítulos están numerados en orden inverso, del “5” al “1”), parece invitar a la crítica de Bookchin de una estética centrada en “aventuras episódicas”, que rastrea hasta la constante retirada de los autodenominados anarquistas de estos días del dominio social que constituía el escenario principal de los primeros anarquistas, como los anarcosindicalistas y los comunistas revolucionarios libertarios... hacia un crudo egoísmo que se alimenta de la decadencia cultural más amplia de la sociedad burguesa actual.⁴⁹⁶

Los editores de *Evasión* son, por supuesto, conscientes de tales objeciones. En un postfacio, “Holden Caulfield,

495 Murray Bookchin, *Anarquismo social o anarquismo de estilo de vida: un abismo infranqueable* (Oakland, CA: AK Press, 1995).

496 *Ibíd.*, 2.

Commando de CrimethInc. Frente Popular de Liberación” responde de antemano a estas acusaciones:

¡Simple solución temporal, parcial, individual! gritará la vieja guardia radical, siempre sospechosa de cualquiera cuya resistencia al capitalismo comience con su propia vida y por su propio bien, y tienen razón, por supuesto. Pero eso es exactamente lo que se pide en este momento... ya que sin ellos estamos simplemente paralizados, sin esperanza, incapaces de encontrar incluso un punto de partida.

Estas soluciones son temporales porque es absurdo buscar una vida sostenible en un insostenible mundo: mejor haga lo que sea necesario para crear nuevas opciones y siga desde allí. Estas soluciones son parciales, pues cada uno de nosotros es un fragmento del mundo que nos hace, y sólo puede actuar sobre él como tal. Y son individuales para que otros individuos puedan tomarlas, revisarlas, aplicarlas a su manera en sus propias vidas, sin necesidad de esperar a que llegue un movimiento de masas para salvar el día. Ese movimiento de masas procederá de las soluciones alcanzadas por los individuos, o de lo contrario nunca llegará⁴⁹⁷.

Sin embargo, no escapa a la atención de Bookchin que estas “soluciones” son practicadas más fácilmente por

497 En Mack, *Evasion* (Atlanta, GA: CrimethInc, 2003), 119.

ciertos “individuos”. Sin nombrar explícitamente el género, la edad, la capacidad y el privilegio racial como tal (aunque con un ojo agudo en el privilegio de clase), observa que lo intencional, la pobreza, la falta de vivienda, el desempleo y la vagancia del neo-hobo es, perversamente, un “lujo” que no todos pueden permitirse ⁴⁹⁸. Tales narraciones corren el riesgo de reescribir la infame “evasión” de Huck Finn: la retirada blanca a una fantasía, a expensas del esclavo⁴⁹⁹.

¿Adónde hay que correr, en un mundo donde todas las puertas mágicas se han cerrado? ¿El no-lugar llamado “utopía” sigue aceptando inmigrantes?

498 Bookchin, *Anarquismo Social*, 24; Laura Portwood–Stacer, *Lifestyle Politics and Radical Activism* (Nueva York: Verso, 1999), 139–140.

499 Véase *Las aventuras de Huckleberry Finn*, cap. 39. Curiosamente, “Mack” ha resurgido desde entonces para respaldar el manual de éxito empresarial de un amigo (*#Girlboss de Sophia Amoruso*), una transición que él encuentra totalmente sorprendente: “Si tuviera que resumir el cambio fundamental experimentado por cualquiera que toma (muy pocas) buenas partes del anarquismo y las lleva hacia pastos más verdes, creo que se captura mejor en esta cita del emprendedor en serie Eben Pagan: “[la transición requiere] pasar de un paradigma de extracción de valor a un paradigma de creación de valor”. Sin embargo, cita con aire de suficiencia a Amoruso: “Ya sabes, esos trucos que solíamos hacer... los uso en los negocios todos los días” (“From the Food Bank to Making Bank”, *Huffington Post*, 6 de mayo de 2014). Para la mayoría de los anarquistas de cualquier tiempo y lugar, sería difícil escribir una acusación más condenatoria de *Evasion*, y quizás de CrimethInc, que esta.

X. DE CRETINOLANDIA AL PAÍS DEL SENTIDO COMÚN

Suba a bordo del tren de la utopía –¿tiene pasaje en segunda clase o acaso se sube a un vagón con la esperanza de que los vigilantes del ferrocarril no le encuentren?– y deje que Zoais (alias Luis García Muñoz, instructor de la Institución Libre de Enseñanza de Valladolid y colaborador habitual de las revistas anarquistas *Tierra y Libertad* y *El látigo* donde aparece esta historia) sea su conductor:

¡GOLONDRINAS!

(Viaje ideal)

Por todo el camino, como un pentagrama mágico, discurren los cables del telégrafo sobre los que se posan las golondrinas negras, pareciendo notas diabólicas en danzas fantásticas, gorjeando y trinando los arpegios del bello himno de su canto matutino, como un canto de honor ofrecido a un nuevo día naciendo desde Oriente.

Las cuentas de diamante del rocío formando una diadema encantadoramente decorada, las florecitas de colores con sus corolas desplegadas ofrecían un beso de amor al amanecer.

El tren corre su vertiginosa carrera como una monstruosa serpiente de hierro, sus negras exhalaciones formando una estela como un triste gallardete de noche expirada, rechinando sus músculos de hierro con un martilleo.

Como a través de una pantalla de cine, escenas de luz y belleza aparecen en las ventanas, y los árboles parecen pasar tan rápidos como guerreros de un ejército vegetal.

El agudo silbido de la locomotora anuncia la entrada del vehículo en un túnel. La oscuridad lo consume todo, y los ecos de hierro son más fuertes. Parece como si estuviéramos en un camino que conduce al abismo infernal. El tiempo pasa. La luz sale a besarnos. El túnel está detrás de nosotros y el monstruo sale orgulloso de su madriguera. El humo que brota es blanco, como incienso derramado en alabanza del Sol que extiende sus rayos vivificantes sobre el horizonte.

El paisaje se ve más hermoso, e incluso las golondrinas están felices.

Hemos llegado.

“Anarquía. ¡Una eternidad!” repite una poderosa voz que vibra como un juicio.

“¡Libertad, Felicidad, Amor!” resuena en el espacio. Hemos llegado al final de nuestro viaje. Estamos en la Tierra Libre.⁵⁰⁰

El lirismo sin aliento de este “viaje ideal” podría hacernos perder la poética del horror que lo inicia: diabólico vertiginoso monstruoso infernal. ¿Por qué esta lengua dantesca debe ser el vehículo de un viaje a la Tierra Libre? Tal vez antes de que estemos listos para saltar a la utopía, necesitamos experimentar el presente como algo diferente a lo concreto, mundano, indiscutiblemente real. De lo contrario, el miedo obstruye el camino.

Si la utopía es, por definición, la visión de nuestros deseos cumplidos, entonces parecería ser la cosa menos aterradora del mundo: ¿podemos querer no conseguir lo que queremos? La historia-recepción de las utopías después de las revoluciones francesas de 1789 y 1848 (y más aún después de la revolución rusa de 1917) puede leerse como una serie de intentos de responder “sí” a esa pregunta. Así, en una revista humorística de 1893 encontramos una imagen de la anarquía como un estado de miseria; de hecho, algo muy parecido a la noción de

500 Zoais, “¡Golondrinas!”

Hobbes del Estado de Naturaleza como una guerra de todos contra todos, si los cuervos picotean los huesos del muerto tirados en la calle son una indicación.

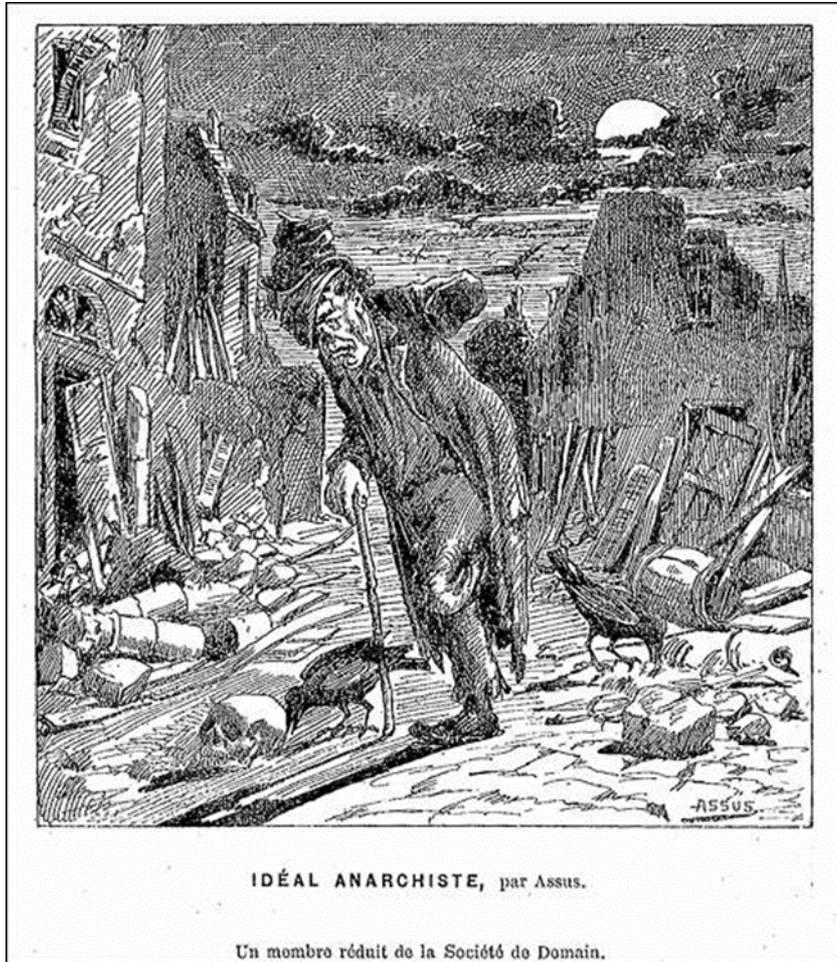


Fig. 1: “EL IDEAL ANARQUISTA, por Assus / Un miembro limitado de la Sociedad del Futuro”, de Le Charivari oranais et algérien, 17 de diciembre de 1893.

Tullido, harapiento y, sobre todo, sin amigos, el “miembro limitado de la Sociedad del Futuro” es precisamente un miembro de la nada; el caricaturista toma como evidente que la anarquía es lo opuesto a la “sociedad”, que una “civilización” anarquista es una contradicción en los términos (fig. 1). Esta figura del

miserable vagabundo es el espantapájaros apostado a las puertas de nuestra civilización, ahora como entonces. Tenemos miedo de pensar en un mundo mejor por la producción de imágenes de nuestros miedos: miedo a la pobreza, a la violencia y, sobre todo (porque esto es lo que significan), miedo a los demás.

La utopía se ha transformado con éxito en un objeto no solo de ridículo, sino también de terror, mediante la evocación de una serie de tales espantapájaros:

- El demonio interior: las utopías ignoran la codicia y la violencia inherentes a la naturaleza humana.
- El demonio exterior: Las utopías, como sociedades perfectas, no soportan la contaminación del “afuera”; se desmoronan al menor contacto.
- Las masas ignorantes: los ideales utópicos, que incluyen la libertad sexual, el internacionalismo y el ateísmo, así como la abolición del dinero y el gobierno, son urdidos por cerebritos, bohemios e intelectuales desarraigados; nunca serán populares entre la gente corriente, sin educación, que es por naturaleza conservadora, nacionalista y retrógrada temerosa del cambio.
- La imposibilidad de ruptura: Las utopías requieren comienzos violentos; no hay transición posible del *statu*

quo a otro sistema excepto a través de una ruptura y una crueldad impensables⁵⁰¹.

Lo que se necesita, para resistir estos llamados al miedo a lo desconocido, es aliento. “Si caminas derecho hacia el marco [de la puerta] sin miedo”, le dice al narrador el misterioso extraño en “El umbral de la puerta” de Félix Martí-Ibáñez, “te prometo que entrarás al mundo poético sano y salvo”⁵⁰².

Así termina Vicente Carreras su boceto utópico, “Acraciápolis”, publicado en *La Revista Blanca* (1902):

A aquellos que lean esta descripción y les guste, si quieren ir allí, solo díganles que el camino es bien conocido: sigan siempre el camino de la revolución social.

Encontrarán muchos obstáculos y peligros durante el viaje, pero no deben desanimarse; si tienen valor y perseverancia, vendrá; no tengan miedo, llegará⁵⁰³.

501 Cfr. Paul Goodman: “En una sociedad compleja masiva moderna, se dice, cualquier cambio global rápido 'revolucionario' o 'utópico' puede ser incalculablemente destructivo” (“Anarquismo y revolución”, *Drawing the Line*, 266).

502 Martí-Ibáñez, *Todas las maravillas que buscamos*, 288.

503 Vicente Carreras, “Acraciápolis: Cuento”, *La Revista Blanca* 1.6.103 (1 de octubre de 1902): 234.

Y así es que el camino a Acraciópolis pasa por Cretinolandia, donde lo peor ha pasado; ya pasó.

Si el nombre Cretinolandia, el título de una historia escrita por un anarquista bajo el nombre de “Lanceta” en el diario de São Paulo de Gigi Damiani (1876–1953), *Guerra Sociale* en 1917, no aparece en ninguno de nuestros mapas, sin embargo parece tener una capital, Cretinópolis (título de un cuento de 1901 de Charles Malato, que aparece en *La Revista Blanca*), y forma parte del continente más grande de Anathemasia, como lo describe la geógrafa social Louisa S. Bevington (1845–1895). La conferencia de Ben Reitman de 1910 sobre “La geografía del inframundo y la topografía mental del educador” parece ubicar a Cretinolandia en algún lugar del “Océano de la desesperación”, posiblemente adyacente a la “Tierra de la respetabilidad”⁵⁰⁴. En “esta región especial del

504 La Cretinópolis de Malato está dirigida por monos (significativamente con los nombres de autores consagrados) que enjaulan a los seres humanos, en un “mundo al revés” que recuerda al *Planeta de los simios*; Anathemasia de Louisa S. Bevington tiene un credo simulado que presenta artículos de fe tan variopintos como “el Mamón de la Bolsa de Dinero, del Estatuto y de la Santa Iglesia es todo uno... Esta es la Fe Capitalista, que excepto un hombre cree fielmente que posiblemente sea salvo. / Gloria sea tomada de la Bolsa de Dinero, y del Estatuto, y de la Santa Iglesia. / Como era en el principio, así no es ahora, ni lo será nunca más. Progreso sin fin. Amén” (*principalmente un diálogo: sobre algunas dificultades de un tonto* [Londres: “Freedom” Office, 1895], 14). Para la “geografía” de Reitman, véase Tim Cresswell, *The Tramp in America* (Londres: Reaktion, 2001), 72–8.

globo”, la tierra de la estupidez, dice Lanceta, “lo que estaba pasando era fantástico, absurdo, inconcebible”:

En este país existió mucha hambre, una especie de hambre que no existía en otras regiones porque los indígenas se morían de hambre frente a las tiendas de comestibles abarrotadas.

En el atestado muelle había sacos y sacos de azúcar, frijoles y otros productos alimenticios, que se exportaban al exterior por un precio muy bajo. Dentro del país estas mismas cosas cuestan tres veces más que el precio al que se venden en el exterior⁵⁰⁵.

Por supuesto, la paradoja de exportar alimentos mientras se muere de hambre en casa podría servir como una descripción de las condiciones que seguramente surgirán de vez en cuando en cualquier lugar donde la mercantilización de los medios de vida haya hecho que la vida misma de sus productores sea una consideración secundaria. Esta es, sin embargo, la descripción más literal de lo que estaba sucediendo en Brasil al momento de escribir este artículo: las exportaciones de frijoles de Brasil, por ejemplo, insignificantes en 1914, aumentaron más de diez mil veces en los siguientes tres años, tres cuartas partes de esta generosidad fluyó hacia los Estados Unidos, mientras que los precios de los alimentos domésticos se

505 Lanceta, “Na cretinolândia,” *Contos Anarquistas*, 58–59, cursiva mía.

dispararon, aumentando de veinte a 150 veces sus niveles anteriores a la primera mitad de 1917 ⁵⁰⁶ . La intolerabilidad, la irracionalidad y la injusticia de la situación se ponen de relieve precisamente al desfamiliarizarla, al desplazarla, al ubicarla en otro tipo de nada: una distopía.

Una especie de realismo distópico o “delirante” –la representación cuidadosa del presente y lo real como una imposibilidad de pesadilla– es el sello distintivo de muchas obras de ficción anarquista ⁵⁰⁷ ; de hecho, es sólo una extensión del principio de inverosimilitud empleado por Adrián del Valle y otros. Como escribió Auguste Linert en el diario *L'Art Social*: “Me parece que el drama debe ser terrible para ser verdad, o al menos sincero” ⁵⁰⁸ . Sorprendentemente, también es una característica de muchas ficciones utópicas anarquistas. La utopía de Joseph Déjacque, *L'Humanisphère* [El humanisferio] (1859), emplea tales recursos.

L'Humanisphère serializado en el diario de Déjacque *Le Libertaire* comienza con una historia grandiosa de la errancia de la humanidad, que culmina en el baño de

506 *Enciclopedia Americana: una biblioteca de conocimiento universal* (Nueva York, Chicago: Encyclopedia Americana Corporation, 1918), 4.434–435; Dulles, *Anarquistas y Comunistas en Brasil*, 43.

507 Granier, *Les Briseurs de formules*, 317.

508 Liner qtd. en Xavier Durand, "L'art social au théâtre", *Le Mouvement Social* 91 (abril–junio de 1975): 16–17.

sangre demasiado reciente que fue la represión de las revoluciones de 1848. Conjura así el espectáculo de un ejército “conquistando, con bravura muy militar, los bulevares de París, estos bulevares donde uno se enfrentaba a un ejército de marchantes, cogidos del brazo, de todas las edades y de todos los sexos”, así como toda una letanía de

Jueces, delatores, legisladores y verdugos,... Sacerdotes,... Banqueros, comerciantes, usureros, sanguijuelas de la producción de la que el productor es presa tan fácil,... Ricos,... Abogados,... Alguaciles, procuradores y notarios,... Doctores en derecho, que tienen la facultad de educar a los niños de la sociedad en nombre del cretinismo erudito o clerical,... Todos vosotros, en fin, que sois opulentos en el oprobio, abusadores de la autoridad a quienes la fortuna sonrío como sonrío las prostitutas desde el umbral de casas de desprestigio; putrefactos por la decadencia cristiana, corrompiendo y corrompidos...

Una verdadera “fantasmagoría de fantasmas titulados, mitrados, trenzados, plateados y cobrizos, verdegrisados” que huirán ante la nueva humanidad⁵⁰⁹. El progreso tecnológico se vuelve monstruoso por su unilateralidad: la energía del vapor se personifica como “el monstruo con el

509 Joseph Déjacque, *L'Humanisphère* (Bruxelles: Administration, 1899), 65–69.

cuerpo de hierro, la voz ronca, los pulmones de llamas que deja atrás el carruaje tirado por caballos y la diligencia”, “el esclavo de un millón de ruedas”⁵¹⁰. Vemos con horror como una “Civilización... infectada con una enfermedad incurable”: “la enfermedad [que] lleva el nombre de autoridad”, “usura”, crece de error en error, toma un “veneno que confunde con un elixir”: “Este veneno, una mezcla de nicotina y arsénico, tiene una sola palabra en su etiqueta: Dios”⁵¹¹. Estamos invitados a retroceder con disgusto ante la perspectiva de las relaciones sexuales en la “civilización”, una palabra que suena cada vez más sucia, ya que todos los deseos se vuelven “inmundos” por la coerción y el soborno: “En el mundo civilizado... el espíritu es una cloaca de pensamientos despreciables, la carne sumidero de placeres inmundos. En esta época, los hombres y las mujeres no hacen el amor, cumplen con sus deberes”. Las mujeres, que no son libres de amar como quieran, son “vendidas” como “cachemira”, “enaguas” o “estofado de ternera”. “Si los hombres del futuro pudieran tener una imagen de... esta profanación de la carne y del pensamiento humano, esta crapularización del amor”, escribe Déjacque, “se estremecerían de horror como nos estremeceríamos nosotros mismos, en un sueño, ante el pensamiento de un reptil espantoso que nos estrujaba en

510 Ibid., 58.

511 Ibid., 80–81, 142, 158, 30.

sus espirales frías y fatales y nos echaba a borbotones su saliva tibia y venenosa en la cara⁵¹².

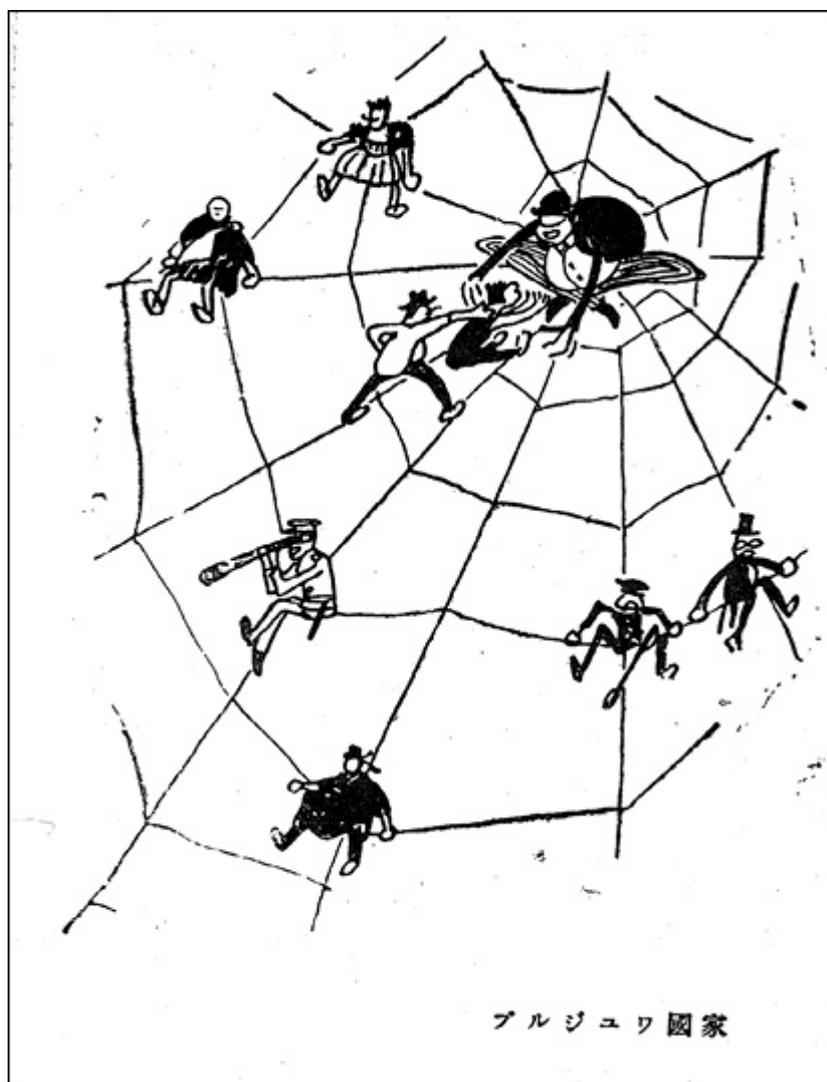


Fig. 2: Capitalista como araña, trabajador como mosca:
Mochizuki Kei (con Osugi Sakae), Manbun Manga, 1922.

Sólo convirtiendo el mundo que damos por real y normal en una nauseabunda “fantasmagoría” puede Déjacque hacernos creer en su visión alternativa: “Civilizados,

512 Ibíd., 106.

civilizados, os digo: el espejismo no es un espejismo, la utopía no es una utopía”. ¡Lo que tomas por un fantasma es la realidad!”⁵¹³ Y viceversa, lo que tomas por realidad es un fantasma.

Esta es también la técnica preferida por Louise Michel en *L'Ère Nouvelle* y *Le Monde Nouveau* (La nueva era y El nuevo mundo 1888). Ambas narrativas futuristas y utópicas comienzan en algo muy cercano al estilo de sus novelas denunciatorias del presente, como *Los microbios humanos* (The Human Microbes 1886), que constituye una especie de primer volumen para *Le Monde Nouveau* o *Le Claque-Dents* (El estafador 1890). Todas cuentan con tramas paralelas mutuamente enredadas que involucran eventos como “secuestros, secuestros de niños por un proxeneta sin escrúpulos, asesinatos en serie llevados a cabo por un académico respetable, arrestos de víctimas inocentes”; son, como se queja su biógrafo, “imposibles de resumir” y están principalmente en las tradiciones del melodrama gótico y la novela por entregas asociada con *Los misterios de París* de Eugenio Sue, pero mezclado incongruentemente con la novela de aventuras, la novela policíaca y la burlesca, y caracterizadas por un estilo oscuro y grotesco. Si son absurdas, ¿qué puede ser más absurdo que el hecho de que “los que crearon todo

carezcan de todo?”⁵¹⁴ Qué pesadilla, si lo piensas bien, podría ser más espantosa que la vida bajo el reinado del capital, que es trabajo muerto –en el título de la sección inicial de *Le Monde Nouveau*– ¿“la pesadilla de la vida”?⁵¹⁵

Todas son, hasta cierto punto, narrativas de victimización, con las víctimas típicamente jóvenes, de clase trabajadora y mujeres (un motivo anarquista clásico); todas tematizan esta victimización como la caza de presas por parte de los depredadores, con los depredadores a menudo en el papel de caballeros burgueses decadentes. Con los antagonistas siendo continuamente comparados con arañas, víboras, lobos, la prosa está llena de metáforas de animales e insectos y la atmósfera misma es espesa: así, la escena inicial de *Los microbios humanos* se desarrolla en un bar sombreado donde “el humo es tan denso que Júpiter podría esconderse detrás de la nube”⁵¹⁶. De hecho, la escritura en sí misma se ha espesado de manera similar a la pintura en un lienzo impresionista: no hay pretensión de transparencia, de observación objetiva.

514 Louise Michel, *L'Ère Nouvelle: Pensée dernière: Souvenirs de Caledonie* (París: Librairie Socialiste Internationale, 1887), 3.

515 Louise Michel, *El Nuevo Mundo*, trad. Brian Stableford (Encino, CA: Black Coat Press, 2012), 10.

516 Caroline Granier, *Quitter son point de vue: quelques utopias anarcho–littéraires d'il ya un siècle* (París: Monde libertaire, 2007), 56; Louise Michel, *Los microbios humanos*, trad. Brian Stableford (Encino, CA: Black Coat Press, 2012), 20.

“El uso constante de comparaciones y metáforas”, observa Granier, “tiene el efecto de evocar un mundo paralelo detrás del mundo visible... un mundo en el que se ha refugiado lo posible”⁵¹⁷. Los espacios utópicos aparecen, en la obra de Michel, como refugios: son fundados lejos de la civilización, en los confines de la Tierra –los desiertos polares, las selvas del África ecuatorial– por tribus de aquellos que se han “cansado de los males que les han hecho, o están enfermos por los males que hacían a los demás”⁵¹⁸. Recurren a las energías del asco, a lo que Julia Kristeva llamó “los poderes del horror”. Si una novela naturalista como la de Upton Sinclair *La jungla* aprovecha las mismas fuentes, todo está al servicio de la restauración de una norma, la corrección de un error; es fundamentalmente reformista. En el extremo de sus descripciones, en su insistencia en lo grotesco, Michel se resiste tanto a las fuerzas reformistas como a las conservadoras. Una “araña”, a diferencia del jefe de una fábrica o del presidente de la República, es depredadora por naturaleza, no reformable (cf. fig. 2); por lo tanto, argumenta Granier, “Louise Michel parece indicar a los lectores que la sociedad no es reformable: una nueva sociedad solo podrá construirse en otro lugar radicalmente, sobre las ruinas del viejo mundo”⁵¹⁹. Aquí,

517 Granier, *Quitter son point de vue*, 56.

518 Thomas, *Louise Michel*, 265; Michel qtd. en *Ibíd.*

519 Granier, *Nous sommes les briseurs*, 2.2.2.8.

Michel parece ofrecer una respuesta sorprendente a lo que George Goodin llama el “problema de la esperanza” que plantean las narrativas de victimización. Si los sueños utópicos parecen ser principalmente una cuestión de esperar algo mejor, incluso las historias de víctimas de la sociedad, que parecerían cualquier cosa menos utópicas, de hecho, a menudo son clásicos del reformismo literario, como en Dickens *Tiempos difíciles* o en Harriet Beecher Stowe *La cabaña del tío Tom*. También requieren una cierta cantidad de esperanza de mejora: si no hay esperanza, entonces la narración se derrumba en un “pesimismo excesivo”, derrochando sus energías acumuladas de indignación ⁵²⁰. Para Michel, por el contrario, si se ofrece demasiado a la esperanza, la utopía es innecesaria; si no hay una distopía de la que escapar, entonces no hay ímpetu hacia la utopía.

Y, sin embargo, el proceso de exposición, una vez que se calma el trueno de la denuncia y llega el momento propiamente utópico del texto, es un “discurso activista programático” racional ⁵²¹. Así, la apertura lírico-denunciatoria de Michel de *L'Ère Nouvelle* (La nueva era 1887): –Se está muriendo, la vieja ogresa que ha

520 George Goodin, *The Poetics of Protest: Literary Form and Political Implication in the Victim-of-Society Novel* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985), 132.

521 Roger Bozzetto, “Louise Michel, une utopiste libertaire?”, en *Transformations of Utopia: Changing Views of the Perfect Society*, ed. George E. Slusser et al. (Nueva York: AMS Press, 1999), 253.

bebido sangre humana desde el principio para prolongar su maldita vida”– da paso a una especie de exposición socrática de las bases de una nueva sociedad. Anticipándose a las preguntas habituales (“¿Cómo vivirán los perezosos? ¿Cómo se arreglarían la envidia, los celos bajo un sistema de igualdad?”), Michel razona: si la pereza es una especie de aberración provocada por la vida bajo el sistema de explotación, se espera que desaparezca con ese sistema; sin embargo, como los que viven con otras “enfermedades”, “los perezosos... tienen derecho a la vida, y vivirán, o más bien vegetarán, sin dañar a nadie”. Los motivos de los celos y la envidia, del mismo modo, se basan en una escasez que se erradicará para siempre, una vez que “la máquina esté al servicio del hombre y trabaje para el beneficio de todos”⁵²². Aquí, en lugar de narrar el viaje de un extraño a la utopía (a la manera clásica) o simplemente explicar los principios de la utopía de manera abstracta, Michel articula la buena sociedad contra y mediante las objeciones que no podemos dejar de plantearle. Una retórica del ridículo invierte hábilmente las relaciones esperadas entre la topía y la utopía: en lugar de permitir que el aquí y el ahora se justifiquen automáticamente –“lo real es lo racional”, como dijo Hegel con tanta suficiencia– mientras que el mundo imaginado debe ser defendido, Michel presenta lo imaginario como evidente y el aquí y ahora como cuestionable, dudoso,

efímero. Por el contrario, como prisioneros del presente distópico, se nos dan razones para dudar de nuestra propia comprensión de lo que es posible e imposible, lo que es probable y lo que es improbable: “¿Sabes cómo veremos que el viejo mundo ya no existe?” pregunta ella: “Aquellos que han regresado de un calabozo a la luz, a la seguridad, solo ellos podrían decirlo”⁵²³.

Este es el procedimiento favorecido por Ricardo Mella, el pedagogo racionalista, en *La Nueva Utopía* (1890). “¿Por qué matar”, se pregunta, “donde la muerte del prójimo [semejante] no tiene objeto, ni existen hurto, ni celos, ni ambición, ni envidia? ¿Por qué ponerse en batalla abierta con la sociedad constituida cuando ésta garantiza la satisfacción de todos nuestros deseos en el orden natural de la vida?”⁵²⁴ Incluso la lúgubre percepción de los seres humanos como un rebaño conformista puede funcionar a favor de la esperanza utópica: ¿cuántos estarían dispuestos a morder la mano que les da de comer?

Una lógica similar recorre Émile Pataud (1869–1935) y la obra utópica de Émile Pouget, *Comment Nous Ferons la Révolution* (Cómo haremos la revolución 1909), título que resulta de un error de imprenta, explica la nota preliminar; ya que, “como todos ustedes saben, ¡la revolución ha terminado! El capitalismo ha muerto”, [el título pretendía

523 Ibíd., 15.

524 Ricardo Mella, “La Nueva Utopía”, en *El cuento anarquista*, 228.

haber sido Cómo logramos la revolución]”⁵²⁵. El libro narra cómo la revolución se había producido en un tiempo pasado, prestando el aire de un hecho consumado a lo que de otro modo podrían parecer atrevidas especulaciones:

La Revolución había producido una maravilla [un prodigio] que, hasta el momento de su triunfo, había parecido tan fantástico como la búsqueda de la cuadratura del círculo, la amistosa mezcla de opiniones.

La reconciliación se efectuó sobre el terreno económico, y el hundimiento de toda la superestructura del Estado había cimentado este acuerdo y lo había hecho duradero. Los hombres venían a reírse de su locura pasada. Estaban asombrados de que pudieran odiarse tanto, perseguirse tan encarnizadamente, bajo el tonto pretexto de ideas políticas discordantes.

Los mismos fenómenos se observaron en materia religiosa. Se hizo la paz. El desacuerdo en las creencias individuales ya no se discutía entre los hombres. Dejaron de lanzarse invectivas unos a otros por diferencias filosóficas o metafísicas; ya no se maldecían

525 Pataud y Pouget, *Cómo traeremos*, XXXVIII; *Comment nous ferons la Révolution* (París: J. Taillandier, 1909), v.

porque sus ideas sobre el universo y los problemas de la vida y la muerte eran opuestas.

Así, más lejanas todavía que las querellas políticas, más profundamente enterradas en el limbo de la historia, parecían las épocas de barbarie en el curso de las cuales los hombres se mataban unos a otros en nombre de la religión.

Tras una anticipación defensiva de la objeción de improbabilidad del lector (“una maravilla”, “fantástico”), la retórica de la retrospección (“hasta el momento de su triunfo”, “lejano”, “enterrado en el limbo de la historia”, “épocas de barbarie”) invierte esta objeción en una protesta contra la improbabilidad de la actual (“Los hombres vinieron a reír”; “se quedaron atónitos”; etc.). Pero el argumento más sustantivo, debajo de este juego de manos narrativo, hace una apuesta, con Mella, a que “el terreno económico” resultará más fundamental: “la satisfacción de todos nuestros deseos” triunfará sobre la ideología, la teología y la metafísica, el sentido común material se impondrá⁵²⁶.

526 Esta es una maniobra ideológica *por excelencia*, al menos si podemos suscribir la noción de Michael Freeden de que la función típica de una ideología es “descontesta los significados”: intenta sacar algo de la discusión, colocarlo fuera de lo discutible, de lo discutible. conflictual (*Ideologías y Teoría Política: Una Aproximación Conceptual* [Oxford: Clarendon Press, 1998], 76). Por supuesto, todo intento de declarar la paz de esta manera es discutible en sí mismo, y esta noción en particular ha

En resumen, la utopía de Pataud y Pouget, no menos que la de Mella (a pesar de su ubicación geográfica en Francia), es adyacente a lo que Bevington llama “País del Sentido Común”, “un país donde el Sentido Común... era tan común como lo es la locura en un manicomio”:

En el país del sentido común, todas las mercancías y bienes, todos los instrumentos, utensilios y electrodomésticos, en resumen, todas las “cosas”, tenían biografías muy simples y poco aventureras y, si hubieran podido hablar, no habrían hablado mucho. Información desgarradora para impartir sobre los estragos de sus tejidos y texturas causados por la polilla y el óxido, no aún de las vicisitudes sufridas a manos de los ladrones que se abren paso para robar. “Fui necesario; fui hecho; fui transportado; fui aplicado; fui consumido”. Eso habría resumido la historia de una cosa en el país donde las cosas salen bien: solo cinco capítulos cortos. En la mayoría de los países, por supuesto, intervienen todo tipo de capítulos angustiosos y que distraen. Así: “Fui codiciado. Me despojaron. Me mintieron. Me odiaron. Me especularon. Me adulteraron. Me publicitaron. Me legislaron. Me vendieron (y a mi comprador conmigo).

sido discutida en *otro* motivos anarquistas; así, Gustav Landauer considera miope el “materialismo” de los marxistas, enfatizando en cambio la necesidad de evocar un “espíritu [*Geist*]” común de comunidad. Véase Landauer, *For Socialism*, 47–104.

Fui despilfarrado. Fui atesorado. Pelearon por mí. Me robaron: Me bombardearon”⁵²⁷.

La fuerza simplificadora de la racionalidad empuja contra la fuerza complicada de la narrativa. Para Mella, también, “El sistema social de la 'Nueva Utopía' es una simpleza admirable”. “Todo nuestro problema se reduce a esto: satisfacer las necesidades sociales lo mejor posible con la menor cantidad de fuerza requerida, desarrollando en la medida de lo posible la esfera de nuestro conocimiento y nuestros placeres”⁵²⁸. De hecho, ¿por qué alguien querría hacer otra cosa? De lo contrario, si vivieran en Cretinolandia, la apelación al interés propio, un motivo que generalmente se toma para hacer imposible la utopía anarquista por su propia existencia, es de hecho un componente principal de las utopías anarquistas. En una breve ficción utópica, “A Year of Jubilee”, publicada en *The Firebrand* en 1895, se nos pide que imaginemos no sólo el estallido de la revolución en la ciudad –el momento crítico, durante una huelga, cuando la ira popular se inclina contra la policía y los militares– sino el júbilo de un campesino al leer la noticia de la caída del capitalismo (naturalmente, en el nuevo número de *The Firebrand*):

527 Louisa S. Bevington, *Common–Sense Country* (Londres: James Tochatti, “Liberty” Press, 1890), 3–4.

528 Mella, “La Nueva Utopía”, 235.

El granjero Jones, que acaba de regresar de la ciudad, después de haber visto y escuchado todas las noticias, y cuando está a la vista de su casa, agita el último número de *The Firebrand* en alto y grita como un indio comanche, para que el equipo viniera. Y su esposa sale corriendo para ver qué pasa. “Santas calabazas, vieja, ven aquí y abrázame o voy a reventar. Caramba, “¿Qué pasa Abe, no has estado bebiendo, verdad?” “No, nada de eso, pero estoy lleno, lleno de buenas noticias. La hipoteca está pagada; no más intereses, no más esclavitud desde la mañana hasta la noche para mantener la vieja casa lejos de los tiburones del dinero; no más pelear por los impuestos”. “Pero qué ha pasado, Abe, no lo entiendo”. “Por qué la revolución, de la que los periódicos han estado hablando, durante tanto tiempo, ha ido y venido, y no sabíamos nada al respecto. Sabes que conduje hasta el pueblo para vender patatas, para conseguir dinero para pagar los intereses de la hipoteca. Pero no había posibilidad de vender nada, todo estaba en un alboroto, como nunca antes había visto.

“Estaban haciendo estallar la armería con dinamita cuando llegué allí, y todos los soldados de plomo que estaban allí se fueron a la gloria; caramba, eso fue un espectáculo. La ciudad está patas arriba, los trabajadores están arriba. El Palacio de Justicia y el Ayuntamiento con todos sus registros borrados,

quemados. Los ricos han huido o los han cazado en sus madrigueras, y por ahora manda el pueblo. Han declarado la comunidad cooperativa, y de ahora en adelante van a hacer las cosas a su gusto. Recuerda que siempre me opuse a esos socialistas y anarquistas, pero ahora no lo sé, me parecen bastante favorables, podemos conservar nuestra granja, no pagar más impuestos ni intereses y creo que me quedaré con los chicos.” “Por supuesto, Abe, qué mejor podrías hacer, podemos ir a trabajar ahora, con corazón y vivir de nuevo como lo hacíamos, cuando nos casamos y la granja estaba libre de gravámenes. Pero, ¿qué tienes en el carro? “Bueno, déjame hablar por una vez y te lo contaré todo. Después de dar vueltas un rato, me dirigieron al comité de alimentos, que se encarga de todas las provisiones, y entré. Me dijeron que les dejara mis papas y que podía llevarme cualquier cosa que necesitara. Me dieron algunos comestibles, teníamos que tener en la casa de todos modos. Elegí un par de zapatos para mí y algo de calicó para un vestido para ti y luego pensé que valdría tanto como el valor de las papas, y comencé a conducir a casa, pero me detuvieron y me preguntaron si no quería un arado nuevo, arneses o algo por el estilo, seguro que sí. No tenemos ningún uso para él aquí en la ciudad y usted los necesita. Y aquí hay algo para ti, Sally, aquí envuelto en papel. “¿Qué hay, Abe?” “Mira y compruébalo por ti misma”. “Un nuevo gorro de moda, justo lo que quería, es mejor que

te lleves a los caballos Abe, mientras corro a la casa y me pruebo el gorro”.

El estilo de escritura amateur –he corregido la ortografía aquí, por piedad– vuelve a apelar retóricamente a la autenticidad, a ciertas creencias sobre cómo piensan y hablan los agricultores y sus esposas; también identifica la voz narrativa cerca de esas voces. El diálogo, conducido en un dialecto campestre, intenta imaginar por qué protagonistas como estos podrían firmar una revolución inspirada en una ideología cuyos términos y representantes, “estos socialistas y anarquistas”, les son ajenos. Para ellos, la revolución aparece como un “jubileo” en el sentido bíblico (otro idioma comúnmente compartido por los agricultores estadounidenses): un levantamiento del yugo de la esclavitud de la deuda, una liberación del fiador de la hipoteca que hace de la propiedad una especie de hurto judicial. Y esto es lo que suaviza el golpe:

“Sabía que eso la golpearía”, dijo el anciano, “pero ¿dónde está el jornalero?” “Hola Ben, ¿dónde estás? Ven y ayúdame a desenganchar al equipo, ¿qué has estado haciendo?” “No es asunto tuyo.” “Que pasa.” “Nada, solo leía *The Firebrand* y sé lo que está pasando. Voy a dejarte y pasar a la antigua casa de Kearny. Lo hablé con los vecinos y me dijeron que tenía derecho a eso, por estar tanto tiempo aquí, y además tu hija Lizzy

me va a cuidar la casa”. “Bueno, voy a ser soplado”, jadeó el anciano, “¿y ni siquiera vas a pedir mi permiso ni nada?” “Todos somos iguales ahora, y también podrías actuar de acuerdo con eso. Me gusta ella y ella me quiere y eso es todo”.

“Bueno, bueno, Ben, no pensé en eso, esto llega de repente; ¿Podrías ayudarme entonces con el equipo y te quedarás a cenar de todos modos, verdad? “Por supuesto, ahora que está hablando, entre y descansa y me ocuparé de las existencias”. El viejo Jones se acaricia los bigotes con aire meditativo y sube a la casa donde encuentra a su mujer probándose el nuevo sombrero.

Por supuesto, el granjero Jones tiene algo que perder. Casi todo el mundo lo hace: uno de los pocos ingenios de la jerarquía es que proporciona mucha ascendencia con alguien que está sujeto a ella, más abajo en el orden jerárquico. Pero aquí el espíritu de equidad equilibra la pérdida del privilegio relativo (y el espíritu de jubileo lo endulza todo). Si es difícil imaginar, fuera de ciertos capítulos del movimiento de la Identidad Cristiana, un agricultor estadounidense común tan radical como para regocijarse al ver a los soldados volando por los aires, y mucho menos para suscribirse a un periódico anarquista como *The Firebrand* ¿es increíble que los Jones estén listos para vivir como iguales con su antiguo trabajador?

XI. MUNDOS AMOROSOS MÁS FUERTES

El destino de los antiguos amos y lacayos después de la revolución es, de hecho, una preocupación frecuente de la escritura utópica anarquista. Si “todo el mundo está de acuerdo con el príncipe”, como dijo Proudhon⁵²⁹ –la policía y el ejército son apoyados y compuestos por el pueblo, que elige los gobiernos que les pagan; los trabajadores blancos conspiran con sus empleadores para explotar y humillar a sus compañeros de trabajo negros; los jefes, los capataces, los que mandan a sus subordinados, los que van a casa y mandan a sus esposas, los que mandan a sus hijos, los que mandan a los niños más pequeños, etc.– entonces un componente clave del sueño anarquista es el proceso de reconciliación y reintegración que constituiría una sociedad de iguales sin producir otro Terror. En ausencia de las leyes y jerarquías

529 Proudhon, *Escritos escogidos*, 116.

acostumbradas, ¿qué haremos? Para empezar con los arreglos consuetudinarios más antiguos: ¿cómo se llevarán hombres y mujeres? ¿Quién cuidará de los niños?

La familia patriarcal es un objetivo principal de la crítica anarquista; mucha ficción anarquista podría decir, con André Gide, “¡Familia, os odio!” “Poetas, novelistas, dramaturgos, sacerdotes, jueces, educadores”, fulminó Francisco Ferrer, “ustedes decían que por letal que sea la familia, ¡el 'yo' encontraría allí el cuidado y el cariño que vendaría y sanaría sus heridas! ¡Han mentido!”⁵³⁰ En la ficción anarquista, se escapa de esta microsociedad brutal y autoritaria, del hogar tóxicamente conformista en la trilogía de Jacques Vingtras y de Jules Vallès *L'Enfant* [El Niño 1879], *Le Bachelier* [El graduado 1881], y *L'Insurgé* [El insurgente, 1886]), hasta la asfixiante atmósfera gerontocrática de la casa Kao en *Jia* (Familia 1933) de Ba Jin y tiende a implicar una desviación del patrón tradicional de la “novela de educación” decimonónica; de hecho, argumenta Granier, éstas pueden llamarse novelas de “ha fallado la educación”. Ellas describen el patrón narrativo de la siguiente manera:

- el fracaso de una educación “institucional” temprana,

530 Ferrer qtd. en Caroline Granier, “Le désordre du 'je' ou l'ordre en jeu”, *Cahiers Octave Mirbeau* 10 (2003): 53.

- rebelión,
- oposición a la familia,
- la finalización de la educación con la ayuda de un amigo que actúa como “tutor”⁵³¹.

Esto, de hecho, describe no solo la trama de otras narrativas anarquistas del siglo XIX, como la de Georges Darien (1862–1921) *Biribi* (1890) o de Octave Mirbeau (1848–1917) *Sébastien Roch* (1890)⁵³², y también ejemplos de finales del siglo XX y principios del XXI, por ejemplo, el primer volumen de la serie de cómics de Grant Morrison *Los invisibles* (1994–1996) o las diversas ediciones de *El libre* de Mike Gilliland (1986, 1990, 2011). Tomando el lugar del pequeño Jacques Vingtras están el hooligan adolescente de Morrison, Dane McGowan, alias Jack Frost, y Linda Moon de Gilliland, alias Maxie. Ambos se someten a un cambio de nombre que indica su transición de la esclavitud psicológica y física a un espeluznante internado basado en la fe que recuerda a *Sébastien Roch* en el caso de Dane, y a unos profesores de escuela católica abusivos y a un padre incestuoso, en el de Linda. Ambos se rebelan contra sus educadores–captoreadores oficiales y sus familias y, a raíz de esta educación fallida, encuentran amigos y guías (Tom O'Bedlam y Maggie, respectivamente) que les sirven

531 Ibíd., 55.

532 Ibídem.

como tutores en libertad. En particular, ellos aprenden a superar la amargura y la vergüenza que los mantiene anclados en sus roles de género.

Lo que parece cambiar, al comparar estas novelas de finales del siglo XX con sus precursoras de finales del siglo XIX, es el énfasis: donde las versiones anteriores otorgan mayor peso narrativo a las fuerzas que mantienen cautivos a los niños, fijos en su identidad como víctimas: *Biribi* está ambientada en una notoria colonia penitenciaria francesa, y *Sébastien Roch* termina en la muerte sin sentido del protagonista; las versiones posteriores enfatizan la movilidad de los niños, su capacidad positiva para la auto-reinvención. De hecho, la segunda edición de *El libre* da un giro hacia lo utópico, ya que Gilliland extiende esta imaginación pedagógica a un mundo más amplio, permitiéndonos ver cómo aparecen nuevas formas de vida social y ecológica para reemplazar las instituciones fallidas de una civilización moribunda. Sin embargo, desde el siglo XIX hasta el presente, las narrativas anarquistas de la infancia a menudo han implicado la construcción de formas alternativas de parentesco y vida familiar⁵³³.

En *El libre* (*The Free*) de Gilliland –escrito por primera vez en la era de los Poll Tax Riots (disturbios por impuestos electorales) y las luchas de los mineros (1986), luego fue

533 David Der-Wei Wang encuentra un sorprendente ejemplo de esto en “Dier de muqin [La segunda madre]” de Ba Jin (1932).

reescrito para la era de las “dos crisis” de la recesión económica y el cambio climático (2011)– la fugitiva Linda, cautelosa pero maltratada y asustada, encuentra en Maggie Bellows el amor incondicional y el apoyo que ha estado perdiendo:

Todavía puedo ver a Maggie, esa primera vez, entrando repentinamente por la puerta.

Y desearía poder verla todavía.

Una mujer grande, alta, pelirroja, de boca ancha y algunas pecas grandes, que vestía un desgastado abrigo naranja y pantalones amarillo brillante.

Sin palabras, la miré fijamente como si viera manchas de mirar el sol.

–“Entonces, ¿qué te trae por esta parte del mundo?”
–dice ella.

Pero mantuve mi silencio. Mirando en mi té gris y preparando una buena historia. Entonces miré hacia arriba, de repente directamente a sus cálidos ojos anaranjados.

–“Puedes confiar en mí, eres mi hermana.” –dijo extrañada.

Y más extraño aún, comencé de inmediato a contarle la verdadera historia. Parecía que Maggie era la primera persona realmente honesta que había conocido, y me encariñé con ella de inmediato. Como si siempre hubiera estado esperando para conocerla.

Empecé a decirle la verdad, tal como la veía, y no fue tan fácil. Le hablé de mis problemas en la escuela y en casa. Aunque no sobre mi papá abusando de mí. Todavía estaba demasiado asustada para eso.

Terminé llorando en su hombro, bañarme el ojo morado con una toallita caliente, reírnos juntos y preparar más té⁵³⁴.

¿Maggie es una “hermana” simplemente en el sentido del cliché, o se convierte en una especie de pariente sustituta? ¿Es su relación con Linda fraternal, de hecho, o maternal? En cualquier caso, el significado de la imaginería de luz y calor (rojo, naranja, amarillo, “ojos anaranjados cálidos”, “manchas de mirar al sol”) es inconfundible. Como dice Maggie: “Hay todo tipo de familias que conoces”⁵³⁵.

Hilda's Home: A Story of Women's Emancipation [El hogar de Hilda: una historia de emancipación de la mujer] (1899) de Rosa Graul parece calculada para disipar

534 Mike Gilliland, *The Free*, 3^a ed. (NL: np, 2011), 47–48.

535 *Ibíd.*, 80.

“temores”, en palabras de Moses Harman, “de que bajo la libertad el hogar y la familia dejarían de existir, o que la mujer sería menos amorosa y amable, o ese hombre será menos varonil y honorable”⁵³⁶.



Fig. 1: Portada de *Mujeres libres*: novela sexual de Mariano Gallardo (de la serie *Novela Libre*).

536 Moses Harman, en Rosa Graul, *Hilda's Home: A Story of Woman's Emancipation* (Chicago: M. Harman & Co, 1899), I–II.

Siguiendo una estrategia familiar, Graul comienza esbozando un retrato del presente de esos miedos: la protagonista, Imelda, ha sido arrojada a una condición de precariedad total por las mismas leyes y costumbres (“honor”, “virtud,” “decencia”, “legitimidad”, etc.) comúnmente imaginadas como protección de las mujeres y niños. Solo un arreglo drásticamente diferente podría ofrecer a las mujeres algo más que este trato terriblemente crudo:

¡Escuchamos el canto de la libertad, de un “país libre”, a nuestro alrededor, cuando en realidad todo es una farsa miserable! Cada palabra debe ser guardada, cada acción encadenada. Debemos comer, beber, dormir, caminar y hablar, todo de acuerdo con un modo prescrito; debemos inclinarnos ante la moda, ante la costumbre. Ni siquiera podemos recibir a un niño en nuestros brazos cuando lo deseamos, a menos que primero hayamos permitido que se pongan grilletes a nuestra libertad; a menos que primero hayamos cambiado nuestra feminidad por la maternidad, a menudo convirtiendo lo que debería ser una bendición invaluable en una amarga maldición⁵³⁷.

El “futuro hogar cooperativo”, entonces, es el lugar donde este pacto social faustiano ha sido anulado por una combinación de igualitarismo material y moral. La visión

de Hilda de la vida comunal combina la “privacidad sagrada”, espacios domésticos ampliados como el “salón común”, la “guardería” colectiva y el “comedor” compartido, y un ámbito ricamente público de “la sala de conferencias y el teatro”, “grandes conservatorios”, “salones espaciosos donde los fervientes buscadores de conocimiento de cualquier tipo pueden encontrar a su maestro”, uniendo con gracia los ámbitos público y privado del género. Combina una visión sensual de una “vida de no convencionalismo” y “abandono” con imágenes de un nuevo contrato sexual en el que los hombres “esperan y acatan la invitación [de las mujeres]”, convirtiéndose en socios en una “dulce cooperación y planificación”⁵³⁸. Este es el comunismo anarquista construido desde la perspectiva de “la futura madre”, que ya no depende de los recursos de un solo hombre: fiel, en el caso del padre de Imelda y Cora, roto por la carga, o inconstante, en el caso del amante de Cora, dejándola en su angustia. Todos los recursos se agrupan; todos son compartidos. La palabra “dulce” se repite cuatro veces en el espacio de un párrafo, prestando su sabor y fragancia por turnos a “sueño[s]”, “flores”, “bienvenida[s]” y, finalmente, “cooperación y planificación” –como si el propio Logos, para calmar nuestros temores de abandono y exposición, necesitara el toque edulcorante de Eros.

538 Ibid., 377–378.

En lugar de ubicar las utopías en lugares inaccesibles y de otro mundo, una táctica anarquista es colocar la felicidad literalmente al alcance de la mano. “La Idea es una amante”, escribe Joseph Déjacque, “que, en sus abrazos impetuosos, te muerde para hacerte gritar, y no te suelta un solo momento, sin aliento y exhausto, excepto para prepararte con renovadas caricias ardientes.” “Literalmente, mi texto ideal me atraería a alguien a quien abrazar” se hace eco de Peter Lamborn Wilson, escribiendo más de un siglo después ⁵³⁹. Las representaciones idealizadas del amor romántico y familiar nos presentan microutopías, pequeños mundos gobernados por la reciprocidad y el cariño, un hecho que quizás siempre ha estado detrás de la popularidad del género romántico: “Verdaderamente, el amor es siempre libre. Escapa a toda moral y a toda convención”, comenta el protagonista masculino de *Mujeres Libres: Novela sexual* (ca. 1937) de Mariano Gallardo López (fig. 1)⁵⁴⁰. En este sentido, el romance se ha tomado con frecuencia como uno de los dispositivos despolitizadores del entretenimiento de masas: el descontento y el deseo se canalizan hacia la búsqueda de una pareja perfecta, culminando en una visión de dicha doméstica que deja a la sociedad más grande, sin amor y fea, sin alterar. Sin

539 Déjacque, *L'Humanisphère*, 76–77; Wilson, “Responsabilidad amoral”, 57.

540 Mariano Gallardo López, *Mujeres libres (Novela sexual)* (Barcelona: Revista Blanca, sd), 7.

embargo, los romances anarquistas, un género sorprendentemente rico y extenso, intentan aprovechar estos anhelos utópicos para vincularlos a visiones sociales más amplias.

La utopía del amor libre de Lloyd está precedida por la advertencia: “No se trata, oh lector, de que debas vivir la vida como la vivió este hombre, sino solo de que debes vivir tu propia vida sin miedo y con alegría”⁵⁴¹.

Por individualista que parezca, el énfasis de Lloyd en la dimensión íntima y personal de la alegría está calculado para distanciar a *Vale Sunrise* de las visiones más programáticas o prescriptivas de las utopías clásicas, en lugar de impedirnos imaginar una alegría social compartida.

Al contrario: desde el momento en que se nos invita por primera vez a disfrutar, desde la perspectiva del forastero (la artista de espíritu libre Theodora Earle), la visión de “un hombre desnudo, o casi” galopando a pelo por los campos (Forrest Westwood, de espíritu incluso más libre, el “hombre natural” del título, guardián de lo que se convierte en la colonia Vale Sunrise), también nos invita a imaginar un mundo de Theodoras y Forrests, de placeres sensuales y vida fácil:

541 Lloyd, *El hombre natural*, 7.

“Era tan hermoso allí [dijo Forrest], y tan delicioso estar acostado boca arriba y mirar hacia el cielo, y escuchar el murmullo de las abejas en las copas de los árboles”.

“Efectivamente [respondió Theodora], te envidié bastante, porque solía hacer eso cuando era niña”.

Instantáneamente su timidez se desvaneció en el entusiasmo de quien pronuncia un pensamiento favorito.

“¿Y por qué no lo haces ahora? Lo disfrutarías tanto ahora como entonces. Más aún, porque la mente adulta puede entretejer más encantos, puede ser más conscientemente feliz, puede recibir placeres más amplios que la mente infantil. ¿Por qué tú, por qué todos suspiran por las alegrías de la infancia y, sin embargo, rechazan los medios que la infancia instintivamente utiliza para alcanzar sus placeres?”⁵⁴²

El deslizamiento del “yo” al “tú” y al “todos” convierte un momento de disfrute privado, interior y corporal en un anhelo universalizado y socializado de placer, de “gozo”. Lo que surge al final de este romance, como en *El hogar de Hilda* es una dicha doméstica tan ampliada que se vuelve pública, una sociedad en miniatura e incipientemente a

gran escala (tal como lo desarrolla Dwellers in *Vale Sunrise*)⁵⁴³.

Encontramos un movimiento similar entre lo personal y lo político en acción en la novela sexual de Gallardo López que comienza como el intento del protagonista masculino, Paúl, de convencer a Dolores, Flora, Sabina y Rosario para que se acuesten con él, pero que se convierte en una serie de diálogos filosóficos sobre la ética sexual, que culminan en la consumación y una nueva visión de un mundo transformado por el “amor–amistad y la amistad sexual [amistad amorosa]”. “Hoy, amiga Rosario”, lamenta Paúl, así como se enseña a los individuos a pensar la vida como una guerra de todos contra todos, “casi todos los hombres miran a las mujeres, no como amigas o compañeras, sino como cosas”; entonces, “los revolucionarios enamorados necesitan luchar con prejuicios atávicos”, especialmente “la idea de propiedad personal que el hombre tiene sobre

543 Autores como Jules Lermina (*Le Fils de Monte–Cristo* [*El hijo de Monte–Cristo*, 1881]) y Michel Zévaco (*Le Chevalier de la Barre* [*El caballero de La Barre*, 1899] y *Les Pardaillan* [*El Pardaillan*, 1905–1918]) promulgan una ampliación similar del alcance de la novela de aventuras. Por ejemplo, la reelaboración de Lermina del *Conde de Montecristo* de Dumas hace que el Conde epónimo busque venganza no solo de sus verdugos individuales sino también del sistema social que representan: como dice Vittorio Frigerio, “la acción individual se convierte en acción social, la responsabilidad individual desaparece y la sociedad es claramente señalado como la única entidad responsable de la maldad de aquellos a los que pervierte” (“Romans d'aventures et idéologie: Réflexions autour du cas de Jules Lermina”, en *Poétiques du roman d'aventures*, eds. Alain–Michel Boyer y Daniel Couégnas [Nantes: Ediciones Cécile Defaut, 2004], 127).

la mujer que ama”⁵⁴⁴. La importancia del consentimiento en las nuevas relaciones no propietarias, tanto sexuales como sociales, se evidencia a favor de la afirmación de Paúl de que el amor libre podría establecer un patrón para la vida libre.

Si bien la violación y la violencia sexual no se abordan explícitamente en *Mujeres Libres*, las novelas por entregas y los cuentos anarquistas, como señala Litvak, presentan con frecuencia protagonistas femeninas de clase trabajadora; por ejemplo, cualquier cantidad de víctimas desventuradas en *Les Microbes Humains* (1886) de Louise Michel. Lucy en “A Caza de Carne” (1893) de José Prat, Laura en “El Suplicio de Laura” y *La Expósita* (1901) de JD González (fechas de nacimiento y muerte desconocidas), Rosa Maria en *La vida de un pernicioso* (1919) de Antonio Penichet (fecha de nacimiento desconocida, m. 1964) Oh-Kwa en “In-yugsijang jeomgyeong” [Escenas del mercado de la carne humano] de Kwon Ku-hyeon (1933) –como presa de perseguidores ricos que sustituyen a la burguesía; en estos casos, la violación o coacción del consentimiento sexual de las mujeres se identifica directamente con la explotación capitalista, su humillación con “la humillación de toda una clase”⁵⁴⁵. Por el contrario, la sexualidad consensuada representaba las más altas

544 Gallardo López, *Mujeres Libres*, 62–63.

545 Litvak, *El cuento anarquista*, 35–37.

posibilidades de reciprocidad, igualdad y libertad dentro de los confines del presente, como sugiere Graul:

Volviéndose hacia Hilda y arrodillándose a sus pies, Cora apoyó la cara sobre su rodilla.

“¿La maldición nunca se levantará?”

“¡Sí! Cuando la mujer esté lista para ser bendecida; cuando haya aprendido a mantenerse pura; cuando el sagrado templo de su cuerpo ya no sea invadido por la maldición de la lujuria; cuando el hombre ya no se atreva a entrometerse, a forzar sus atenciones no deseadas sobre ella, sino que espere pacientemente su momento a una distancia respetuosa”.

“Hablas del 'milenio', de la perfección de la raza. ¿Deben nuestras vidas ser un largo sacrificio para asegurar ese fin? Hilda negó con la cabeza mientras con ambas manos levantaba la cara mojada por las lágrimas.

“¡Espero que no! Si bien todos tenemos un trabajo que realizar mientras tanto, creo que aún podemos ser capaces, en nuestras propias vidas, de elevarnos por encima de todos los dolores que hacen que la vida sea una ronda de trabajo tan agotador, como para poder disfrutar con un poco de anticipación, de lo que el futuro venidero traerá a la raza ahora esclavizada.

Cuando somos lo suficientemente valientes, cuando somos lo suficientemente fuertes para vivir como nuestras convicciones más íntimas nos dicen qué es correcto, verdadero y puro, entonces podemos esperar un poco de felicidad, o quizás una gran felicidad, tal como nos preparamos para recibir y lo aprecio. ¡Y me siento tan segura, tan segura de que aquí, justo aquí a nuestro alrededor, se está formando un grupo verdadero y firme, que por su unidad nos permitirá realizar lo que ahora parece solo un sueño!⁵⁴⁶

Este anticipo de la emancipación, una de las “dimensiones del tiempo presente” del anarquismo de las que Uri Gordon habla con tanta elocuencia, da sustancia a la afirmación característica de Gustav Landauer de que la anarquía “no es una cuestión de hacer demandas... [sino] de cómo uno vive,” que es “una cuestión del presente”⁵⁴⁷. Leyendo la novela anarquista, uno es tomado en brazos de la Idea.

Desde un punto de vista anarquista, así como las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, actualmente dañadas por la desigualdad y agriadas por la hipocresía, son sin embargo potencialmente liberadoras, la familia,

546 Graul, *Hogar de Hilda*, 289–290.

547 Uri Gordon, “Liberation Now: Present Tense Dimensions of Contemporary Anarchism” (documento presentado en la conferencia *Thinking the Present: The Beginnings and Ends of Political Theory*, Berkeley, CA, 27 y 28 de mayo de 2005); Landauer, *Revolución*, 87.

por inadecuada que sea, contiene un embrión utópico. Antonio Penichet declaró que a pesar de sus aberraciones autoritarias, la familia era el “mejor campo de experimentación”, ya que el “vínculo” moral y material entre sus miembros “indica la marcha hacia el comunismo”⁵⁴⁸. Este sentido de una vida doméstica como el núcleo potencial de un mundo comunista, fundamentando, en su ética central de fidelidad, la solidaridad de toda una sociedad, es quizás capturado de manera más poderosa por *Los desposeídos* de Le Guin. Aquí, el “amor libre” toma la forma primaria de lo que los anarquistas españoles llamaron la unión libre –el compromiso consensual de una pareja a la monogamia sin sanción estatal o religiosa, disuelto, como cualquier otro pacto similar, por la retirada del consentimiento:

La sociedad era una federación voluntariamente constituida como cualquier otra. Mientras funcionó, funcionó, y si no funcionó dejó de ser. No era una institución sino una función. No tenía más sanción que la de la conciencia privada⁵⁴⁹.

Esta es precisamente la “unión libre” defendida por publicaciones como *La Revista Blanca* (ca. 1898–1904) y en

548 Penichet qtd. en Kirwin Shaffer, “The Radical Muse: Women and Anarchism in Early–Twentieth Century Cuba,” *Cuban Studies* 34.1 (2003): 143, trad. Shaffer.

549 Le Guin, *Los desposeídos*, 244.

series de folletos como *Propaganda Anarquista entre las Mujeres* (1895), contrastada con el “matrimonio burgués y religioso” como forma de “prostitución”, “garantizada sólo por la voluntad y el placer”, con “libertad para romper el vínculo en todo momento”, y formando una “familia basada en verdadero amor y cariño”, como resume Laura Fernández Cordero⁵⁵⁰. Según el ethos anarquista de Anarres, “libertad para cambiar”, en lugar de “invalidar la idea de promesa o voto, de hecho, la libertad hizo que la promesa tuviera sentido”:

Una promesa es una dirección tomada, una autolimitación de elección. Como señaló [la filósofa anarquista] Odo, si no se toma una dirección, si uno no va a ninguna parte, no se producirá ningún cambio... Así que Odo llegó a ver la promesa, el compromiso, la idea de fidelidad, como algo esencial en la complejidad de la libertad⁵⁵¹.

El mantenimiento de la fe, de la confianza, entre Shevek y Takver, tensas hasta el extremo por la separación y las dificultades, subraya la fuerza de su amor y respalda la fuerza de su idea: un mundo creado por la “lealtad, que afirma la continuidad del pasado y del futuro, vinculando el tiempo en un todo”.

550 Laura Fernández Cordero, “Queremos emanciparnos: anarquismo y mujer en Buenos Aires de fines del XIX”, *Izquierdas* 3.6 (2010): 13.

551 Le Guin, *Los desposeídos*, 244–245.

El cumplimiento, pensó Shevek, es una función del tiempo. La búsqueda del placer es circular, repetitiva, atemporal. La búsqueda de variedad del espectador, el cazador de emociones, el sexualmente promiscuo, siempre termina en el mismo lugar. Tiene un final. Llega al final y tiene que empezar de nuevo. No es un viaje con regreso, sino un ciclo cerrado, un cuarto cerrado, una celda. Fuera de la habitación cerrada está el paisaje del tiempo, en el que el espíritu puede, con suerte y coraje, construir los frágiles, improvisados, improbables caminos y ciudades de la fidelidad: un paisaje habitable para los seres humanos⁵⁵².

Aquí, entonces, hay otro tipo de visión anarquista: otro “mundo amoroso más fuerte para morir”⁵⁵³.

552 Le Guin, *Los desposeídos*, 334.

553 JJ Cale qtd. en Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen* (Nueva York: DC Comics, 1986), 32.12.9.

XII. DE TIERRA LIBRE A TIEMPOS DE CRISIS

“Es más fácil pensar que [la utopía] puede crecer en un territorio virgen con gente nueva”, escriben Paul y Percival Goodman, como en la utopía decididamente no anarquista de Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1915), separada de la civilización por un derrumbe épico. Algunas utopías anarquistas se aprovechan de la lógica del lugar, suprimiendo nuestras dudas sobre la fragilidad de las utopías al ubicarlas en un lugar remoto o protegido. “Acraciópolis” (1902) de Vicente Carreras, aislada de “una sociedad corrupta y criminal” por “innumerables bosques impenetrables habitados por enormes serpientes, tigres, leones y otras innumerables bestias que amenazan la vida de las personas que se atreven a atravesarlos”, establece

el tono⁵⁵⁴. Las islas son populares: *Tierra Libre* (1908) de Jean Grave, reimagina el exilio de los Comuneros en Numea como la fundación de una nueva sociedad, y en *Les Pacifiques* (1914) Han Ryner ubica su colonia de “Nelti” en la Atlántida. Más cerca, encontramos el “Vale Sunrise” mucho menos dramáticamente aislado de J. William Lloyd's (1902) y *Habitantes de Vale Sunrise* (1904), ubicado vagamente “en las montañas” (justo al final de la carretera de la zona rural de “Rippleford”) y las utopías extraterrestres de Denis Parazols, *Rêve a Venus* [Sueño en Venus] (1935) y *Los desposeídos* de Le Guin (1974)⁵⁵⁵.

Más a menudo, sin embargo, las ficciones anarquistas ubican la utopía en el futuro, presentándonos una ucronía. En lugar de plantar su bandera en la *Tierra Libre* de Grave podríamos decir, nos dejan vislumbrar un mundo mejor a través de los “Temps de crisis” de Jules Jouy. El sumario que encabeza el “Prólogo” de sesenta páginas de la novela ucroniana *Mon communisme: le bonheur universel* (1921) de Sébastien Faure, cuyo cuerpo está ambientado “quince

554 Goodman y Goodman, *Communitas*, 220; charlotte perkins gilman, *Herland y cuentos seleccionados* (Nueva York: Signet Classic, 1992), 64; Carreras, “Acraciápolis”, 223.

555 Jean Grave, *Tierra libre (Les pionniers)* (París: Librairie des Temps nouveaux, 1908); Ryner, *Los pacíficos* (1914); Lloyd, *The Natural Man* (1902) y *Los habitantes de Vale Sunrise* (1904); Denis Parazols, *Rêve à Vénus: Anticipation social* (Marsella: Chez l'auteur, 1935); Le Guin, *Los desposeídos* (1974).

años después del momento de la liberación”, nos da una idea de cómo tales movimientos se parcelan:

*Desempleados–Los Durand se unen, en Brasil, a sus amigos los Picard–Eventos en Francia–La revolución social–Retrospectiva–La Gran Guerra–Después de la guerra–In extremis–En lo alto de un volcán–Estalla la revolución–Se extiende la insurgencia; audaces incursiones–Todo París en poder de los insurgentes–El movimiento triunfa en las provincias–Advenimiento del comunismo–Los expatriados vienen a visitar Francia*⁵⁵⁶.

Así, Pataud y Pouget abren su relato de *Cómo llevaremos a cabo la revolución* con escenas de una huelga de trabajadores de la construcción en París “durante una tarde de domingo en la primavera del año 19__”, convertida en huelga general por provocación policial⁵⁵⁷. Asimismo, el boceto utópico de Capetillo, “La humanidad en el futuro: Huelga general y sociedad futura” (1910) comienza “el 14 de mayo un día espléndido y hermoso” en una nación isleña sin nombre, no muy diferente a Puerto Rico, cuando una disputa salarial estalla en una huelga general⁵⁵⁸. En ambos casos, vemos las estructuras del

556 Sébastien Faure, *Mon communisme: le bonheur universel* (París: Édition du Groupe des amis de Sébastien Faure, 1921), 5–6, 9.

557 Pataud y Pouget, *Cómo traeremos*, 1–3, 12.

558 Luisa Capetillo, “La humanidad en el futuro: Huelga general y sociedad futura (relato utópico)”, *Los Escritos de Luisa Capetillo*, ed. Arcadio Díaz Quiñones (Rio Piedras: Ediciones Huracán, 1992), 127.

mundo futuro germinando en las grietas de un presente conflictivo: los propios esfuerzos de las clases dominantes para matar de hambre a los huelguistas, en la narrativa de Capetillo, los obligan a inventar espontáneamente las formas de autosuficiencia, las instituciones autónomas necesarias para resistir: cooperativas, cajas comunes, rotación de tareas, redes de trueque⁵⁵⁹.

En un ejemplo más reciente, *The Free* [El libre] de Gilliland toma como una de sus premisas fundamentales que el gobierno de la nación insular en la que se desarrolla, un lugar sospechosamente parecido a Irlanda, se ha convertido en un desastre fiscal, aplastado por la disminución de los ingresos de las industrias deslocalizadas: “Los tiempos habían cambiado, irrevocablemente, a medida que el sector privado colapsaba y el propio Estado se tambaleaba hacia la bancarrota”⁵⁶⁰. En este clima, se anulan elementos de los “acuerdos” que impidieron la revolución a principios del siglo XX: la red de asistencia social se hace trizas, la movilidad ascendente se desvanece, “y el poder de los sindicatos se rompe”. Sin estas instituciones como amortiguadores, lo único que le queda al Estado, cada vez más, es la fuerza, alienando aún más a la población ya desesperada. En la brecha entran una serie de actores no

559 Ibíd., 127–131.

560 Mike Gilliland, *The Free*, 2^a ed. (Londres: Attack International, 1990), 55; *El Libre* 3^a ed. 86.

estatales, incluidos algunos de derecha (los Brother-Hood) o políticamente ambiguos (los CLAN), y un movimiento libertario, *The Free*. Es esto último lo que resulta más exitoso, construyendo instituciones alternativas como cooperativas de propiedad colectiva, sindicatos libres de trabajadores radicales y reservas (bases de recursos colectivizados y uniones de crédito), presentando “De-Schools” y “Free Uni[s]” para reemplazar los sistemas escolares abandonados, y aprovechando la creciente falta de respeto por la legalidad para llevar aún más lejos sus tácticas de okupación de bienes inmuebles y recuperación de plantas abandonadas. Al comienzo de la novela, ya existe una condición de poder dual, que se vuelve más tensa día a día, hasta que finalmente estalla en una guerra abierta.

Al trazar escenarios como estos, autores como Gilliland, Pataud, Pouget, Capetillo y otros intentan superar una de las debilidades tradicionales del género ucronico, la ausencia de una “historia causal” creíble, como dice Santiago Juan-Navarro, que abarque la brecha entre un presente no revolucionario y un futuro posrevolucionario: “Los cambios se dieron, el nuevo orden estaba en su lugar, y funcionó correctamente y sin cuestionamientos”⁵⁶¹. En cambio, las ucronías anarquistas intentan narrar la

561 Santiago Juan-Navarro, “La Ciudad Anarquista de América: Utopías Urbanas Libertarias en el Nuevo Mundo,” *Atenea* 29.1 (2009): 103.

anarquía, presentar la utopía como un proceso y no solo como un resultado.

De acuerdo con la noción proudhoniana de revolución –que no hay más que una revolución continua en la historia, que avanza o retrocede– Alfonso Martínez Rizo (1877–1951) da a su *1945: El Advenimiento del Comunismo Libertario* (1933) una cronología relativamente profunda:

RESUMEN HISTÓRICO

El año 1945 cierra un ciclo de doce años, uno de esos ciclos fatídicos de la historia de España...

Año 1861–Cólera.

1873–Levantamiento de los cantones.

1885–Cólera.

1897–Guerra en América.

1909–Derrota militar en el Barranco del Lobo [Marruecos] y Semana Trágica.

1921–Derrota militar en Anual [Marruecos].

1933–Levantamiento separatista en Cataluña.

1945–Implementación del comunismo libertario⁵⁶².

Por su parte, el seudónimo “pm” es el autor de *bolo'bolo* (1981), mientras minimiza frívolamente la duración de la lucha que sería necesaria para establecer una civilización global de asentamientos bolo autosuficientes (después de solo cinco años, *bolo'bolo* ¡cubre el planeta!), le da a esa civilización otra credencial realista: una fecha de muerte. Reina sin oposición, se nos dice, hasta 2346, cuando una extraña “epidemia cultural” llamada “los blancos” reemplaza al bolo como forma social, y la civilización se desmorona; después de eso, un período de “Yuvuo” hace su advenimiento, y “Tawhuac” pone fin a lo que en retrospectiva ha sido una mera “prehistoria” al “poner [ting] un nuevo disquete en la unidad”, como si todo hasta ahora hubiera sido una ilusión de todos modos⁵⁶³.

¿Qué es “Yuvuo”, algún ciclo cósmico de creación y destrucción, tal vez, como en los calendarios maya o hindú? ¿Podría ser “Tawhuac” algún dios azteca? ¿Por qué el peculiar desprecio por la ciencia y la racionalidad aquí, cuando han sido el sello distintivo de tantos escritos utópicos anarquistas desde finales del siglo XIX? Podría ser un error tomar estos gestos al pie de la letra; más bien, “pm” parece estar respondiendo a la indiferencia popular

562 Alfonso Martínez Rizo, *1945: El Advenimiento del Comunismo Libertario* (Valencia: Mañana, 1933), 10.

563 pm, *bolo'bolo* (Nueva York: Autonomedia, 2011), 68–69.

en la que se han hundido la ciencia y la razón, la sospecha bajo la cual ha llegado el estilo racionalista y cientificista de la utopía. Al acortar cómicamente el período de transformación social y luego truncar cómicamente la era de la utopía con eventos que caen completamente fuera del alcance de la especulación racional-utópica, está señalando una intención de no gobernar el futuro, estratégicamente “desconcertando” o “debilitando” la fuerza prescriptiva de su discurso utópico, como diría Barthes.

Émile Pataud y Émile Pouget, por su parte, son mucho más detallados sobre el proceso revolucionario ofreciendo una versión tangiblemente detallada de cómo la utopía podría emerger de la sombra de todas las fuerzas que la impiden. Su principal preocupación, sugiere Granier, es la pregunta: “¿Cómo se puede pensar que la utopía es realizable?” que traduce, en buena forma sindicalista revolucionaria, en “la cuestión del poder: ¿qué poder tenemos para producir una vida perfecta?”⁵⁶⁴ La respuesta que dan es también típicamente sindicalista: es, sobre todo, “una acción negativa”, la interrupción del trabajo en la huelga general, que desinfla tanto al Capital como al

564 Granier, “Une uchronie anarchiste?: *Comenta nous ferons la révolution* d'Émile Pouget et Émile Pataud”, en Émile Pouget y Émile Pataud, *Comenta nous ferons la révolution* (sl: Les Éditions Invisibles, 2009), 288–289.

Estado⁵⁶⁵. Como escribe Daniel Colson: “¿Dónde puede surgir esta libertad? En intersticios y pausas, cuando se sueña un momento o cuando se lía un cigarro”⁵⁶⁶. En el intervalo producido por la huelga, una especie de suspensión de la rutina diaria, los trabajadores se encuentran a la vez despojados de aquello que les dio su identidad –el trabajo– y, frente a frente, en posesión de una nueva identidad:

En el horno de estas reuniones, donde los cerebros estaban muy cargados; y donde, a la llama de la realidad, surgieron y se aclararon las ideas; al lado de los tímidos, que siempre vacilaban, estaban los más impacientes, los que se exasperaban por la lentitud de los acontecimientos. Estos últimos encontraron las zancadas demasiado cortas y soñaban con doblar el paso...

De este conflicto de ideas, de esta mezcla de propuestas... se separó un compuesto, que constituyó una nueva fase en la lucha⁵⁶⁷.

Esta “multitud innumerable”, “este océano de cabezas”, “este mar humano”, un nuevo “ser colectivo”, como lo habría llamado Proudhon, está dotado no sólo de una

565 Pataud y Pouget, *Cómo lograremos la revolución* 22.

566 Colson, *Petit léxico*, 40.

567 Pataud y Pouget, *Cómo lograremos la revolución*, 41–42.

“fuerza colectiva”, sino también de una “razón colectiva,” un proceso cognitivo “compuesto”, cualitativamente distinto, mayor que la suma de sus partes, como lo subraya la ausencia total de nombres propios. El anonimato de todos los protagonistas: incluso los “impacientes” y los “tímidos” son simplemente tipos, instancias, tendencias, momentos pasajeros en el proceso⁵⁶⁸. Paradójicamente, al mismo tiempo que el proceso de revolución es de carácter colectivo, también permite el despliegue en todas las direcciones de lo individual: es la colectivización del trabajo doméstico, por ejemplo, lo que emancipa a las mujeres de su trabajo no remunerado, y se “agrupan, como los hombres, en Sindicatos” que se encuentran “en pie de igualdad con ellos”, dotadas de una nueva “independencia material y moral”⁵⁶⁹.

Alfonso Martínez Rizo, también escritor dentro del movimiento sindicalista (fue vicepresidente del Sindicato de Obreros Intelectuales de la CNT en Barcelona), también dedica algún tiempo a imaginar posibles órganos de acción revolucionaria en su *1945: El advenimiento del comunismo libertario* (1933), incluyendo no sólo los Sindicatos (bastante reales) de la CNT y grupos afines de la FAI, sino también una organización de su propia invención, una oscura federación de tertulias llamada “Los Exploradores del Porvenir, que recuerda la conspiración de

568 Ibíd., 37, 41–42; Proudhon qtd. en Colson, *Petit léxico*, 120–121.

569 Pataud y Pouget, *Cómo lograremos la revolución*, 230.

enciclopedistas de Jorge Luis Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” creando un mundo ficticio (1940). Sin embargo, más que Pataud y Pouget, da por sentado el aspecto “material” de la revolución, prestando aún más atención al proceso “moral” de emancipación, un proceso que no se desarrolla al mismo ritmo para todos. Las complejidades de esta transformación emergen especialmente en breves diálogos entre Martínez Rizo (o su personaje de 1945) y varias personas para quienes la revolución moral aún no se ha producido. En uno, que tiene lugar “la noche de aquel famoso jueves” del levantamiento revolucionario, un viejo amigo que se ha incorporado a la policía lo busca para preguntarle “qué harás con nosotros”:

–Sabes que me uní a los guardias solo para poder llevar a casa un poco de pan para mis hijos, y siempre he simpatizado con tu forma de pensar... Pero hay tanto miedo que hasta yo me estoy preocupando. Traté de asegurarles que te conocía, eres uno de los líderes...

–¡Alto! –interrumpí: entre nosotros no hay jefe.

–Bueno, entiendes lo que quiero decir. Les he asegurado que te conozco bien y sé que eres un verdadero caballero.

–No seas estúpido –volví a interrumpir–. Un hombre de verdad, sí. La caballerosidad es una patraña.

–Vamos, quiero decir que les he asegurado que eras muy buena persona y que si los demás fueran como tú, no nos harían nada malo. No quisieron creerlo y me aseguraron que todos los de la FAI son sanguinarios y feroces, y estaban seguros de que solo estaban esperando a ver al primer guardia para acabar con él. Incluso insistieron en pedirme que saliera de civil, y encontraros para preguntar qué nos vais a hacer a nosotros, los sindicatos capitalistas.

Lo tranquilicé por completo, lo llevé al Ayuntamiento, hice que hablara con el comité local e inicié negociaciones que dieron como resultado que los guardias de seguridad arrestaran a sus líderes y entregaran sus armas⁵⁷⁰.

Las diferencias que el amigo de Martínez Rizo ve como meramente semánticas –¿cuál es la diferencia entre un “líder” y un “jefe”, un “caballero” y una “muy buena persona”?– son, de hecho, parte de una nueva estructura de significados que han estado emergiendo dentro de los medios anarquistas y sindicalistas, y lo que estamos viendo es el tipo de proceso por el cual esta estructura se difunde rápidamente a través de una sociedad. Escrito mucho antes del levantamiento del 19 de julio de 1936 es notablemente similar al tipo de transformación lingüística que Orwell presencié en la Barcelona recién liberada: “Las

570 Martínez Rizo, *1945*, 46–47.

formas de hablar serviles e incluso ceremoniales habían desaparecido temporalmente... Los seres humanos intentaban comportarse como seres humanos y no como engranajes de la máquina capitalista”⁵⁷¹. En una escena que recuerda a “Año jubilar”, Martínez Rizo imagina la delicadeza de una conversación, en un café liberado, con un mozo:

–¿Qué quieren los compañeros de quienes les sirven? Nos preguntó un camarero cuándo estábamos sentados.

–¿Por qué no nos preguntas qué queremos que nos traigas?

–Ten cuidado –intervine. Es degradante servir a un amo, pero no a un compañero.

–El comunismo libertario –me dijo Olesa– tiene que cambiar el léxico y borrar las palabras que recuerdan la abyección anterior. “Servir” viene de “servitude [servidumbre]” y “slave [esclavo]”.

–Todo llegará a su tiempo –dije, pero más despacio. ¿No crees que podrías proporcionarnos un poco de helado?

571 George Orwell, *Homenaje a Cataluña* (Nueva York: Harcourt Brace, 1952), 5–6.

–Sí, proporciónanos dos cafés helados grandes.

–Os los distribuyo inmediatamente⁵⁷².

La propuesta aquí, presagia el rumbo que tomarán las utopías anarquistas después de la Segunda Guerra Mundial. Después, como recuerda George Steiner, de la degradación del lenguaje a manos de los regímenes fascistas y estalinistas, “algo de la mentira y el sadismo... se instala en la médula del lenguaje”; la promesa lírica del lenguaje utópico ya no puede escucharse de la misma manera⁵⁷³. Bajo el peso del cinismo acumulado, y dejadas de lado por los aburridos pero concretos proyectos de ingeniería social lanzados por las democracias occidentales, las utopías anarquistas de la década de 1940, como *Bread and Roses* [Pan y rosas] (1944) de Ethel Mannin y *Go-jū-nen ato no Nippon* [Japón Cincuenta Años Después] (c. 1946) de Ishikawa Sanshirō, no tienen oportunidad de estar privadas de la palabra. Y así, las utopías anarquistas que emergen de las cenizas, desde *Los desposeídos* de Le Guin hasta el *bolo'bolo* de “pm” proponen una cierta reinención del lenguaje.

El título de la novela de Le Guin, además de jugar con el título de *Los posesivos* de Dostoyevsky se refiere a una característica central del lenguaje artificial de los

572 Martínez Rizo, 1945, 52–53.

573 George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1970), 101.

anarquistas, el Pravic: su total falta de posesivos. La creación de un nuevo lenguaje se plantea así desde el principio como el hecho revolucionario central, el acto que pone en marcha la utopía. Donde Chris Ferns ve el Pravic, dentro del marco de la sociedad imaginaria de Le Guin, como “diseñado para reforzar la ruptura con los hábitos pasados de pensamiento y percepción”, podría decirse que tiene mucho más que ver con permitir a los lectores romper sus hábitos de imaginar lo peor del ser humano y su naturaleza ⁵⁷⁴. Retomando la famosa hipótesis de Sapir–Whorf sobre la influencia del lenguaje sobre el pensamiento, una especulación central para la distopía más notoria del siglo, *Nineteen Eighty–Four* [1984] de Orwell en la que se imagina que la “nueva lengua” destruirá permanentemente nuestra capacidad incluso de pensar, contrariamente, Le Guin lo reformula en una especulación utópica: si un lenguaje es un acuerdo para “cortar la naturaleza, organizarla en conceptos y atribuir significados” de una manera particular, ¿qué pasa si nuestro lenguaje corta alrededor, y no entre, los conceptos? “trabajar y jugar”?⁵⁷⁵ ¿Qué pasaría si nuestro lenguaje “careciera de expresiones idiomáticas patentadas

574 Chris Ferns, “¿Futuro condicional o futuro perfecto?: *Los desposeídos* y la revolución permanente”, en *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, eds. Laurence Davis y Peter Stillman (Lanham, MD: Lexington Books, 2005), 251.

575 Benjamin Lee Whorf, *Lenguaje, Pensamiento y Realidad: Escritos Seleccionados de Benjamin Lee Whorf*, eds. John B. Carroll y Stuart Chase (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 213; Le Guin, *Los desposeídos*, 92.

para el acto sexual” porque en gran medida carecía de expresiones idiomáticas patentadas en absoluto? ¿Qué pasaría si “orden” y “órdenes” fueran términos disonantes en lugar de consonantes?⁵⁷⁶

Así como a cada niño Annaresti (de Anarres, de *Los desposeídos*) se le da un nombre completamente único mediante un programa de computadora al azar, un nombre libre de categorías de género, de precedentes, de bagaje ancestral, su vocabulario, en la medida en que se nos permite escucharlo (en lugar de traducirlo) al inglés por el narrador), no está dañado por la historia⁵⁷⁷. ¿De qué otra manera podríamos permitirnos una vez más, después del colapso de las últimas esperanzas utópicas de la década de 1960, imaginar saludar a los extraños como “hermano” o “hermana”, sino reemplazando ambos con una palabra inventada (“ammar”)?⁵⁷⁸

Un movimiento similar está en marcha en el *bolo'bolo* de “pm” en la invención de un nuevo “lenguaje auxiliar” universal, el *asa'pili* cuyo vocabulario proporciona la mayor parte de la estructura del libro como una especie de catálogo no lineal, un léxico o glosario a la manera de *El diccionario de los jázaros* de Milorad Pavic o “El índice” de JG Ballard (si no, una vez más, de la *Primera enciclopedia*

576 Ibíd., 53, 58, 45.

577 Ibíd., 250.

578 Ibíd., 250.

de *Tlön* de Borges)⁵⁷⁹. En *asa'pili* un puñado de conceptos esenciales para el nuevo contrato social global (el *silá* / √) están codificados en palabras–glifos de dos sílabas, con unos pocos conceptos de orden superior contruidos a partir de su combinación (formando una idea compuesta, con la primera palabra especificando el sentido de la segunda) o duplicación (formando un “plural orgánico”). Así, la palabra *asa'pili* /œ está formada por *asa* / o (mundo) y *pili* / e (comunicación), y *bolo'bolo* / ☒☒ significa el sistema de todos los bolos unidos entre sí, la civilización⁵⁸⁰.

Al igual que con el *Pravic* de Le Guin, la necesidad del *asa'pili* es doble: primero, en términos del mundo imaginario dentro del libro, y segundo, en términos de nuestro mundo, donde el libro se enfrenta a una audiencia posizquierdista, cínica y hastiada. “Es imposible”, argumenta “pm” en una nota al pie, “elegir un idioma internacional existente”: están demasiado cargados de la historia del imperialismo para ser aceptables para todos. Por lo tanto, “la única solución es un 'lenguaje' completamente aleatorio, desconectado, artificial y sin ningún vínculo cultural”, aunque señala en otro lugar que su paleta fonética se extrae de los “sistemas de sonido polinesios” (“Estuve en Samoa una vez”, explica “y me gustó mucho. Hay ciertos paralelos allí, restos de

579 hs, *bolo'bolo*, 131.

580 *Ibíd.*, 161–162n10.

sociedades relativamente intactas”) ⁵⁸¹ . Esto está en consonancia con la extraña mezcla de la utopía de lo futurista (un lenguaje planetario, redes de comunicación electrónica, ciencia, experimentación social) con lo neoprimitivo: *bolo'bolo* es una sociedad agraria con un sistema de transporte muy rudimentario (fasi / ⊖) y bajo consumo de energía, con relaciones entre individuos seminómadas (ibu'ibu / ⊙⊙), comunas (bolo'bolo / ⊠⊠), barrios (tega'tega / ⊞⊞) municipios (vudo'vudo / ⊡) y regiones (sumi'sumi / ⊗⊗) regidos por códigos medievales como la reputación personal (munu / [un concepto sin imagen]), la hospitalidad (sila / √), el intercambio de regalos (mafa / †), el trueque (feno / ‡) y la posibilidad de un duelo o guerra limitada (yaka / ✕) ⁵⁸² . Un lenguaje sintético, sin historia, que sin embargo lleva huellas de la experiencia de sociedades no capitalistas, parece muy adecuado para un mundo tan paradójicamente premoderno y poscapitalista.

Al mismo tiempo, por supuesto, se adapta bien a nuestra necesidad de un lenguaje capaz de comunicar una esperanza utópica sin traer ecos de los peores ejercicios de pensamiento del año cero. Como “pm” comenta en una entrevista:

581 pm, “bolo'bolo: Transcripción”, 1.

582 *hs*, bolo'bolo.

No quiero sufrir por una terminología de la que no tengo la culpa; en cambio, prefiero crear la mía propia. Probablemente tomaría más tiempo explicar que el comunismo del que estoy hablando no es el que vi. Es más fácil decir simplemente estoy a favor de *bolo'bolo* y luego empezar a pensar en las cosas de nuevo, a repensarlas⁵⁸³.

La renovación del lenguaje utópico, entonces, es un acto de “repensar”, un intento de deshacer el daño hecho por el tiempo. Hay algo sanamente regresivo en ello, un juego infantil que convierte el lenguaje en un juego de códigos, en algo que se hace y no simplemente se recibe. O, como dice Paul Goodman, cumple una de las funciones principales de la literatura como tal: “repetir el significado y revivir el espíritu de las creaciones pasadas, para que no sean un peso muerto, usándolas nuevamente”. en una creación que está ocurriendo ahora”⁵⁸⁴.

583 pm, *bolo'bolo: Transcripción*, 1.

584 Goodman, *Habla y lenguaje*, 160.

XIII. VISIONES BÁRBARAS

Si el anarquismo a menudo se estigmatiza como una rebelión “primitiva” –quizás apropiada para una era de pueblos pequeños y autosuficientes o grupos tribales independientes, pero inadecuada para las realidades de la civilización urbana, tecnológica y moderna– entonces no sorprende que una respuesta anarquista ha sido identificar el anarquismo tanto como sea posible con narrativas de ciencia y progreso⁵⁸⁵. Otra estrategia, sin embargo, ha sido atacar las narrativas de la “modernidad” y la “civilización” para las cuales la anarquía solo puede figurar como algo así como el estado mítico de la naturaleza que debe superar, naturalmente, al Estado racional (fig. 1)⁵⁸⁶. Las

585 Véase, por ejemplo, *Philosophie du Progrès de Proudhon* (Bruxelles: A Lacroix, Verboeckhoven, 1868) y *Mutual Aid: A Factor of Evolution de Kropotkin*. (Montreal: Black Rose Books, 1988).

586 Así, en el primer período del anarquismo, encontramos a Joseph Déjacque desestimando equívocamente toda la era cristiana como “estos dieciocho siglos de barbarie o civilización, como se prefiera llamarlos” y llamando a la civilización una “hija de la barbarie que tiene el salvajismo

desviaciones de muchos anarquistas del realismo literario parecen apuntar a socavar estas ideologías al ver el mundo moderno desde la perspectiva del futuro lejano o del pasado lejano, o a veces ambas a la vez. Cuando el visitante utópico de *Los portadores de antorchas* de Lazare no entiende términos como “honor” y “robar”, es el habitante de nuestro propio mundo –él mismo víctima del sistema de propiedad privada y su ideología de “honor” que le prohíbe robar para salvar su propia vida– puede sólo exclamar, con desconcierto: “Señor, usted es sólo un bárbaro”⁵⁸⁷. Joseph Déjacque, escribiendo unos cuarenta años antes, nos pide que imaginemos su utopía dentro de mil años mediante un ejercicio similar de inversiones:

por abuela”. ” (*L'Humanisphère*, 51, 80), mientras que Ernest Cœurderoy (1825–1862) imagina la revolución bajo la forma de una invasión de “cosacos” salvajes (*¡¡¡Hurra!!! ou la révolution par les Cosaques* [Londres: st, 1854]; véase también Ezequiel Adamovsky, “Russia as a Space of Hope”, *European History Quarterly* 33.4 [octubre de 2003]: 411–449). En el segundo período surge una tendencia minoritaria de los “naturianos” que declaran que “matar, robar o comerse a los propios son actos completamente CIVILIZADOS” (Zisly, *Réflexions* 8) y, en consecuencia, produciendo utopías anticivilizatorias como *Voyage au Beau Pays de Naturie de Henry Zisly* (París: chez l'auteur, 1900), precursoras, si no progenitoras, de la “anticivilización”. el anarquismo de John Zerzan, John Moore, Fredy Perlman y otros en el tercer período.

587 Lazare, *Les Porteurs de Torches*, 5. Cf. también el análisis de Patricia Leighton de las estrategias anarquistas de la caricatura anticolonial en “The White Peril and *L'Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism,” *The Art Bulletin* 72.4 (1990): 609–630.

Imagínate un salvaje de las primeras edades, arrancado del corazón de su bosque primitivo y arrojado cuarenta siglos adelante, sin transición, en medio de la Europa actual, en Francia, en París. Supongamos que un poder mágico desencadena su inteligencia y lo pasea por las maravillas de la industria, la agricultura, la arquitectura, todas las artes y todas las ciencias, y que, como un cicerone se las muestra y le explica todas sus bellezas. Y juzguen ahora el asombro de este salvaje. Quedará admirado ante todas estas cosas; no podrá dar crédito a sus ojos ni a sus oídos; ¡gritará milagro, civilización, utopía!



Fig. 1: Una visión bárbara de los “civilizadores”: liderados por un sacerdote con una sotana ensangrentada, las potencias coloniales masacran y saquean Asia. Théophile-Alexandre Steinlen, *L'Assiette au Beurre* 47 (28 de febrero de 1902): 748–749.

Ahora imagine a una persona civilizada que de repente es trasplantada del París del siglo XIX a los albores de la humanidad. Y juzguen su asombro ante estos hombres que no tienen todavía más que toscos instintos, hombres que comen y balan, que mugen y rumian, que rugen y rebuznan, que muerden, arañan y aúllan, hombres para quienes los dedos, el lenguaje y la inteligencia son herramientas que no saben manejar, un mecanismo cuyos engranajes y ruedas no pueden comprender. Imagínate a este hombre civilizado, expuesto así a la misericordia de los hombres salvajes, a la furia de las fieras y de los elementos indómitos. No podrá vivir entre todas estas monstruosidades. ¡Será para él repugnancia, horror, caos!

¡Muy bien! La utopía anarquista es a la civilización lo que la civilización es al salvajismo⁵⁸⁸.

Así, donde *Les Surhommes* (Los superhumanos) de Ryner imagina a la humanidad suplantada por sus precursores evolutivos, Gérard de Lacaze-Duthiers (1876–1958) dedica más de mil páginas, a lo largo de catorce años, a una saga que reimagina la vida ideal de un hombre prehistórico, *Le Roman de Mauer, hombre fósil: Récit de l'âge d'or* (1923–1937), que culmina en una secuencia de sueños satíricos en los que el desafortunado “hombre fósil” es transportado al París moderno, solo para ser

588 Déjacque, *L'Humanisphère*, 81–83.

arrestado por exhibición indecente, interrogado y golpeado por policías que parecen representar una civilización demasiado “salvaje”⁵⁸⁹. En una línea similar, “Légende de Noël” (1899) de Albert Libertad se dirige ostentosamente a un público ausente situado en el futuro⁵⁹⁰. “Dedicado a los niños pequeños del año 3000 (o más allá)”, la historia se presenta como una especie de cuento de hadas de pesadilla sobre la vida en una ciudad moderna:

Érase una vez, hace mucho tiempo, allá por el año 1900, un gran montón de piedras y lodo que los habitantes de entonces llamaban París... Acercándose a estos montones de piedras, combatiendo los malos olores que desprendían, uno puede ver que estaba atravesado por caminos de todo tipo: unos anchos, bordeados de hermosas casas, otros angostos, atestados a ambos lados por apretadas hileras de casas que parecían ratoneras. En ese día, el año estaba llegando a su fin; era un día festivo en esta ciudad, pero la naturaleza parecía estar de mal humor y la nieve caía en grandes copos. A pesar de eso, a lo largo de las calles, las tiendas emitían rayos de luz y los ojos se

589 Gérard Lacaze–Duthiers, “Mauer Chez le Commissaire”, *Pages Choisies: 1900–1930* (París: F. Piton, 1931).

590 Asimismo, Granier encuentra que Michel, en su ficción, a veces “parece dirigirse a los lectores del futuro, para quienes la realidad del siglo XIX les parecerá bastante extraña, bastante extraña” (*Les Briseurs des formules*, 322).

veían atraídos por masas de víveres extrañamente surtidas.

Los paseantes, los compradores eran numerosos: unos, cubiertos con cálidas pieles, sonreían dichosos, riéndose del frío, mientras que otros, por el contrario, caminaban tímidamente, iban cubiertos con harapos, a través de los cuales asomaban sus carnes y huesos.

De vez en cuando, estos últimos adoptaban ante los primeros poses de súplica que vosotros no conocéis, queridos hijos, pero que consistían en extender las manos, pronunciando palabras incoherentes en tono lúgubre. Estaban pidiendo “limosna”: es decir, estaban orando a los afortunados para que les dieran una parte de su abundancia para adquirir las necesidades para ellos y sus hijos⁵⁹¹.

Desfamiliarizando la modernidad al mirarla desde la perspectiva de un futuro más genuinamente civilizado, Libertad la “barbariza”, por así decirlo, de modo que su mismo centro (“la capital del siglo XIX”, como la llamó Benjamin), parece nada más que “un gran montón de piedras y lodo”. Esta maniobra retórica se agudiza enmarcando a los lectores como niños, inocentes del mal histórico (las formas de degradación e iniquidad

591 Albert Libertad, “Légende de Noël”, en *Nouvelles anarchistes: la création littéraire dans la presse militante (1890–1946)*, ed. Vittorio Frigerio (Grenoble: ELLUG, 2012), 244.

cotidianas, absolutamente familiares para los lectores modernos). La juventud y la madurez, el progreso y la decadencia, lo primitivo y lo civilizado, todos están hechos para cambiar de lugar. Es como si Libertad quisiera sacudirnos, desorientarnos o, tal vez, orientarnos adecuadamente hacia un mundo al revés⁵⁹².

“The Night Visitor” [El visitante nocturno] (1928) de B. Traven muestra otro modo de barbarización, representando el “desplazamiento en el tiempo” para el lector, a través de un desplazamiento en el espacio⁵⁹³. Así nos encontramos con Gerard Gales, expatriado nacido en Estados Unidos y ex marinero en *El barco de la muerte* (1926), ex vagabundo y trabajador migrante (en *Der Wobbly* 1926), y cazador de caimanes (en *Die Brücke im Dschungel* [El puente en la selva] 1927), ahora un granjero aficionado en algún lugar rural de México cuidador del ranchito de su “vecino”, el compañero expatriado Doc Cranwell, que se ha ido por negocios, Gales cae cada vez más bajo el encanto, más literal que figurativamente, del pasado precolombino de México, y lee vorazmente los libros de su anfitrión sobre la arqueología y la antropología

592 Guy Debord, *Sociedad del Espectáculo*, trad. Fredy Perlman (Detroit: Black & Red, 1983), 9. Cf. Descripción de Granier de las estrategias narrativas de *El jardín de la tortura de Octave Mirbeau* (Londres: Bookkake, 2008): “Para que surja el pensamiento crítico, los lectores primero deben perder sus puntos de referencia” (*Les Briseurs de formules*, 368).

593 *Ibíd.*, 325.

de la región: “Pronto estuve completamente bajo el hechizo de las historias y mitologías. Olvidé el regalo. Es en este ensueño que Gales recibe la visita de un invitado espectral, un indio extraño y lúgubre, que le suplica:

Oh, señor, es tan horrible. ¿Cómo puedo hacerle entender? Saber que estoy tan completamente indefenso y sin ningún medio de defensa contra los espantosos ataques de esas feas bestias. Ruega, señor, ruega a todos los poderes de la providencia que jamás en toda la eternidad le suceda tan grande desgracia como la que estoy padeciendo. No pasará mucho tiempo antes de que esos repugnantes monstruos me muerdan el corazón. Me sacarán los ojos de la cabeza. Y luego llegarán los días de horror cuando vengán a comerse mi cerebro. Oh, señor, por todo lo que es sagrado para usted, por favor haga algo por mí. Ayúdeme en mis dolores tan amargos que no tengo fuerza en mis palabras para describírselos⁵⁹⁴.

Eventualmente, se nos hace creer que esta misteriosa figura es el fantasma de un noble azteca cuya momia encuentra Gales en un túmulo funerario medio desmoronado violado por cerdos vagabundos. Por razones que no comprende del todo conscientemente, no logra

594 B. Traven, *El visitante nocturno y otras historias* (Chicago: IR Dee, 1993), 26–27.

devolver los adornos de la momia a la tierra, una omisión que ocasiona un nuevo giro en la narración.

Sería fácil ver a Gales como la antítesis de la imagen del viajero como colonizador inmortalizado en *El americano feo*; en lugar de insistir en la rectitud de sus propias costumbres y cultura despreciando su entorno extranjero, se apresura a admirarlo. En este sentido, sin embargo, no es del todo diferente del protagonista de “Assembly Line” [Línea de ensamblaje] de Traven, en que un tal “Mr. E.L. Winthrop de Nueva York... de vacaciones en la República de México”, se apresura a apreciar la belleza y el valor potencial en efectivo del arte de la cestería oaxaqueña⁵⁹⁵. Del mismo modo, al leer los libros de Cranwell, Gales está encantado de descubrir que “grandes civilizaciones habían existido en las Américas en un momento en que los romanos todavía eran semi-salvajes y los británicos se comían los sesos de los más valientes de sus enemigos muertos en batalla”⁵⁹⁶. Haciendo una vocación de una vida errante, Gales ha llegado a pensar de sí mismo que está como en casa en todas partes: “El hogar es donde yo estoy, y en ningún otro lugar”⁵⁹⁷. Sin embargo, este es precisamente el peligro. Incluso como expatriado marginal, Gales conserva su privilegio de piel blanca y, al robar a los muertos, se ha convertido en otro tipo de

595 Ibid., 73.

596 Ibid., 13.

597 Ibid., 10.

conquistador, otro saqueador⁵⁹⁸. Por ello, es castigado con una serie de angustiosas pesadillas en las que, “paseando por los mercados de las antiguas ciudades”, se encuentra a sí mismo como un forastero, sin dinero, hambriento, perseguido por “indios desnudos”; en el que se encuentra alternativamente “luchando del lado de los conquistadores” y “luchando del lado de los indios de Tabasco”, un cautivo de los aztecas sacrificado al dios de la guerra y un cautivo de los españoles que, “casi locos de alegría, bailaban a mi alrededor, gritando que estaban contentos de conseguir otro estadounidense para el desayuno”⁵⁹⁹. A través de una serie de cambios rápidos, Gales es colocado en la posición del forastero bárbaro y paria dentro de la civilización nativa, y luego como un nativo que experimenta de primera mano la barbarie de la conquista. Desorientado, aterrizado, humillado, entrega el tesoro robado y el visitante desaparece⁶⁰⁰. Pero incluso estas reparaciones no alivian la sensación de “horror” de Gales:

¿Bienvenido? ¿Fui realmente bienvenido?

598 Como dice Manuel González Prada, “Todo hombre blanco es, más o menos, un Pizarro” (*Free Pages and Other Essays: Anarchist Musings*, trad. Frederick H. Fornoff, ed. David Sobrevilla [Nueva York: Oxford University Press, 2003], 194).

599 *Traven*, El visitante nocturno, 38–41.

600 *Ibíd.*, 45–46.

No. No fui bienvenido. Ya no era bienvenido allí. Algo había sido destruido, dentro de mí, o fuera de mí, o en algún lugar lejano. No sabría decir qué había sido destruido, ni dónde. Ya no era el mismo, al menos no para mí. Sentí horror donde antes había sentido una quietud celestial⁶⁰¹.

En su último intento desesperado por escapar de este “horror”, finalmente se ve envuelto por él, chocando contra “el muro de la zarza”:

Una pared, densa, seca, lúgubre, gris verdosa, que ahora parece negra, que parece en la oscuridad como si se inclinara lenta pero irresistiblemente sobre mí donde estaba sentado, amenazando con succionarme entre sus colmillos, con la intención de tragarme, de comer todo de mí, hueso, carne, corazón, alma, todo...

El aire estaba lleno de gorjeos, susurros, murmullos, jugueteos, gemidos, lloriqueos, y de vez en cuando chillidos y chillidos de miedo y horror⁶⁰².

Freud nos recuerda que la palabra alemana *unheimlich* (siniestro) traducida por el inglés “*uncanny*” (misterioso), es también lo contrario de *heimlich* “perteneiente a la casa [heim], no extraño, familiar, manso, íntimo, amistoso,

601 *Ibíd.*, 50.

602 *Ibíd.*, 55–56.

etc.”⁶⁰³ En todo caso, esta escena final deja en claro hasta qué punto Gales ha perdido la sensación de estar “en casa”. La repetición similar a un carillón de la palabra “horror”, aquí, nos recuerda *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad con su estribillo final: “¡el horror! ¡el horror!”⁶⁰⁴ Esta semejanza no es casual. La excesiva negatividad de la narración de Conrad sobre el “arbusto” africano, con su “hechizo pesado y mudo”, identifica al Otro colonial como la fuente de un mal seductor y omnipresente: “el brillo de las hogueras, el latido de los tambores, el zumbido de encantamientos extraños”, mientras que al mismo tiempo revela que este horror se encuentra dentro de los propios colonizadores⁶⁰⁵. Al igual que el protagonista de Traven, el Marlow de Conrad recuerda que Gran Bretaña, ahora en posesión de un

603 Sigmund Freud, *La edición estándar de las obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, ed. James Strachey et al. (Londres: Hogarth Press, 1953), 17.222.

604 Joseph Conrad, *Heart of Darkness and The Secret Sharer* (Nueva York: Signet Classic, 1983), 147, 153, 157. Alfred Opitz también hace esta comparación (“Traven im Kontext der Lateinamerika–Literatur der ersten Jahrhunderthälfte”, en *B. Travens Erzählwerk in der Konstellation von Sprachen und Kulturen*, ed. Günter Dammann [Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005], 138). Tenga en cuenta que aunque “The Night Visitor” se publicó por primera vez en alemán con el título “*Der Nachtbesuch im Busch*”, fue, según el relato de Traven en una carta a su editor, “escrito... originalmente en inglés” (citado en Karl S. Guthke “En ‘A Far–Off Land’: B. Traven”, en *Novelistas alemanes de la República de Weimar: Intersecciones de literatura y política*, ed. Karl Leydecker [Rochester, NY: Camden House, 2006], 172).

605 Conrad, *El corazón de las tinieblas*, 143.

imperio que pretende civilizar el mundo, fue una vez una colonia “salvaje” del imperio romano: “esto también... ha sido uno de los lugares oscuros de la Tierra”⁶⁰⁶. Pero mientras que para Conrad, el verdadero crimen de Kurtz consiste en haberse vuelto nativo, no estar a la altura del ideal colonial europeo, el crimen de Gales consiste en haberse vuelto colonial, habiendo repetido el acto de robo de los conquistadores. Aún más claramente que Conrad, entonces, Traven da testimonio de la verdad freudiana de lo siniestro (unheimlich): lo que se encuentra, en la experiencia de lo siniestro, como radicalmente otro no es “en realidad nada nuevo o extraño, sino algo que es familiar”, es decir, precisamente el heimlich que ha sido desautorizado, “proyecta[do]... hacia afuera como algo extraño”⁶⁰⁷.

Podemos reconocer estrategias similares de desfamiliarización y desenmascaramiento en el trabajo de una de las novelas más infames de Octave Mirbeau, su *Jardin des Supplices* (El jardín de los suplicios, 1899). Al principio, podría parecer que la novela simplemente reproduce, de una manera bastante repulsiva, los tropos estándar de un discurso colonial clásico, el mismo discurso tan minuciosamente diseccionado por Edward Said en

606 Ibid., 67–69.

607 Freud, *La Edición Estándar*, 17.236. Ya que estamos etimologizando, lo anarquista a señalar podría ser la raíz común de *domesticación* y *dominación* en el latín *domus*: “hogar”.

Orientalism. Aquí, se nos da a contemplar, a través de los ojos de un narrador europeo anónimo, una escena que rivaliza con los peores excesos de Sax Rohmer:

Altos porteadores de caras con muecas, espantosamente demacrados, con el pecho desnudo y lleno de cicatrices bajo los harapos, sostenían cestas de carne sobre sus cabezas, en las que el sol aceleraba la descomposición y empollaba enjambres de gusanos. Eran espectros del crimen y el hambre, imágenes de pesadilla y masacre, demonios materializados de las leyendas más oscuras y aterradoras de China. Cerca vi a uno cuya risa dejaba al descubierto un tajo de boca aserrada con sus dientes lacados en betel, y se extendía hasta el borde de su barba de macho cabrío, siniestro y distorsionado. Algunos maldecían y tiraban cruelmente de las colas unos a otros; otros, con movimientos deslizantes de felinos, se deslizaban entre la espesura humana, robando bolsillos, cortando carteras, arrebatando joyas y luego desapareciendo con su botín... Y los olores que surgían de la multitud, olores de letrina y matadero, el hedor de los cadáveres y los perfumes de la carne viva me asqueaban y me helaban hasta la médula⁶⁰⁸.

El exotismo de la escena, “un imaginario de la crueldad y la decadencia chinas”, como dice Granier, es demasiado

608 Mirbeau, *El Jardín de la Tortura*, 114–115.

familiar para el lector del discurso orientalista; el oriental otro es a la vez abyecto (demacrado, desnudo, harapiento, famélico) y feroz (mueca, aserrado, siniestro, distorsionado, cruel), infrahumano (cabrío o felino, “matorral humano” vegetativo) o sobrenatural (espectral, demoníaco), brutal y repulsivo (con olor a letrina y matadero) pero también decadente en ornamentación (perfumado) ⁶⁰⁹. Aquí, entonces, está Oriente como “irracional”, “depravado” y “diferente”, en palabras de Said, esa imagen especular de Occidente frente a la cual los europeos pueden confirmar su propia imagen como “racional”, “virtuosa” y “normal”⁶¹⁰.

Pero esta confirmación nos es negada. Por el contrario, se subvierte violentamente a cada paso por comparaciones directas con las depredaciones de Europa, tanto en casa como en el extranjero: “¡Escucha!” grita Clara, la sádica libertina que a la vez seduce y repele al narrador,

He visto ladrones ahorcados en Inglaterra; he visto corridas de toros y garrotes de anarquistas en España. En Rusia he visto hermosas muchachas azotadas hasta la muerte por soldados. En Italia he visto fantasmas vivientes, espectros del hambre, desenterrar los

609 Granier, *Les Briseurs des formules*, 367.

610 Edward W. Said, *Orientalismo* (Nueva York: Vintage, 1978), 40.

cuerpos de las víctimas del cólera y comérselos con avidez.

El lenguaje que utiliza Clara para describir la ley y el orden europeos, la cacareada civilización de Occidente, hace eco deliberadamente del imaginario del Jardín de los suplicios homónimo, pero con la diferencia de que tiene referentes reales: por ejemplo, la alusión al notorio espectáculo, sólo tres años antes de la publicación de la novela, de anarquistas sometidos a juicio militar, encarcelamiento, tortura y ejecución en las mazmorras de Montjuich en España⁶¹¹.

Sin embargo, más complicaciones socavan cualquier sentido de que Occidente constituye una norma frente a la cual se puede compadecer o condenar a Oriente con seguridad. Toda la narración de la historia titulada “El jardín” está incrustada en otras dos narraciones, cada una bastante inquietante: primero, una historia marco en tercera persona, el “Frontispice”, que sitúa todo el resto dentro de una tarde de discusión entre un grupo de burgueses completamente cínicos y hastiados en una cena en Europa, y luego “La misión”, supuestamente un manuscrito leído por uno de los invitados a la cena que narra las escandalosas circunstancias que llevaron, al narrador anónimo de “El jardín”, a renunciar a Francia por China, ayudado por su antiguo aliado, el corrupto ministro

611 Mirbeau, *el jardín de los suplicios*, 97.

Eugène Mortain. Estas capas adicionales de narrativa colocan aún más corchetes y signos de interrogación alrededor de las sádicas escenas escenificadas en *El jardín de los suplicios*, ya que revelan que el hombre que nos las narra, cada vez más desquiciado por lo que presencia, es un representante completamente fraudulento de un mundo completamente corrupto, la “civilización.” Ningún elemento de la autorrepresentación de Europa queda intacto o se salva de la burla, incluida su pretensión de conocimiento científico objetivo: el propio narrador, que ni siquiera ha estudiado biología, desfalca dinero destinado a financiar una expedición de investigación, presentándose como un “embriólogo” encargado de buscar los orígenes de la vida⁶¹². Decadente, asesina, licenciosa, cruel y, además, ridículamente piadosa, la Europa de la que parte el narrador se refleja con demasiada exactitud en esta fantasmagórica “China”. Al final, Oriente se convierte en la máscara o el extraño doble de Occidente, en lugar de su opuesto complementario o antagónico, de modo que no hay ningún lugar al que escapar:

Parece que nunca más podré escapar de mí mismo...
El universo se me aparece como un inmenso e inexorable jardín de torturas. Sangre por doquier...
Quisiera, sí, quisiera tranquilizarme, limpiarme el alma y el cerebro con viejos recuerdos, con el recuerdo de

612 Ibíd., 49–50.

caras amigas, familiares. Llamo en mi ayuda a Europa y a su civilización hipócrita, y a París, mi París alegre y risueño. Pero es el rostro de Eugène Mortain el que veo haciendo muecas sobre los hombros del verdugo gordo y locuaz que, al pie de la horca, en las flores, limpiaba sus sierras y escalpelos⁶¹³.

No hay consuelo en lo “familiar” o lo exótico; la distinción entre ellos se ha derrumbado⁶¹⁴.

En palabras de Peter Lamborn Wilson, “ningún cielo equilibra este infierno”, ningún resto se salva de la condena universal: “La vida, el amor, el placer, todo es muerte, todo es mierda y enfermedad”⁶¹⁵. Parece que la nihilista “Clara” no solo es la última palabra de la novela:

613 Granier, *Les Briseurs des formules*, 367; Mirbeau, *El jardín de la tortura*, 181–182.

614 El dramaturgo anarquista uruguayo Florencio Sánchez (1875–1910), escribiendo bajo el seudónimo de “Jack el Destripador”, representa una inversión muy similar en su cuento, “La Justicia en China”, publicado originalmente en *El Sol* (1900): después un procedimiento ridículo en el que el juez aparentemente riguroso Tio Kin se invierte cuatro veces en deferencia al rango del acusado, se da la vuelta e instantáneamente sentencia a muerte a un humilde vendedor de té por no inclinarse ante el soberano. Sánchez anticipa que sus lectores responderán con horror: “¡Qué cosas tan terribles pasan en China!”. a lo que responde lacónicamente: “Sí, parece que aquí también pasan” (“La Justicia en China”, *El Cuento anarquista en Latinoamérica*, ed. Darío A. Cortés [Granada: Emgraf CB, 2003], 121–123).

615 P. Wilson, “Responsabilidad amoral”, pág. 56.

“¡Clara! ¡Clara! ¡Clara!” grita el narrador angustiado, pero ella tiene la última palabra:

–Querida Clara –objeté–, ¿es realmente natural que busques la sensualidad en la descomposición y lleves tus deseos a mayores alturas con horribles espectáculos de sufrimiento y muerte? ¿No es eso, por el contrario, una perversión de esa naturaleza cuyo culto invocas, para acaso excusar las cualidades criminales y monstruosas que envuelve tu sensualidad?

“¡No!” –dijo Clara rápidamente–, ¡ya que el amor y la muerte son la misma cosa!⁶¹⁶

El colapso de los opuestos entre sí (o quizás uno dentro del otro) amenaza con subvertir toda la dirección contradictoria de la novela, subvertir la subversión, en cierto sentido. El veneno de la dominación contamina todo, de modo que parece que no hay afuera:

El universo se me aparece como un inmenso e inexorable jardín de suplicio... Lo que vi hoy, y lo que escuché, existe y llora y aúlla más allá de este jardín, que para mí no es más que un símbolo de la Tierra entera⁶¹⁷.

616 Mirbeau, *El Jardín de los suplicios*, 109.

617 *Ibíd.*, 182.

Si no hay escapatoria trascendente (¿qué hay además de “la Tierra entera”?), ninguna alternativa a Mortmain y Clara, el narrador no puede dejar de concluir de antemano: “¡No hay nada real, entonces, excepto el mal!”⁶¹⁸ Y si esto es cierto, entonces no nos queda otra cosa que esperar; sólo podemos entregarnos al horror o a la desesperación de ello. Mirbeau no parece desear ninguna de las dos respuestas; más bien, lo apuesta todo a la repugnancia que espera transformar en revuelta. Pero esto no es, históricamente hablando, una apuesta segura. Una misantropía generalizada –la inclusión de todo y de todos bajo el signo de la repugnancia, el resentimiento, el odio– es al menos un resultado igualmente probable para quienes no retroceden ante *El jardín de los suplicios* con tanta fuerza como éste retrocede ante el mundo de las dominaciones.

618 Ibid., 77.

XIV. ¿UN ESPECTÁCULO SOCIAL?

El 21 de marzo de 1969, un foro probaría los límites del discurso y la audiencia, las divisiones que Jacques Rancière llama “la partición de lo sensible”⁶¹⁹. La Sinagoga de la Hermandad en el 28 de Gramercy Park (anteriormente una Casa de Reuniones para la Sociedad de Amigos local) era, de hecho, un espacio bien dividido, como más tarde reflexionó Robert Brustein: “El auditorio blanco, en el que tanto los participantes como el público estaban dispuestos en bancos proporcionaba lo que parecía un buen ambiente para la discusión racional”⁶²⁰. Esa noche, albergaría un simposio de Teatro de Ideas, titulado provocativamente: “¿Teatro o Terapia?” En la lista de oradores estaban Brustein (crítico dramático de la *New York Review of*

619 Jacques Rancière, *Dissensus: Sobre política y estética*, trad. Steve Corcoran (Londres: Continuum, 2010), 36.

620 Robert Brustein, “Monkey Business”, *New York Review of Books* 12.8 (abril de 1969): 44.

Books), Judith Malina y Julian Beck (en representación del Living Theatre), Paul Goodman (antiguo dramaturgo del Living Theatre, que actualmente recibe a Malina y Beck en su apartamento), y el escritor del *Village Voice* Nat Hentoff.



Fig. 1: Retrato de Osugi Sakae –en una pose típica– por Mochizuki Kei (1922).

Brustein, el orador principal, estaba allí para subrayar el “o”. La nueva dramaturgia experimental, representada por el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina (especialmente célebre por su debut, ese año, de una actuación titulada *Paradise Now* representada completamente al desnudo y ocasionalmente

presentando actos sexuales en vivo con los espectadores) podría ser un tipo de psicoterapia, pero ya no era reconociblemente un “juego”. Brustein había elogiado anteriormente *The Connection* (1959) del Living Theatre por haber “de alguna manera logrado... romper las barreras entre lo que estaba sucediendo en el escenario y lo que estaba sucediendo en la vida”⁶²¹, pero la década intermedia había enfriado su ardor. Al igual que Goodman, ahora establecía analogías entre el teatro experimental y los movimientos juveniles de izquierda, que consideraba que habían pasado del material de la gran tragedia, “nobles actos de resistencia no violenta por parte de individuos muy serios”, a simples actos histriónicos “perturbadores” y 'revolucionarios' infantiles”⁶²². Esta fue la sustancia de sus comentarios:

Creo que el teatro se sirve mejor cuando lo hacen personas supremamente dotadas que poseen una visión superior y la capacidad de expresarla de forma duradera. En resumen, creo en el teatro como un lugar para el arte elevado...

No creo que el teatro cambie a nadie, ni política ni psicológicamente, y no creo que deba intentar cambiar a nadie.

621 John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage* (Nueva York: Grove Press, 1995), 158.

622 Brustein, “El negocio de los monos”, pág. 44.

Esto es, más bien, lo que Brustein pretendía decir, ya que fue rápidamente interrumpido por uno de los miembros del Living Theatre en la audiencia:

HECKLER: Todos somos personas supremamente dotadas.

BRUSTEIN: Lo dudo mucho.

HECKLER: Contra la pared⁶²³.

Judith Malina, la tercera oradora, objetó: “Todo el mundo tiene la capacidad de ser un artista; no existen individuos especiales que tengan un talento supremo”. Los miembros de la audiencia, sin formación, podrían producir teatro “mejor que Shakespeare o Eurípides”. No obstante, ella también fue interrumpida desde la galería: “A la mierda Shakespeare. A la mierda Eurípides”.

MALINA: Me gusta Shakespeare a veces. Pero también quiero hablar con mi propia voz, en mi propia persona. Quiero decir, están Hedda Gabler y Judith Malina, y yo quiero ser Judith Malina.

INTERRUPTOR EN LA GALERÍA: Te daré Hedda Gabler: “La vela está sobre la mesa”. Esa es Hedda Gabler.

623 Robert Brustein, *Revolution As Theatre: Notes on the New Radical Style* (Nueva York: Liveright, 1971), 34–35.

Ahora te doy mi: A la mierda Ibsen. A la mierda todos los intelectuales liberales y sus jodidas discusiones...⁶²⁴

El evento se disolvió en un alboroto; Goodman salió de la sinagoga y paró un taxi, seguido por Beck, quien se disculpó y le suplicó que se quedara: “Claramente”, reflexionó Goodman más tarde, “mi papel en el psicodrama era irme, y así lo hice obedientemente... Pero le dije que era una obra pésima porque los actores (nosotros) fuimos tratados de manera demasiado anónima”⁶²⁵.

¿Qué estaba en juego en este “psicodrama”, si de eso se trataba? ¿Tenía razón Goodman al considerar el Living Theatre como un ejemplo de arte anarquista fallido o agrio, un ataque experimental a las jerarquías estéticas que degeneraba en puro rencor antiintelectual? ¿No reprodujo la disrupción simplemente la alienación que pretendía interrumpir? ¿Malina y Beck, junto con su viejo amigo, habían sido víctimas de su propio monstruo de Frankenstein (después de haber montado, un año antes, lo que se decía que era una producción muy exitosa de Frankenstein)? ¿Fue la intervención, o todo el *modus operandi* del Living Theatre, anarquista en absoluto?

624 *Ibíd.*, 34–35.

625 Paul Goodman, “Playing It Straight”, *New York Review of Books* 12.10 (22 de mayo de 1969): 46.

Difícilmente algún anarquista del segundo período hubiera dicho “Que se joda Ibsen”⁶²⁶. De hecho, Ibsen era parte de su canon dramático global, representado innumerables veces, elogiado en conferencias por artistas como Emma Goldman. Sin embargo, Ōsugi Sakae (fig. 1) podría haber estado dispuesto a reclamar el lugar del Living Theatre en la tradición anarquista. Como proponente (y practicante) de una teoría de “interrupciones” positivas, Ōsugi también adoptó una postura antiintelectual en ocasiones. “Sus escritos son bromas”, se burló de los literatos radicales, “siempre y cuando... [ellos] no toquen la realidad de la subyugación o la oposición a ella”⁶²⁷. Sin embargo, insistió en que interrumpía los discursos de otros radicales “no con el propósito de simplemente destruir... [sino] con el propósito de construir en todo momento y en todo lugar el nuevo estilo de vida y el nuevo orden paso a paso”⁶²⁸. En este “nuevo orden”, postulaba Ōsugi, el sentido de deferencia daría paso a un espíritu igualitario y populista. Esto tenía que extenderse a las artes, que actualmente eran “privilegio de unos pocos”: “El pueblo está alienado

626 Ni siquiera “A la mierda Shakespeare”. “A decir verdad, solo Shakespeare fue quien realmente me impresionó en el curso de mi educación literaria”, dijo el anarquista poeta vagabundo Jehan Rictus (1867–1933) (citado en Eugène Porret y Étienne Chipier, *Jehan–Rictus et la Misère* [Neuchâtel: Éditions de la Roulotte, 1947], 86). Ver también las conferencias de Shakespeare de Landauer, a continuación.

627 Osugi qtd. en Stanley, *Osugi Sakae*, 66.

628 Osugi qtd. en *Ibíd.*, 120.

de las artes. Los que son más numerosos en la nación, la parte más vibrante, no tienen representación en ningún tipo de arte”⁶²⁹. En consecuencia, un teatro anarquista sería un teatro popular, accesible a todos, y también un teatro igualitario, polivocal más que unívoco:

Los discursos largos son la característica especial de las obras antiguas; en las nuevas obras triunfarán los diálogos breves...

Escuchar en silencio el largo discurso de una persona es sólo lo que se hace frente a la gente de clase alta. Entre personas de la misma clase desaparecerán los discursos largos y triunfarán los diálogos breves. De los largos monólogos a los diálogos breves: así es la evolución de la conversación. Esta es la evolución de la humanidad⁶³⁰.

Esto parece un ajuste satisfactorio entre forma y contenido. Mikhail Bakhtin sugiere que el monólogo es una forma inherentemente autoritaria, mientras que el diálogo connota disidencia y pluralidad. El monólogo requiere un otro silencioso y provoca pasividad; el diálogo provoca un compromiso activo.

629 Ōsugi Sakae, “Atarashiki sekai no tame no atarashiki geijutsu [Un arte nuevo para un mundo nuevo]”, *Zenshū* (Tokio: Sekai Bunko, 1963): 5.23–45.

630 Osugi qtd. en Stanley *Osugi Sakae*, 120.

Así va la teoría. Por otro lado, muchos anarquistas aficionados al teatro han disfrutado de un buen monólogo, “una modalidad privilegiada por los anarquistas”, afirma Eva Golluscio de Montoya⁶³¹. Considérese el monólogo del cuarto acto de Jean Roule en la popular *Les Mauvais Bergers* (Los malos pastores 1897) de Mirbeau, en el que insta a los trabajadores en huelga a no acudir a los políticos en busca de ayuda:

JEAN: ¡El jefe es por lo menos un hombre como vosotros! Lo tienes ante ti, le hablas, lo haces enojar, lo amenazas, lo matas. ¡Al menos tiene una cara, un pecho en el que puedes clavar un cuchillo! ¡Pero ve ya, y mueve a ese ser sin rostro que se llama político! ¡Ve a matar eso que se llama política! Esa cosa escurridiza y fugitiva, que crees tener, y que siempre se te escapa, que crees muerta, y vuelve a empezar, esa cosa abominable por la que todo ha sido envilecido, todo corrompido, todo comprado, todo vendido. ¡Justicia, amor, belleza! Que ha hecho de la venalidad de la conciencia una institución nacional de Francia, que ha hecho algo peor aún, ya que con su inmundo lodo ha ensuciado el rostro augusto de los pobres, peor aún, ya que ha destruido en vosotros el último ideal, ¡la fe en la Revolución! ¿comprendéis lo que he deseado de

631 Eva Golluscio de Montoya, “El monólogo: una convención de la escena libertaria (Río de la Plata, 1900)” (Teatro del Pueblo / SOMI, abril 1990)

vosotros, lo que todavía exijo de vuestra energía, dignidad, inteligencia? ¡He deseado, y deseo, que mostréis por una vez, al mundo de los parásitos políticos, ese nuevo ejemplo, fecundo y terrible, de un golpe hecho, al fin, por vosotros mismos, para vosotros mismos! ¡Y si tenéis que morir una vez más, en esta lucha que habéis emprendido, sabed morir una vez, por vosotros, por vuestros hijos, por los que nacerán de vuestros hijos, y no más por los que trafican con vuestro sufrimiento, como siempre!⁶³²

El lenguaje combina la arenga política al estilo del discurso del día de San Crispín de Enrique V, la denuncia de tribuna y la conferencia filosófica⁶³³. Es a la vez un discurso diegético (“escuchado” por una audiencia de otros personajes en el escenario) y un discurso exegético (destinado a ser “escuchado” por la audiencia en el teatro y aplicado a su propia situación)⁶³⁴.

632 Octave Mirbeau, “The Bad Shepherds”, en *The Cry for Justice: An Anthology of the Literature of Social Protest*, ed. Upton Sinclair (Filadelfia: The John C. Winston Co., 1915), 628, trad. desconocido, modificaciones mías.

633 Golluscio de Montoya, “El monólogo”.

634 Lo que es asombroso, considerando lo mucho que viajó esta obra en particular a lo largo de los circuitos anarquistas de publicación, difusión y representación –se representó en Grecia, Alemania, Japón, Argentina, Cataluña, Estados Unidos– es la frecuencia con la que los espectadores sintieron que estaba hablando de *su* situación. Por ejemplo, el mismo monólogo del Acto IV reproducido arriba de una colección de literatura de

En definitiva, aquí es donde se hace más visible la función pedagógica del drama anarquista: se nos educa en la revolución. *Ye wei yang* de Li Shizeng (1881–1973) una traducción al chino del melodrama escénico de Leopold Kampf *Le Grand Soir* [La gran noche] (1907), una de las primeras obras de la cultura anarquista en chino (de hecho, una de las primeras huaju o chino hablado en oposición a la ópera), fue concebida explícitamente de esta manera: “las escuelas tienden a instruir a los estudiantes en la comprensión y aplicación científica”, reflexionó Li, “pero en cuanto a la educación sentimental de la humanidad, las escuelas son a menudo ineficaces y una debe hacer teatro en la escuela para esta tarea”⁶³⁵.

Estas “obras de lucha de clases” se representaron posteriormente en escuelas con una participación anarquista significativa, como en Liming Gaozhong [Escuela secundaria superior Dawn] en Guanzhou, donde un grupo de estudiantes de teatro se autodenominó *Ye wei yang ju she* (Grand Soir Drama Club) [Club de teatro

protesta social, editada por Upton Sinclair (1915), es citado por Gustav Landauer, el traductor alemán de la obra, en el contexto de una polémica (1899) contra los socialdemócratas (Walter Fähnders y Christoph Knüppel, “Gustav Landauer et *Les Mauvais bergers* d'Octave Mirbeau”, *Cahiers Octave Mirbeau* 3 [1996]: 79).

635 William Dolby, *A History of Chinese Drama* (Nueva York: Barnes & Noble Books, 1976), 279n13; Tschanz, “Donde Oriente y Occidente se encuentran”, 94.

Grand Soir] ⁶³⁶ . En Argentina, igualmente, muchas representaciones de obras de teatro como ésta fueron montadas por grupos afiliados a los centros de estudios libertarios⁶³⁷. Y dado que, como hemos visto, la cultura de resistencia anarquista está profundamente imbricada con el proyecto de educación, el monólogo, que lleva gran parte de la “fuerza didáctica” de la obra en su conjunto, ocupa un lugar especial en la dramaturgia anarquista de una manera que no lo hace en el drama más tradicional⁶³⁸.

Bien, entonces: si el monólogo anarquista requiere un máximo de silencio reverente por parte de la audiencia diegética (en el escenario), y si la audiencia exegética (en el teatro) se entrega a los abucheos autoafirmativos, ¿cuáles son los resultados? Según Juan Suriano, diarios como *La Protesta* registran quejas por la falta de decoro del público: hablar durante la función, reírse de momentos trágicos, “insolencias juveniles”, fumar en el teatro, no quitarse el sombrero y otras afrentas provocaron duras críticas de periódicos anarquistas tan dispares ideológicamente como el proorganizacional *La Protesta* y

636 Gotelind Müller, *China, Kropotkin under Anarchism* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2001), 606; Dongyoun Hwang, “El anarquismo coreano antes de 1945”, 117.

637 Juan Suriano, *Paradojas de la utopía: cultura y política anarquistas en Buenos Aires, 1890–1910* (Oakland, CA: AK Press, 2010), 22.

638 Golluscio de Montoya, “El monólogo”.

el antiorganizacionalista *El Rebelde* ambos de Buenos Aires⁶³⁹.

¿Debería entonces considerarse el teatro anarquista como una especie de experimento fallido de “aculturación” de la clase obrera inculta? Al analizar una fotografía posada de los asistentes a una conferencia de sindicalistas brasileños, Francisco Foot Hardman advierte una “tensión entre la solemnidad y la relajación: la necesidad de posar, la búsqueda de la respetabilidad, el uso de trajes y sombreros, el carácter solemne que marca la aspiración de las asociaciones de trabajadores para 'civilizar' el mundo”⁶⁴⁰. Podemos ver los mismos códigos de solemnidad en imágenes fílmicas del Congreso Extraordinario de la CNT–AIT de 1931 en Madrid, celebrado durante una sofocante semana de junio en el Teatro Conservatorio: los ponentes en el escenario (incluidas luminarias como Ángel Pestaña, Rudolf Rocker y Augustin Souchy) van casi todos de traje además de corbata, a pesar de que se les ve sudando, y la mayoría de los que están en el abarrotado auditorio, si no llevan chaleco, al menos están con las mangas de la camisa bajadas y el cuello abotonado (apenas se ven mujeres en el lugar). Una jarra de agua colectiva (el botijo) se pasa por el patio de butacas. Vemos a los delegados, que salen a la

639 Suriano, *Paradojas de la utopía*, 111, 279 n 91.

640 Francisco Foot Hardman, *Nem Pátria, nem Patrão: vida operaria e cultura anarquista en Brasil* (São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983), 48–49.

calle después de una sesión del congreso, encienden cigarrillos, pero se han puesto sus abrigos y sombreros⁶⁴¹. Tal vez una tensión similar entre el cuerpo recalcitrante y el espíritu de solemnidad está operando en los teatros de Buenos Aires. Si los anarquistas veían el teatro principalmente como un medio de propaganda, de reclutamiento, ¿no representaría entonces la interrupción de ese proceso la resistencia de los trabajadores a ser reclutados, su rechazo a “la Idea”?

Una serie de hechos complican esta interpretación. En primer lugar, si bien el teatro anarquista suele estar enmarcado por géneros solemnes (dramas de denuncia, escenarios de confrontación y revolución, tragedias sociales) y ocasiones sombrías (fechas del calendario martiroológico), también abarca los géneros cómicos; incluye sátiras como *Barbapoux* (1900) y *César, pièce satirique* (nd), de Charles Malato, la adaptación de Li Shizeng de la “farsa corta” *L'Echelle* [La escala] como *Ming bu ping* (Grito de injusticia, 1908), y la ópera cómica *Tosukina* de Tsuji Jun (1919), parodias de la moral y las

641 “Congreso IWA–AIT en Madrid 1931.” El complemento del cuerpo anarquista decorosamente vestido es, por supuesto, el cuerpo desnudo, central en las prácticas anarquistas de naturismo y nudismo, que gozó de popularidad entre una minoría sustancial de los compañeros y compañeras en Europa (Francia, Alemania, España) y las Américas. (Cuba, Estados Unidos). La desnudez, generalmente decorosa, aunque no del todo desexualizada, también es central en el mundo de las imágenes anarquistas, como veremos, desde las xilografías de los carteles de Frans Masereel y Manuel Monléon hasta el cine de Armand Guerra.

instituciones burguesas como *L'Ami de l'ordre* [El amigo del orden] (1898) de Georges Darien o *Farces et Moralités* [Farsas y moralidades] (1898–1904) en un acto de Octave Mirbeau, y “vaudevilles” anarquistas como el “vodevil en 1 acto” de Malato *Mariage par la dynamite*” (1893) o “Au confessionnal” de Émile Chapelier (1910)⁶⁴². La vena ascética del anarcosindicalismo español y los rigores de la lucha en él supusieron un cierto desprecio por la “bufonería”, como un escritor de *Acracia* la llamaba (1937), y Carlos Fos afirma que sólo “una minoría en el anarquismo argentino defendía la comedia y el entretenimiento como canales de expresión del ideal”, mientras que sus contrapartes chinas se preocupaban por distanciarse de los elementos frívolos y explotadores de su propia cultura tradicional de la ópera; sin embargo, Juan Suriano señala que las ofertas en los teatros anarquistas de Buenos Aires también incluían regularmente “bromas cómicas” y farsas, y las fiestas celebradas en São Paulo no estaban completas sin una parodia cómica como *O Tio Padre* como alivio de la seriedad del teatro⁶⁴³.

642 Li qtd. en Tschanz, “Donde Oriente se encuentra con Occidente”, 98 n 3.

643 Carlos Fos, “Anarquistas, libertarios, actores”, en *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, ed. Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2008), 190; Wenqing Kang, *Obsesión: relaciones entre hombres del mismo sexo en China, 1900–1950* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009), 139; Tschanz, “Donde Oriente se encuentra con Occidente”, 95; Suriano, *Paradojas de la utopía*, 107; Mariângela Alves de Lima y Maria Thereza Vargas, *Teatro operário na*

Mientras tanto, la encuesta de White sobre el teatro anarquista francés antes de 1914 encuentra una división de cincuenta y cincuenta entre producciones dramáticas y cómicas⁶⁴⁴.

Sin embargo, es cierto, como observa Constance Bantman, que el espectro de entretenimientos anarquistas excluye por completo “lo puramente lúdico”: incluso cuando adoptan formas lúdicas, son ante todo medios de resistencia⁶⁴⁵. Cada vez más, constituyen una defensa contra lo que resultará ser una “sociedad del espectáculo” emergente que proporcionará infinitos sustitutos escapistas a la revolución, y que con mucho gusto venderá imágenes complaciendo a las peores formas de odio y desprecio que dividen a las clases trabajadoras⁶⁴⁶. Incluso los espectáculos más inofensivos,

cidade de São Paulo (São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980), 112, 29.

644 Robert White, "Teatro anarquista en París antes de 1914", en *Ensayos en honor de Keith Val Sinclair: una colección australiana de estudios de idiomas modernos*, eds. Keith Val Sinclair y Bruce Merry (Townsville, Australia: Universidad de North Queensland, 1991), 108.

645 Constance Bantman, “Sociabilités anarchistes: Le cas des anarchistes français d'Angleterre (1880–1914)” (Université de Paris–13: Centre de recherches interculturelles sur les domaines anglophones et francophones), 13.

646 Este no era un problema exclusivo de los EE. UU. Uno de los entrevistados por Carlos Fos, un ceramista argentino llamado Juan Cortés, dice: “No podíamos ir a espectáculos burgueses. Los autores argentinos se

aquellos que apelan de manera rudimentaria a la conciencia social, son desocializados, colocados en un marco “estético” especial que los aísla de la acción y la experiencia vivida de una manera que los anarquistas rechazaban absolutamente. Edouard Rothen evoca la imagen del espectador que ha llorado por los sufrimientos de los huérfanos imaginarios y luego, al salir del teatro, camina fríamente al lado del huérfano que vende periódicos en la calle⁶⁴⁷. Cuando el melodrama comercial convierte la emoción misma en una mercancía, la función clásica del escenario –la “catarsis” de Aristóteles, o la purga de las emociones– adquiere un nuevo aspecto sombrío: el organizador laboral anarquista y dramaturgo Hirasawa Keishichi (1889– 1923) relata con horror cómo, en una representación de un melodrama progresivo, “el público, divertido, entretenido, contempla el drama como

empeñaban en melodramas serviles, superficiales o caían en la xenofobia con sus pobres sketches. Recuerdo que cuando uno de ellos fustigó duramente a las familias turcas y del sur de Italia, Enrique Miguens decidió junto con los *compañeros* del grupito de teatro 'La Humanidad' escribir y representar una obra de teatro como compensación por el insulto”. Su represalia dramática llegó en forma de “El Bueno de Emir [La bondad del Emir]”, que representa “las tribulaciones de un inmigrante que primero luchó contra un jefe despiadado y luego se unió a otros para formar una cooperativa” (citado en Fos, *En las tablas libertarias: Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, editado por Lorena Verzero [Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel, 2010], 109).

647 Rothen, “Théâtre”, 2756. Décadas más tarde, Paul Goodman hace un comentario sorprendentemente similar sobre las limitaciones del cine; véase “Designing Pacifist Films”, en *Utopian Essays and Practical Proposals* (Nueva York: Vintage Books, 1964), 70–79.

meros espectadores. El reluciente Teatro Imperial dorado se reía de la oscura miseria representada”⁶⁴⁸. Por el contrario, el drama anarquista casi nunca se representa fuera de un marco que fundamenta la escena en su política, cimentándola en un contexto: normalmente se presenta como uno de los elementos de una velada intercalado entre otros entretenimientos (canciones, poemas, bailes) y más directamente discursos políticos (por ejemplo, conferencias y debates)⁶⁴⁹.

Finalmente, no está del todo claro que el teatro anarquista corresponda a un modelo simple de emisor/receptor –el modelo marxista de “interpelación”, por ejemplo– en el que los militantes anarquistas “saludan” a los trabajadores no militantes, no anarquistas, exhortándolos adoptar identidades libertarias. Consideremos, por ejemplo, lo que parece haber sido un

648 Qtd. en Jean–Jacques Tschudin, “Hirasawa Keishichi et le théâtre ouvrier”, *Ebisu* 28 (2002): 179.

649 Suriano, *Paradoxes of Utopia*, 97. A veces, estos pueden haber tenido la intención deliberada de guiar la interpretación del espectáculo por parte de los espectadores: así, Alvan Francis Sanborn relata cómo, antes de las representaciones de su propio *Barbapoux* en la Maison du Peuple, “el propio Malato proporcionó un conferencia introductoria” (*París y la revolución social: un estudio de los elementos revolucionarios en las diversas clases de la sociedad parisina* [Small, Maynard & Co., 1905], 38). Asimismo, Cecilia Beach señala que “entre el prólogo y el primer acto” de la obra de teatro de Louise Michel, *La Grève*, “Leboucher, un orador anarquista, pronunció un discurso”, asegurando que “no [se] representaría aisladamente” (*Puesta en escena Política y género: drama de mujeres francesas, 1880–1923* [Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005], 41).

fenómeno común en las representaciones anarquistas: el público rompe *la cuarta pared*. Así, por ejemplo, un escritor de *La Luz* (1886) al informar sobre una velada teatral realizada para conmemorar el aniversario de la Comuna de París, señala que durante la representación de la obra de teatro en un acto de Pedro Marquina, *El Arcediano de San Gil*, el público se alteró tanto al ver a “ese indigno sacerdote, que representa tan fielmente a su clase, mostrando las viles pasiones que necesariamente se desarrollan en muchos cuando el celibato sistemático viola las leyes de la naturaleza” que no pudieron mantener su postura como observadores distantes por más tiempo: “¡Mátenlos!”, gritó algún espectador indignado y recalcitrante que no pudo soportar tal exhibición de vileza”⁶⁵⁰. “¡Robar un pollo!” grita un espectador horrorizado en una representación, en algún lugar de la pampa argentina durante la década de 1930, del drama social *Hambre* (posiblemente *El Hambre y la honra* de José Nakens o *El hambre y el honor*, 1884), incapaz de soportar ver a una mujer que finge ser la hambrienta madre de unos niños⁶⁵¹. El público de una serie de breves obras anarquistas en el Théâtre d'Art Social (1893) estalla en gritos de “¡Abajo la patria! ¡Abajo el Ejército! ¡Viva la

650 *La Luz* qtd. en Aisa, *La cultura anarquista*, 154.

651 Sandra McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation: A History of Argentina Jewish Women, 1880–1955* (Durham: Duke University Press, 2010), 153.

dinamita! ¡Viva la Anarquía!”⁶⁵² Y en la inauguración de *Les Mauvais Bergers* de Mirbeau en el Théâtre de la Renaissance (1897), los observadores escucharon gritos frecuentes de “¡Viva la Anarquía! ¡Muerte a los burgueses!”⁶⁵³. “Hasta el espectáculo más tranquilo” en el Théâtre de l'Œuvre (ca. 1893–1899), según Monique Surel–Tupin, está marcado por arrebatos similares: “¡Sucio burgués! ¡Idiota! ¡Brutos!... ¡Viva la Anarquía!”⁶⁵⁴ En una actuación de Rōdō Gekidan, informa Akita Ujaku, “los espectadores... gritaron '¡sí!' '¡eso es todo!' mientras miraban la obra”⁶⁵⁵. Incidentes como estos no parecen indicar una audiencia alienada y poco comprometida. Al contrario.

Este sentido de inmediatez, que confunde lo ficticio con lo real, podría no ser exclusivo del teatro anarquista (a fines del siglo XIX, los disturbios no eran una respuesta poco común al nuevo arte), pero también podría parecer contrario a los intereses de una dramaturgia radical como la de Bertolt Brecht. Para Brecht, la confusión del teatro con la vida, de la representación con la realidad, es un

652 Según lo informado por *Père Peinard de Pouget*, qtd. en Durand, “L'art social au théâtre”, 19.

653 Granier, *Les briseurs de formules*, 105.

654 Monique Surel–Tupin, “Scènes et publics”, en *Au temps de l'anarchie: Un théâtre de combat, 1880–1914*, ed. JonnyEbstein et al. (París: Séguier Archimbaud, 2001), 42.

655 Akita qtd. en J. Thomas Rimer, *The Collected Writings of J. Thomas Rimer* (Tokyo: Edition Synapse, 2004), 141.

estado de ánimo acrítico, en el que el espectador probablemente piense: “Sí, yo también me he sentido así, es natural. Nunca cambiará: los sufrimientos de este hombre me aterran, porque son ineludibles... lloro cuando lloran y río cuando ríen”. En cambio, “el teatro debe alienar lo que muestra”, de modo que la audiencia se sienta perpleja, desapegada, escéptica ⁶⁵⁶. Este distanciamiento se toma como el sello distintivo de la conciencia crítica.

Frente a esta imagen racionalista del pensamiento, que equipara el distanciamiento y el dominio con el pensamiento crítico, el teatro anarquista pone en primer plano la intimidad, el contacto, la empatía. Sergio Pereira Poza encuentra que el teatro de los anarquistas chilenos también hizo uso de técnicas de “distanciamiento”, pero que estas “adquirieron un sentido diferente del mecanismo brechtiano” al operar solo en “un nivel racional”, mientras se negaban a permitir la “distancia emocional”⁶⁵⁷. Asimismo, citando el ensayo de 1912 de Erich Mühsam sobre los “Volksfestspiele”, u obras representadas en festivales populares, David Shepherd escribe que, a pesar de su política igualmente combativa,

656 Bertolt Brecht, *Brecht sobre el teatro*, ed. y trans. John Willett (Londres: Methuen, 1965), 71, 193.

657 Sergio Pereira Poza, *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 2005), 143.

“el concepto de teatro de Mühsam era la antítesis del de Brecht”: buscaba, en sus obras, producir un “Geist der Gemeinschaft [espíritu de comunidad]”, equivalente a la mismísima “evocación embriagadora de empatía contra la que advierte Brecht”⁶⁵⁸.

Aparentemente, sus contrapartes a veces podrían tener bastante éxito al hacer precisamente eso.

Al mismo tiempo, como señala Xavier Durand, el drama anarquista suele ser marcadamente artificial: una obra que debuta en el Théâtre de l'Art Social, *La Cloche de Caïn* (La campana de Caín) de Auguste Linert, es especialmente ostentosa a este respecto. “Todo es falso en el teatro”, escribe Linert; “francamente, construyo mi juego de una manera completamente convencional”⁶⁵⁹. Durand resume la obra:

Los capitalistas Ritch y Mangeor se enfrentan al poeta Rêve–Azur, empleado del banco de Mangeor... El decorado [está] dominado por la presencia masiva de la caja fuerte del Capital. La pieza describe así,

658 David A. Shepherd, *From Bohemia to the Barricades* (Nueva York: Peter Lang, 1993), 125. El lenguaje que utiliza Mühsam aquí recuerda mucho a la defensa de Landauer de la necesidad de la ilusión positiva, el *Wahn*. Véase Charles B. Maurer, *Call to Revolution* (Detroit: Wayne State University, 1971), 92–93.

659 Durand, “L'art social au théâtre”, 20; Auguste Linert, “Le socialisme au théâtre”, *L'Art Social* (enero de 1892): 60.

mediante una sucesión de cuadros, a los capitalistas que se frotan las manos e instan a los reclutas a morir por la patria; que rechazan las quejas de los trabajadores cuyos salarios han bajado; quienes primero reprimen el motín antes de la explosión de la caja fuerte. Suena la campana de Caín, la dinamita, y Rêve–Azur concluye: “¿Entienden los hermanos de Mangeor?”⁶⁶⁰

En resumen, como admite alegremente Linert (en un folleto distribuido en la representación): “La sucesión de cuadros en mi obra es preferentemente ilógica, la trama es fantástica, los personajes son vagos, los incidentes falsos, el desarrollo es contrario a la naturaleza y los personajes son marionetas que bailan con hilos”⁶⁶¹. Aquí nuevamente está el uso de un fuerte efecto de empaste un endurecimiento de la pintura para hacer visible el acto de pintar detrás de la imagen, un efecto no muy diferente al *Verfremdungseffekt* (efecto de alienación) de Brecht al recordar a la audiencia que está presente en algo que ha sido construido, que podría haberse construido de otro modo, que no es lo mismo que lo meramente dado. De hecho, si un dramaturgo anarquista como Linert deliberadamente “suprime todas las convenciones destinadas a asegurar la ilusión de realismo

660 Durand, “L'art social au théâtre”, 20.

661 Auguste Linert, *Théâtre d'art social, spectacle d'essai du 12 mars 1893* (París: Charpentier, nd), 11.

[vraisemblance] de la obra”⁶⁶², esto puede ser parte de por qué tendría sentido gritar “¡Roba un pollo!” a la actriz que interpreta a la madre hambrienta: la situación exige acción, no un espectador pasivo. Quizás el espectador de clase trabajadora en una obra anarquista piensa: “Nunca lo hubiera pensado –la gente no debería hacer cosas así–. Eso es extraordinario, difícilmente creíble –tiene que terminar–. Los sufrimientos de este hombre me horrorizan, porque son innecesarios... Me río cuando lloran, lloro cuando se ríen”⁶⁶³. ¿Será esto, en realidad, lo que indican los informes de *La Protesta* y *El Rebelde*?

Sin embargo, esto no responde a la pregunta de si la audiencia prevista para las obras anarquistas realmente consiste principalmente en trabajadores que no son (todavía) anarquistas, algo que tiene mucho que ver con la pregunta de si la función principal del teatro anarquista es reclutar o persuadir a los trabajadores no afiliados. Ciertamente, esta era una de las cosas que a veces esperaban los artistas⁶⁶⁴. Sin embargo, nuestros datos son

662 Durand “L'art social au théâtre”, 20.

663 Brecht, *Brecht sobre el teatro*, 71, modificaciones mías.

664 Así, el manifiesto de la iniciativa “Théâtre en Camaraderie” (París, 1907) proclama con optimismo que “el teatro tiene la ventaja de atraer a nuestras reuniones a una multitud de personas mayor que la que cualquier otro modo de acción puede alcanzar”. Además, esta expectativa influye en sus elecciones de repertorio: “Obviamente, no pretendemos solo realizar obras puramente anarquistas. Eso tiene que ser abandonado” (“Théâtre en Camaraderie,” *L'Anarchie* 2.91 [3 de enero de 1907]: 4).

limitados y equívocos. Por ejemplo, cuando el dramaturgo progresista Nakamura Kichizō asistió por primera vez a una función de Rōdō Gekidan (Compañía de Teatro de los Trabajadores) de Hirasawa Keishichi en el agitado barrio de Nankatsu, atestiguó que “el público que se reunió en esta sala de yose [una especie de cabaret], todos son trabajadores.” Sin embargo, como señala Jean-Jacques Tschudin, Nakamura y sus amigos intelectuales de clase media solo llegaron al salón después de perderse por completo, ya que nunca antes habían puesto un pie en este barrio, lo que demuestra que esto representó un “contacto con una realidad” de la que en realidad no sabían casi nada⁶⁶⁵. ¿Qué tan confiables son sus datos demográficos, entonces?

Hirasawa, él mismo un trabajador metalúrgico, ciertamente pretendía llegar a una amplia audiencia de la clase trabajadora, y sus objetivos se vieron frustrados cuando las nuevas restricciones legales lo obligaron a “elegir entre una legalidad que prohibiría cualquier militancia y la semiclandestinidad de ciertos grupos de *agitprop* en principios de la década de 1930: efectivo, pero sin llegar más allá de los activistas ya convencidos”⁶⁶⁶. Sin embargo, hay algunos indicios sólidos de que al menos una audiencia central de las obras anarquistas consistía en los

665 Ito Matsuo qtd. en Tschudin, “Hirasawa Keishichi”, 178; Tschudin, *Ibid.*, 178.

666 *Ibid.* 182.

mismos militantes anarquistas que representaban y, con frecuencia, escribían esas obras: pequeñas compañías “filodramáticas” de militantes anarquistas de clase trabajadora, sin formación en dramaturgia. El propio Rōdō Gekidan de Hirasawa estaba compuesto en gran parte por aficionados (“Imagina”, exclamó Akita Ujaku, amigo de Itō, “¡hacer dramaturgos y actores a partir de trabajadores!”)⁶⁶⁷. Esto significaba rechazar la jerarquía y especialización del teatro profesional; en un grupo compuesto por solo “un puñado de miembros comprometidos”, observa Robert White, “el papel de actor, escenógrafo, tramoyista, publicista y vendedor de entradas puede ser desempeñado sucesiva o simultáneamente por un solo individuo”⁶⁶⁸. Según María Antonia Fernández, este fue el caso en España, al menos durante el crucial período formativo del anarquismo español, y Juan Suriano afirma que el público de las representaciones filodramáticas en Buenos Aires estaba compuesto por “individuos con un conocimiento básico de ideas anarquistas, probablemente activistas y

667 Rimer, *The Collected Writings*, 141; Akita qtd. en Rimer, 141. Véase también Paul Avrich, *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991), 54–55; y Niccolò Baldari, “L’attentato a Mussolini”, *Ricerche di S/Confine* 1.1 (2010): 86–87 sobre la importancia de la *filodrammatiche* en el movimiento anarquista italiano.

668 White, *Teatro anarquista de París*, 105–106.

simpatizantes que ocasionalmente traían a un compañero de trabajo”⁶⁶⁹.

¿Qué significaría si la audiencia del teatro anarquista ya estuviera completamente convencida de las ideas que las obras parecen estar diseñadas para propagar? Eva Golluscio de Montoya, al abordar esta inusual homogeneidad entre público e intérpretes, afirma que estos espectáculos representan “lo que Yuri Lotman llamaba una 'comunicación de segundo tipo', aquella en la que el mensaje se dirige a un público cuyo conocimiento previo es conocido, evaluado y en nuestro caso, incluso compartido por el remitente.” Por un lado, este concepto de Lotman, que en otro lugar llama “autocomunicación”, sí parece captar algo de estas obras: parecen centradas en “un mensaje básico, siempre el mismo y conocido de antemano por el público que comparte sus convicciones y principios ideológicos”, como dice Golluscio de Montoya, y comparten algunos rasgos de los textos autocomunicativos; por ejemplo, son cortos (uno o dos actos) simplemente porque no tienen que explicar mucho a los espectadores que ya conocen su contenido⁶⁷⁰.

669 Antonia Fernández, “Evolución de la propaganda”, 73; Suriano, *Paradojas de la utopía*, 108, 111.

670 Eva Golluscio de Montoya, “Pactos de representación en un teatro militante”, en *De la Colonia a la posmodernidad*, eds. Peter Roster y Mario Rojas (Buenos Aires: Edit. Galerna, 1992), 110–111.

Todo esto estaría muy en consonancia con la concepción del teatro anarquista como parte de una cultura de resistencia, concepción afirmada explícitamente por los sindicalistas argentinos ⁶⁷¹. En *La força social i revolucionària del teatre* (1938), Manuel Valldeperes (1902–1970), traductor de Octave Mirbeau al catalán, escribió que la “misión del teatro” debería ser “empoderar [capacitar] al pueblo para afrontar los problemas que le afectan directamente”, una concepción que recuerda el énfasis de Mujeres Libres en la capacitación (empoderamiento) sobre la captación (reclutamiento)⁶⁷². Los elementos más escénicos del drama anarquista a menudo conducían a este efecto: como señala un estudio del teatro obrero de São Paulo, “los personajes alegóricos que representan la idea libertaria son generalmente de estatura poderosa y poseen una fuerza magnética, a diferencia de la burguesía enfermiza y físicamente estrecha... Los trabajadores están representados en una escala cuatro o cinco veces mayor que la de sus oponentes (Estado, clero, patronos, etc.)”⁶⁷³. Esto, quizás, es lo que

671 Fos, “Anarquistas, libertarios, actores”, 190.

672 Valldeperes qtd. en Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola* (Barcelona: Inst. del Teatre, 1978), 295.

673 Alves de Lima y Thereza Vargas, *Teatro operário*, 58. Asimismo, *L'attentato a Mussolini ovvero Il segreto di Pulcinella (The Attack on Mussolini: Or, Punch's Secret, 1926)* describe a los lacayos de Il Duce como “temerosos”, “torpes”, “temblando”, “estúpidos”, etc. (Nunzio Pernicone, *Carlo Tresca: Portrait of a Rebel* [Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005], 344–345).

experimentó la audiencia del Rōdō Gekidan cuando vieron a Hirasawa, vestido con ropa de trabajador, “saltar al escenario sin dudarlo y abalanzarse sobre el malvado capitalista” –al son de su propio “atronador aplauso...”⁶⁷⁴ En lugar de corresponder a un modelo de teatro althusseriano o brechtiano como un aparato ideologizador o crítico, entonces, podría ser más exacto alinearlos con el Teatro del oprimido de Augusto Boal, centrado en el concepto de “ensayo”: al igual que los sindicalistas vieron las huelgas parciales como una especie de “gimnasia revolucionaria”, tonificando el cuerpo político para el asalto final al capitalismo, Boal aboga por el drama revolucionario como “un ensayo de la revolución”: “No importa que la acción sea ficticia; lo que importa es que es acción!”⁶⁷⁵ En lugar de transmitir un discurso del emisor al receptor, tanto el teatro del oprimido como el teatro anarquista son espacios en los que personas que son a la vez actores y espectadores representan momentos de rebeldía: la “autocomunicación” por excelencia.

O eso podría parecer. Pero algo anda mal: el lenguaje de la dramaturgia anarquista no es consistente con un discurso autocomunicativo. El discurso producido por uno

674 Ito Matsuo y Osanai Kaoru qtd. en Tschudin, "Hirasawa Keishichi", 178.

675 Jacques Julliard, *Autonomie ouvrière: études sur le syndicalisme d'action directe* (París: Gallimard, 1988), 49; Boal, *Teatro del Oprimido*, 155, 122.

mismo, predice Lotman, utilizará “construcciones elípticas” y un vocabulario “doméstico”, incluso “íntimo”, exactamente lo contrario de lo que encontramos en la práctica dramaturgica anarquista real. “El teatro anarquista”, escribe Granier, “es un teatro directo, 'frontal'... en contraste con el teatro oblicuo de Brecht”; en consecuencia, “no hay nada de esotérico en el lenguaje de los autores anarquistas: es un medio de agitación y comunicación”⁶⁷⁶. Incluso los dramáticos dramaturgos del Living Theatre se pusieron del lado del racionalismo de Piscator contra el surrealismo de Artaud: “Donde Artaud clama por la locura”, escribe Kenneth H. Brown, autor de *The Brig* “Piscator aboga por la razón, la claridad y la comunicación”⁶⁷⁷. El énfasis en ser “claro”, “contundente” y “directo”, en palabras de Eduardo Gilimón en *La Protesta* (se desconocen las fechas de nacimiento y muerte), parece ser casi universal, a lo largo del tiempo, en todos los rincones de la diáspora anarquista por el mundo⁶⁷⁸. De

676 Granier, *Les Briseurs de formules*, 99.

677 Kenneth H. Brown, *The Brig: A Concept for Theatre or Film* (Nueva York: Hill and Wang, 1965), 87. Esto no quiere decir que los anarquistas abrazaran a Piscator o viceversa, aunque sí se cruzaron: Erich Mühsam formó parte del directorio del teatro de Piscator, que produjo obras de él (*Judas and Staatsräson*, 1928) y de Ernst Toller (*Hoppla, wir leben*, 1925). “No le negué a Piscator mi cooperación”, se queja Mühsam, pero “el Teatro Piscator no es un teatro proletario” (“Proletarische Theatre”, *Fanal* 2.1 [octubre de 1927]: 23–24, trad. Chris Edmonston).

678 Gilimón qtd. en Eva Golluscio de Montoya, “Elementos para una 'teoría' teatral libertaria”, *Latin American Theatre Review* 21.1 (otoño de 1987): 85. Se puede notar que estas también son virtudes compartidas por

hecho, una de las características definitorias de estas obras anarquistas es su accesibilidad, su transparencia. Se construyen según las exigencias de la oratoria persuasiva, a saber, la exigencia de “brevedad” (la mayoría son de uno o dos actos como máximo), “economía” (reducir al mínimo el universo de personajes y símbolos), “claridad” (es decir, evitando la ambigüedad), y la “repetición” (de temas, de frases, de símbolos...) ⁶⁷⁹. Además, estas obras a menudo estaban envueltas en una capa adicional de redundancia: en Argentina y Cataluña, por ejemplo, era común que los periódicos anarquistas publicaran las obras, en su totalidad o en extractos, por entregas durante las semanas anteriores al estreno. Por lo tanto, parte de la audiencia a menudo llegaba sabiendo las líneas ⁶⁸⁰. En definitiva, todo está diseñado como si fuera sumamente importante que el espectador no malinterprete el mensaje.

¿Por qué debería ser esto? ¿Qué significa que los textos autocomunicativos se construyan de manera que sean lo más abiertos y accesibles posible, en lugar de cerrados y esotéricos? La única explicación razonable parecería ser que sus espectadores no son ni puramente iniciados ni puramente extraños; son una multitud mixta, un público

los dramaturgos de clase media favorecidos por los anarquistas, por ejemplo, Ibsen y Zola.

679 Golluscio de Montoya, “Pactos de representación”, 110–111.

680 Golluscio de Montoya, *Teatro y folletines libertarios rioplatenses*, 9.

híbrido. Si distinguimos, con el semiótico Eliseo Verón, entre el “contradestinatario” del discurso político (el “contra-destinatario”, el enemigo político), el “paradestinatario” (el “para-destinatario”, que es el blanco del discurso persuasivo: un “tú” potencialmente amable) y el “prodestinatario” (el “pro-destinatario”, quien, como explica Laura Fernández Cordero, “comparte una identificación colectiva con el hablante y se incorpora fácilmente al inclusivo 'nosotros'”), esta hibridez se vuelve más fácil de entender. Vemos entonces que, así como una poética anarquista pretende, en palabras de Iris M. Zavala, “transgredir toda clausura a través de la heterogeneidad y la fuerza de la significación”, el modo de discurso favorecido por las obras anarquistas bien podría ser plural, heterogéneo más bien que homogéneo⁶⁸¹.

681 Fernández Cordero, “Queremos emanciparnos”, 8–9; Zavala, *Colonialism and Culture*, 135. Aunque nunca es fácil estar seguro de la demografía de un movimiento obrero global a veces clandestino, podemos encontrar alguna evidencia indirecta de esta doble audiencia. En 1885, un periódico anarquista de St. Louis, *Die Parole* de Joseph Reifgraber, informa que una representación del drama “agitador” del anarquista de Chicago August Spies, *Die Nihilisten* (1883) atrajo a una audiencia de tres mil personas en un festival que celebraba el aniversario de la Comuna de París., y al año siguiente, un profesor anarquista llamado Mezeroff estima que quizás solo 150 anarquistas llaman hogar a St. Louis (Carol Poore, *German–American Socialist Literature: 1865–1900* [Bern: Lang, 1982], 105; Goyens, *Beer and Revolution*, 147). Ahora bien, es posible que las cifras de audiencia estuvieran infladas (¡fue el propio Literarischen Club de Reifgraber el que publicó la obra de Spies!), al igual que es posible que la estimación de Mezeroff fuera baja (y viceversa). Sin embargo, la brecha de veinte veces entre los dos números parecería indicar que la audiencia del

Lo que parece que encontramos, bastante paralelo al caso de la poesía anarquista anterior a la Segunda Guerra Mundial, es un teatro anarquista situado dentro de un contrapúblico poroso y translúcido ⁶⁸². El discurso escenificado de un Rêve-Azul, podríamos decir, no es una voz de protesta dirigida a los capitalistas (el contradestinatario) sino que está destinado principalmente a ser escuchado por una audiencia anarquista (su prodestinatario) cuyos deseos están destinados a expresar, y al mismo tiempo ser escuchados por una audiencia de clase trabajadora (su paradestinatario) cuyos deseos se pretende capturar⁶⁸³.

teatro anarquista, incluso limitada a una audiencia inmigrante, podría ser sustancialmente mayor que la audiencia de anarquistas activos, comprometidos y autoidentificados. Véase también Marcella Bencivenni sobre las altas estimaciones de asistencia al drama anarquista italiano en West Hoboken, Nueva Jersey, ca. 1892 (*Cultura radical de inmigrantes italianos: el idealismo de los sovversivi en los Estados Unidos, 1890–1940* [Nueva York: New York University Press, 2011], 101).

682 Susan Hinely señala una fuente de evidencia de esta porosidad: “Así como las revistas de mujeres anarquistas incluían a mujeres no anarquistas dentro de su electorado, las mujeres periodistas no anarquistas como Henrietta Muller informaron favorablemente sobre las actividades de las mujeres anarquistas... Ver por ejemplo *Women's Penny Paper* (8 de marzo de 1890), por una reseña favorable de la producción teatral anarquista de [Louise] Michel” (“Charlotte Wilson, the 'Woman Question' and the Meanings of Anarchist Socialism in Late Victorian Radicalism”, *International Review of Social History* 57.1 [2012]: 27, 27 n 64).

683 A veces también es escuchado por otras audiencias. “El público del [Théâtre de] l'Œuvre es variado”, afirma Surel–Tupin: “Uno ve allí pequeños burgueses y comerciantes, trabajadores junto a hombres con hábitos más elegantes y vestidos de noche”. Y algunos de ellos son los

En esta compleja trama de expresión y persuasión, el teatro anarquista puede cumplir varias funciones a la vez, variando no sólo según el género, sino según el espectador y la situación.

Por lo tanto, las obras cómicas a menudo parecen diseñadas para alentar a los prodestinatarios anarquistas militantes a reducir al enemigo (a menudo una entidad nebulosa y abstracta: la burguesía, el capitalismo, la “sociedad”) a personas particulares (por ejemplo, los gobernadores patéticamente hipócritas y cobardes en *La epidemia* de Mirbeau), los nefastos pero fácilmente vencidos banqueros de Linert, o el ridículo Barbapoux de Malato). Si esto parece manifestar una cosmovisión “maniquea”, “falta de matices u originalidad en la descripción de [la] relación opresor–oprimido”, como

“informativos hostiles” de Roger Farr: “La policía siempre está presente en las representaciones” (*Scènes et publics*, 43). Las interacciones entre estas audiencias –anarquistas, no anarquistas y antianarquistas– podrían, en ocasiones, llegar a parecerse al “teatro de ensayo” de Boal o Deleuze: así, los informantes de la policía presentes en la inauguración de *Nadine de Louise Michel* (29 de abril de 1882) registró con alarma que “a medida que la lucha armada se hacía más y más intensa y violenta en el escenario, la conmoción en la sala creció hasta el punto en que la dirección del teatro dudó en levantar el telón para el acto final. Los anarquistas en la audiencia realmente comenzaron a atacar a los [personajes] burgueses con varios proyectiles, gritando '¡Vive le pétrole!' (¡Viva la gasolina!)... Los burgueses juiciosos, que habían venido preparados para tal participación del público, se protegían con paraguas, gritando '¡A bas le pétrole!' (¡Abajo la gasolina!) en respuesta. Al final fue necesario apagar las luces para evitar una confrontación a gran escala” (Beach, *Staging Politics*, 36–37).

denuncia Juan Suriano, esta reducción ayuda a disipar lo que Errico Malatesta llamó el aura “metafísica” del poder establecido, la sensación de que está en todas partes y en ninguna, y que por lo tanto no puede ser agarrado ni confrontado; simultáneamente magnifica el sentido de la audiencia, de su propio poder constituyente⁶⁸⁴. Las comedias anarquistas convocan la fuerza de un “nosotros” contra un “ellos”⁶⁸⁵.

Por otro lado, las obras anarquistas a menudo aparecen como un intento de resolver los problemas del “nosotros”. Las tragedias anarquistas a menudo confrontan la traición del pueblo a sí mismo en forma de rompehuelgas (como en *La Columna de Fuego* de Alberto Ghirardo 1913) y de los

684 Malatesta, *Anarquía*, 10.

685 Tenga en cuenta que esto los distingue radicalmente de lo que Henry Jenkins llama “comedia anarquista”, un término que aplica (con un sentido mínimo de su historia) a los hermanos Marx (*What Made Pistachio Nuts?* [Nueva York: Columbia University Press, 1992], 22–23). Como observa Mark Edmundson, las comedias de los hermanos Marx giran en torno a las ansiedades de los inmigrantes como “forasteros” frente a la asimilación, con el objetivo de reducir esa ansiedad desinflando las imágenes burguesas de decoro, autoridad y rectitud que el forastero no puede alcanzar. (“From Sweet Anarchy to Stupid Pet Tricks”, *Civilization* 3.6 [diciembre de 1996–enero de 1997]: 35–49). Por muy subversiva que pueda ser esta deflación, en última instancia subraya la centralidad de los “infiltrados” a quienes todavía se les permite definir lo correcto, lo autorizado, lo correcto. En cambio, la cultura de resistencia anarquista produce un sentido completamente diferente del “adentro”, un punto de vista desde el cual el mundo de la imagen burguesa simplemente parece extraño y bárbaro, ni siquiera digno de la crítica inmanente de un Oscar Wilde.

militares (como en la adaptación de 1906 de la novela *Biribi* de George Darien o *The Brig* del Living Theatre 1964), sino también en forma de conflictos familiares. A menudo se refiere a la angustia del matrimonio ideológicamente mixto, particularmente visto desde el punto de vista del hombre anarquista casado con una mujer contrarrevolucionaria, como en *Hijos del Pueblo* de Rodolfo González Pacheco (1921) y *¡Salvemos el hogar!* de Antonio Penichet (1925). En estos melodramas, la mujer, que debería ser la “asistente” de las aspiraciones del hombre, seducida por las comodidades de la Iglesia y los atractivos del glamour comercial, deja de apoyar a su compañero de lucha, castigándolo por perder el tiempo en el centro obrero, rogándole que no hiciera huelga, o incluso arrastrándolo de vuelta a la Iglesia⁶⁸⁶. Sin embargo, a veces vemos el escenario al revés, como en *Masse Mench* (Hombre masa, 1921) de Ernst Toller, donde Sonia es la radical y su marido el pérfido “funcionario del Estado” que trata de alejarla de su vocación revolucionaria...

Pourquoi elles vont à l'église: Comédie en un acte (Por qué van a la iglesia: comedia en un acto 1911) de Nelly Roussel revisita el escenario de *¡Salvemos el Hogar!* desde la perspectiva de una esposa cargada con un marido anarquista, Bourdieu, que no quiere discutir nada más con

686 Ana Ruth Giustachini, “La dimensión verbal en el teatro anarquista,” *Espacio de crítica e investigación teatral* 4.8 (octubre 1990): 98–99; Shaffer, “La musa radical”, 138–139.

ella que “¿qué hay para almorzar?” y cuyo concepto de compañerismo se limita a “cuando llegas a casa, es para tomar tu sopa en paz, sin preocuparte de nada más”. Llega el momento en que la brecha entre las “bellas palabras” sobre la libertad que él reserva para una audiencia exclusivamente masculina y su “conducta personal” en el hogar se vuelve demasiado grande, y ella lo desafiará respondiendo a la invitación de su amiga Madame Rosier para asistir a vísperas ⁶⁸⁷. Aceptar esta invitación, irónicamente, habrá sido su único acto de libertad, solo porque él se lo ha prohibido, una ironía que no habría pasado desapercibida para los *compagnons* masculinos de la audiencia ⁶⁸⁸. En este caso, contrario a las afirmaciones de Suriano, el contradestinataro, el acusado, es el “nosotros” ⁶⁸⁹. A pesar del título, no hemos sido testigos de

687 Roussel, en *Au Temps de l'Anarchie*, 158–160.

688 Según Jo Burr Margadant, Roussel “relató cómo había avergonzado a los hombres en la audiencia—una táctica que solía usar cuando hablaba con y sobre los hombres—y cómo había logrado que se arrepintieran: 'En cuanto a los oyentes masculinos, ellos confesaron al día siguiente que cuando las había mirado... durante el transcurso de la conferencia, se sintieron avergonzadas y desearon poder esconderse... Muchas de las trabajadoras son, al parecer, madres solteras abandonadas... Y sus seductores, que eran también en la sala, admitieron la responsabilidad de sus acciones'” (*The New Biography: Performing Femininity in Nineteenth-Century France* [Berkeley, University of California Press, 2000], 225).

689 Ver Fernández Cordero para un análisis extenso de las dificultades encontradas por las primeras feministas anarquistas para efectuar tal cambio de dirección.

una comedia, sino, desde una perspectiva anarquista, de una tragedia, incluso de una tragedia clásica, ya que la hipocresía de Bourdieu también huele a arrogancia.

Si las comedias anarquistas nos hacen saborear la victoria, las tragedias anarquistas como *Pourquoi elles vont à l'église*, *Columna del Fuego* y *Masse Mensch* intentan reflexionar sobre las razones de los fracasos de la solidaridad, las derrotas históricas, la falta de voluntad revolucionaria, los dilemas y los callejones sin salida de la acción. Alan Pearlman, traductor de *Masse Mensch* compara el séptimo acto "The Nameless", una polémica entre Sonia y su compañera de prisión, con una "psicomaquia medieval", es decir, "una guerra en el alma" entre los anarquistas partidarios de la violencia revolucionaria, (que incluía a la mayoría de los anarquistas entonces) y la no violencia (que incluía al amigo de Toller, Landauer, y, hasta cierto punto, al propio Toller)⁶⁹⁰. Aquí,

690 Alan Raphael Pearlman, "Introducción", en *Ernst Toller Plays One*, ed. Alan Raphael Pearlman (Londres: Oberon Books, 2000), 41. Sonia, en *Masses Man*, se hace eco directamente de Landauer en sus respuestas a los argumentos a favor de la violencia de *The Nameless*; por ejemplo, cuando *The Nameless* afirma que "las misas son sagradas", ella responde: "las misas no son sagradas. La violencia hizo a las masas... Las masas son un pueblo atrapado y enterrado" (Toller, *Ernst Toller Plays One*, 182), frases que recuerdan directamente la afirmación de Landauer, en *Aufruf zum Sozialismus* (1911), de que el genio aparentemente individual del poeta es de hecho "personas asfixiadas... personas vivas que se han reunido en ellas, que están enterradas en ellas y resucitarán de ellas... Y estos pocos aislados, en quienes ha volado la riqueza del espíritu y el poder, se enfrentan a las muchas personas aisladas y atomizadas que quedan. sólo con desánimo,

en lugar de permanecer sin oposición, se permite que los monólogos a favor de ambas posiciones se impugnen entre sí, para producir un espacio de tensión y ambigüedad.

La tensión y la ambigüedad también acosan al *Judas* (1921) de Erich Mühsam o al *Hoppla, wir leben* (¡Estamos vivos!, 1927) de Ernst Toller y *Fugleelskerne* (Los amantes de los pájaros 1966) de Jens Bjørneboe. Ninguna de estas obras oscuras pretende servir como propaganda de la causa, ciertamente, aunque todas están definidas por los rigores de la ética anarquista. ¿Puede alguna vez ser correcto sacrificar la vida de un hombre al servicio de otros, como Raffael Schenk intenta sacrificar a Matthias Seebald en *Judas*? ¿Qué hacemos cuando, como Karl Thomas en *Hoppla, wir leben* nuestros viejos camaradas nos han abandonado? ¿Es cierto, como le dice el infiel Wilhelm a Karl, que “la violencia es siempre reaccionaria”?⁶⁹¹ ¿Tienen las víctimas de un opresor, como Caruso y sus viejos camaradas partisanos de *Los amantes de los pájaros* derecho a la venganza, aunque sea a través de un proceso judicial, si ese mismo proceso pone en marcha una especie de aparato de Estado en miniatura? ¿O somos todos igualmente culpables por nuestra

desolación y miseria: las masas, que se llaman pueblo, pero que no son más que un montón de hombres desarraigados, traicionados” (*Por el socialismo*, 33–34).

691 Toller, *Ernst Toller juega uno*, 231.

inevitable complicidad con la opresión y por lo tanto incapaces de juzgar? Si es así, ¿es esto un alivio (se puede acabar con los juicios, con los veredictos, con los fusilamientos, con la obediencia) o una catástrofe (todo está perdonado, todo está permitido, no hay justicia)? No se brindan soluciones, y no se nos invita a identificarnos con un solo personaje; la producción de un espacio abierto para la discusión es lo importante.

Las obras dirigidas primordialmente a un paradesinatario en cambio, se caracterizan por la presencia de lo que Ana Ruth Giustachini llama “el Personaje Iluminado [Personaje esclarecido]”, un héroe–protagonista sobre el que debemos modelarnos, y/o que Golluscio de Montoya llama el “personaje–espejo”, un personaje secundario, en proceso de evolución hacia el ideal, en quien “los espectadores de carne y hueso pueden ver la imagen de su propia evolución”⁶⁹². Muy a menudo, se trata de heroínas, como la alegórica Eva de *Par la révolte: scène symbolique* [A través de la revuelta: escena simbólica] (1903) de Nelly Roussel. Aquí, sin haber recibido ayuda de la Iglesia o la Sociedad, Eva recibe a Revolt “como [su] salvador”:

692 Giustachini, “La dimensión verbal”, 98; Golluscio de Montoya, “Pactos de representación”, 116.

EVA (de pie, temblando, emocionada) –¡Ah! ¡Tu aliento poderoso me revive, me levanta, me lleva!... ¡Siento dentro de mí el fluir furioso de la ira generosa!...

¡Religión traicionera, Sociedad infame, prejuicios monstruosos y necios, vuestro esclavo es un rebelde! ... ¡La prisionera sacude los barrotes de su prisión!⁶⁹³

Fin de fiesta, cuadro dramático (1898) de Adrián del Valle, es interpretado a menudo literalmente sacando pecho para los trabajadores⁶⁹⁴, –y no es difícil ver un intento de captación en el trabajo. De hecho, el “teatro social” y las veladas de entretenimiento en las que suele estar incrustado, durante el segundo período del anarquismo, pueden verse en gran medida como un intento de incluir y reclutar mujeres, en particular aquellas que como Madame Bourdieu, de lo contrario podría ir a la Iglesia⁶⁹⁵.

693 Nelly Roussel, *Par la révolte*, 4ª edición (París: Imp. L. et A. Cresson, 1905), 12–13.

694 Shaffer, "La musa radical", 138.

695 Una vez más, a pesar de las inevitables dificultades que rodean cualquier estudio demográfico del movimiento anarquista, hay una cantidad considerable de evidencia anecdótica que favorece esta afirmación, y una vez más, esto parece haber sido cierto a nivel mundial. Así, en el contexto estadounidense, alrededor de 1880–1914, Goyens señala que los festivales y picnics de los anarquistas alemanes tenían la intención de atraer la asistencia de mujeres (a menudo con éxito), mientras que en Buenos Aires (alrededor de 1890–1910), aproximadamente al mismo tiempo, estima Suriano que “un número significativo de mujeres –un tercio de los

Tanto para sus prodestinatarios como para sus paradestinatarios el drama anarquista no busca el espectador pasivo sino la agencia activa, no el consumo sino la “coparticipación” o “coproducción de sentido”, como lo describe Pereira Poza⁶⁹⁶. Esta invitación a participar se da no sólo a nivel de producción, donde los actores son seleccionados del mismo grupo que la audiencia, del grupo filodramático autodirigido sino a nivel de recepción.

asistentes— estaban presentes en tales reuniones” (*Paradojas de la utopía*, 93). Véase, por ejemplo, Goyens, *Beer and Revolution*, 147, 158; José Moya, “Italianos en el Movimiento Anarquista de Buenos Aires” en *Mujeres, Género y Vidas Transnacionales*, eds. Donna R. Gabaccia y Franca Iacovetta (Toronto: University of Toronto Press, 2002), 205–206; Kirwin R. Shaffer, “Prostitutes, Bad Seeds, and Revolutionary Mothers in Cuban Anarchism,” *Studies in Latin American Popular Culture* 18 (1999): 2, 8. Al mismo tiempo, la producción teatral estaba fuertemente masculinizada; “La escasez de mujeres en lo que era principalmente un entorno masculino”, comenta White, “condujo a frecuentes llamamientos para que las voluntarias desempeñaran los papeles de madres, esposas y novias, e impuso aún más restricciones en la elección del repertorio” (“Anarchist Teatro en París”, 106). Uno se pregunta: si los anarquistas hubieran puesto más empeño en el teatro, y si, siguiendo el ejemplo de Nelly Roussel y los *filodramáticos de mujeres anarquistas* que surgían aquí y allá, más mujeres se hubieran involucrado en la producción, ¿no habría asumido el movimiento un papel más genuino? personaje feminista? ¿Habría capeado mejor las perturbaciones del siglo XX un movimiento anarquista de mujeres y hombres por igual, dotado de mayores poderes de reproducción social? Puede que no sea demasiado tarde para hacer esa pregunta en la práctica.

696 Pereira Poza, *Antología crítica*, 128.

Aquí, la audiencia se enfrenta a lo que no es un “discurso finalista” que supuestamente “define todo de una vez y para siempre”, como en el discurso supuestamente “completo, concluyente e inmutable” de la Iglesia, sino un mensaje que hace un espectáculo abierto de sus grietas y lagunas, análogas a las heridas abiertas de la historia (*El mundo que muere* de T. Claramunt) así como a la apertura del mundo que espera nacer.

La obra anarquista, a diferencia de la “obra bien hecha” de la convención burguesa, presenta una “conclusión abierta”, ya sea en términos de la intolerancia radical de la escena, que desafía a la audiencia a construir una alternativa a la realidad que refleja, y/o en términos de las contradicciones no resueltas que pone en escena, que desafían a la audiencia a abordarlas en la realidad⁶⁹⁷.

“Queremos voces”, dijo González Pacheco, “que abran calles, horizontes, perspectivas”⁶⁹⁸. Quizá sólo un teatro de tal apertura radical podría aspirar a invertir la lógica espectacular del poder, a revisar la partición de lo sensible.

697 Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 251; y *La imaginación dialógica*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 2006), 17; Pereira Poza, *Antología crítica*, 129.

698 Rodolfo González Pacheco, *Carteles* (Buenos Aires: Ediciones Anarquía, 2009), 52.

XV. EL ESCENARIO DEL ESPEJO

“Reproducir fielmente de manera realista toda esta triste y gris existencia es una especie de sadomasoquismo”, declararon miembros de la Compañía de Espectáculos Ibéricos, escribiendo en la revista anarquista posfranquista *Bicicleta* (1977–1982) ⁶⁹⁹. Esta reproducción desastrosamente estéril de lo real es un peligro que corren las novelas de denuncia tan amargas como la de Octave Mirbeau, en las que la amargura amenaza con extenderse, como una mancha de tinta, para colorearlo todo.

El anarquismo tampoco se funda necesariamente en esta amargura. En lugar de comprender una suma total de “antis” (“anticapitalismo, anticlericalismo, antiestatismo, antimilitarismo, anticolonialismo”, etc.), argumenta

⁶⁹⁹ Compañía de Espectáculos Ibéricos, “del teatro a la anarquía”, *Bicicleta* 1.8 (septiembre 1978): 77.

Colson, el anarquismo puede concebirse mejor como “una fuerza afirmativa” que rompe las cadenas de la dominación por la revuelta sólo para afirmar mejor, en el mismo movimiento de ruptura, otra posibilidad otra composición del mundo”⁷⁰⁰. Y así es que la ficción anarquista, siguiendo el modelo del “arte social” de Lazare, busca evocar un sentido de mundos posibles por los que vale la pena luchar, es decir, ofrecer lo que Goodin llama acertadamente “esperanza” y “claridad”.

En su estudio de las narrativas de las víctimas, Goodin observa que el “problema de la esperanza” –las fuerzas de la opresión y el mal no deben ser descritas como tan triviales que no vale la pena luchar contra ellas, ni tan terribles que no puedan ser combatidas en absoluto–, está acompañado por un igualmente grave “problema de claridad”. Por un lado, a menos que las fuerzas que oprimen a la víctima reciban una razón y una lógica propias, se vuelven simplemente misteriosas, arbitrarias, mal delimitadas y producen confusiones, una de las cuales es la misantropía de Mirbeau. Por otro lado, como dice Goodin, “A medida que la presentación de los antagonistas se vuelve más completa, casi inevitablemente se convierten en víctimas y comienzan a generar simpatía”; incluso podemos llegar a ver a la víctima como cómplice de su propia victimización, colapsando la diferencia entre protagonista y antagonista, y nuevamente imposibilitando

700 Colson, *Petit lexico*, 33.

determinar un objetivo apropiado para la ira, la indignación, la burla y los golpes. Así, Ōsugi Sakae amonestó al novelista Miyajima Sukeo por “caer [en] la desesperación y el sentimentalismo más oscuros; en la desesperación autodestructiva”⁷⁰¹. Para resistir tanto la resignación como la confusión, entonces, las narrativas anarquistas deben proporcionar suficiente esperanza (título de la revista francesa de CNT–AIT, *L'Espoir* 1960–1977 y 2005–presente) y *Claridad* (título de la revista anarquista del sindicato de estudiantes chileno, 1920–1926 y 1931–1932).

Esta esperanza tampoco se encuentra sólo en las narrativas utópicas o revolucionarias, por importantes que sean. Más bien, se manifiesta en “alguna cualidad de vida [que] puede aprehenderse como surgiendo de las ruinas de la tragedia y el mal”, como lo expresó George Woodcock⁷⁰². Es precisamente esta vitalidad la que se desprende de las páginas de la trilogía “Vingtras” de Jules Vallès, donde nos encontramos con un sujeto que se niega sistemáticamente a ser “finalizado”, cuyos recursos de subjetivación (energía verbal, imaginación, incluso

701 Ōsugi Sakae, “Mouvement ouvrier et littérature ouvrière [El movimiento obrero y la literatura obrera]”, trad. Jean Jacques Tschudin, *Ebisu* 28.28 (2002): 164.

702 Woodcock, *The Writer and Politics*, 183, cursivas mías. Esto nunca es una demanda pequeña para hacer de la literatura, y él escribió esto después de la Segunda Guerra Mundial (en el año que dio origen a *Mil novecientos ochenta y cuatro de Orwell*).

“estupidez”) nunca son agotados por las fuerzas de subjetivación que convergen sobre él (familia, Iglesia, Estado...). También se manifiesta en los *Cuentos inverosímiles* de Adrián del Valle donde las presencias femeninas vienen a representar las posibilidades de trascendencia que son inmanentes a todo lo que vive y la vitalidad dentro de todo.

Sea testigo de “Eterna Lucha [Eternal Struggle]”, en la que dos poetas desilusionados en un bar discuten infructuosamente sobre el origen de su “enfermedad moderna: la angustia mental” hasta que su diálogo se interrumpe:

Sufrimos de angustia mental, es cierto, pero porque nos falta un ideal para agitar nuestras almas y sacudir nuestras mentes. Somos impotentes porque somos cobardes, adoradores ambiciosos de las convenciones y mentiras de una sociedad obsesionada con el dinero. Y nuestra enfermedad no se cura bebiendo...

–¿Entonces como?...

–Luchando –gritó una voz detrás de ellos.

La voz que interrumpe, “una hermosa joven de cabello rubio, piel muy pálida y ojos azules brillantes y serenos”, al principio fue objeto de desconocimiento. Rechaza el vino que le ofrece quien le brinda: “¡Mujer ideal, ilusión o

realidad, ven, bebe, habla, tu presencia endulza nuestras amargas horas de mortal angustia!” Cuando se le pregunta su nombre, responde sólo “una mujer”; Cuando se le pregunta de dónde es, responde: “Mi país no tiene fronteras”. “Tu hogar es la Tierra”, ofrece un joven; es “el Universo entero”. No, responde ella; es “más grande, más grande... Un país ideal, creación de almas buenas, generosas, soñadoras: la tierra de la libertad, el bienestar, la felicidad” –una declaración que es tachada de “loca”⁷⁰³. La mujer sin nombre, imperturbable, rechaza el brindis por ella como una “mujer ideal” y se niega a asignarse un lugar: es decir, se encuentra fuera de todos los marcos convencionales preparados para ella por la fantasía masculinista o el nacionalismo: su realidad es “más grande” que cualquiera de las realidades disponibles, pero al mismo tiempo se niega a ubicarse en algún más allá trascendente (“el ideal”, un reino “ajeno” a la realidad cotidiana dentro de la cual los poetas están sufriendo). Lo que el cínico rechaza como “loco” es una paradoja central del anarquismo: la fuente de la esperanza es a la vez trascendente (como en el eslogan “¡Otro mundo es posible!”) y enteramente inmanente al mundo en el que nos encontramos atrapados. “En el anarquismo”, explica Colson,

la revolución no es inicialmente el producto de las contradicciones del orden o sistema existente, el

703 del Valle, *Cuentos inverosímiles*, 105–106.

producto dialéctico de este sistema, su negación... Nace del exterior de este sistema, de lo que este sistema no logra encerrar, de la infinidad de posibilidades que este sistema actualmente dominante ignora, saquea, repele y niega; fuerzas potenciales que siempre lo acosan con el hecho de que él mismo es meramente una posibilidad entre una infinidad de otras posibilidades... El movimiento libertario no nace del orden que se niega, aunque este orden sea contradictorio, sino desde la profusión anárquica de fuerzas y posibilidades ajenas a este orden, o de aquellas que este sistema domina y distorsiona⁷⁰⁴.

Es en este sentido que la mujer cuya consigna es “¡luchar!” puede pertenecer a la vez a este mundo (de bares, de hombres y mujeres) y a un país más grande que el universo mismo.

En lugar de simplemente escenificar la “realidad”, entonces, una poética anarquista pretende, en palabras del manifiesto emitido por la Compañía de Espectáculos Ibéricos, “destilar y refinar la quintaesencia de lo que es destilable y refinable en la realidad, mostrando así una mirada diferente de ella, llena de magia, nuevas sensaciones, sorpresas, sensualidad, ofreciendo algo que nos hace vibrar de nuevo, despertando nuestras sensibilidades.” ¿No es esto también una descripción del

704 Colson, *Petit léxico*, 24–25.

estilo desconcertante y deformante del “realismo delirante” de Louise Michel, destinado a alterar las imágenes estáticas y aparentemente autoexplicativas que se nos han dado del mundo “real”?

Al mismo tiempo, la oposición a una realidad opresora del *statu quo* implica la necesidad de nombrarla y conocerla. Incluso si, como dice Proudhon, “todos son cómplices” –especialmente si este es el caso–, los opresores y las fuerzas de dominación necesitan ser mapeadas y evaluadas cuidadosamente, en algunos casos imaginadas incluso antes de que puedan emerger (desde ese mismo “fuera del mundo”, que alberga horribles y maravillosas posibilidades). De esta necesidad de claridad radical surge la percepción frecuentemente reiterada de la poesía, la ficción y el drama anarquistas como “maniqueos”⁷⁰⁵. –como veremos, no necesariamente un fiel reflejo de la visión anarquista del mundo.

Es precisamente por estas exigencias de esperanza y claridad que los anarquistas tienen una relación conflictiva con metáforas como “reflexión precisa”, con la imagen de

705 Golluscio de Montoya, “Pactos de Representación”, 111. Ver también, por ejemplo, Suriano, *Paradoxes of Utopia*, 109; Litvak, *El cuento anarquista*, 54; Granier, *Les Briseurs de formules*, 120, 237; Salaün, *Romancero libertario*, 26; Lucienne Domergue y Marie Laffranque, “À propos des contes anarchistes”, en Federico Urales, *Cuentos de amor y otros cuentos anarquistas en “La Revista Blanca” 1898–1905* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003), 242, 254.

un pensamiento y una escritura que sería, en palabras de la famosa obra de demolición filosófica de Richard Rorty “el espejo de la naturaleza”⁷⁰⁶. Por un lado, este tropo del reflejo sí aparece en la teoría anarquista, donde a menudo parece funcionar como el representacionalismo positivista sugerido por Rorty y sus colegas. En el discurso dramático y literario anarquista, también, las imágenes especulares son prolíficas: Emma Goldman elogia el drama moderno por servir como “el reflejo, el espejo de la vida”, y Voltairine de Cleyre habla de “La literatura, el espejo del hombre”, mientras que Rudolf Rocker afirma que el propio ego del artista es una especie de espejo “en [el cual] se refleja todo el entorno en el que él [o ella] vive y trabaja”⁷⁰⁷. En una inspección más cercana, sin embargo, el tropo gira en direcciones inesperadas: así, en el caso de Goldman, “Tal literatura, tal drama, es a la vez el reflejo y la inspiración de la humanidad en su eterna búsqueda de cosas superiores y mejores”. Claramente, este no es un espejo ordinario, ya que refleja no solo lo que existe, tal como es, sino, imposiblemente, las cosas como deberían ser, “más altas y mejores”. El artista–como–espejo de Rocker, también, “no simplemente devuelve lo que él [o

706 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), 170.

707 Emma Goldman, *El significado social del drama moderno* (Boston: RG Badger, 1914), 3; Rudolf Rocker, *Nacionalismo y cultura*, trad. Ray E. Chase (Nueva York: Covici–Friede, 1937), 474; de Cleyre, *Obras escogidas*, 359.

ella] ve”, sino que lo modifica creativamente como el resto de sus materiales. El espejo de De Cleyre es aún menos pasivo o neutral: es “no... un reflejo impotente..., sino un agente modificador activo, que reacciona sobre su entorno y transforma las circunstancias, a veces en gran medida, a veces, aunque no a menudo, por completo” – “como la imagen en el espejo que debe decir al cuerpo que refleja: 'Te daré forma'”⁷⁰⁸. Este no es el “Espejo de la Naturaleza” soñado por el pensamiento occidental; está más cerca de la famosa “etapa del espejo” del psicoanálisis de Jacques Lacan.

Algo así como el “desconocimiento” de Lacan opera en el tropo del arte como espejo: el espectador contempla su propia imagen y fantasea con ser (como) esa imagen. Mientras que el yo real es plural y fragmentado, carente de autonomía, la imagen del espejo, al ser externa, parece autosuficiente, intacta, unificada. Esta es la analogía que hacen los lacanianos entre lo que es la experiencia del infante que primero se “desconoce” a sí mismo en el espejo y el placer adulto de identificarse con imágenes que ocupan el lugar imposible del “yo-ideal”. Esto, a su vez, cumple una función disciplinaria, subordinando a personas reales a ideales abstractos, empujándonos a esforzarnos

708 Goldman, *Importancia Social*, 6; Rockero, *Nacionalismo y Cultura*, 474; de Cleyre, *Obras escogidas*, 83, 80.

por alcanzar metas socialmente aprobadas⁷⁰⁹. Este relato de la función social de las imágenes especulares podría recordarnos incómodamente cuántos dramaturgos anarquistas equiparon sus obras con “personajes espejo” y héroes idealizados para inspirar la imitación; de hecho, suena similar a lo que el anarquista Max Baginski (1864–1943) describió como la función social del “viejo drama”, que se presentaba como un “espejo de la vida” destinado a “mostrar las terribles consecuencias de la pasión humana descontrolada, y... enseña al hombre a vencerse a sí mismo”: “Id, expiad y haced el bien”. Como reflejo de la moral social convencional, aparato de “castigo” y “resignación”, esta especie de espejo narrativo produce naturalmente sujetos dóciles, no rebeldes⁷¹⁰.

Sin embargo, más que optar por un teatro no figurativo o un escenario libre de personajes–espejos Baginski elogió los dramas sociales de dramaturgos como Gerhard Hauptmann por ampliar el “ámbito” de la reflexión dramática, violando el código de decoro que rige lo que se puede mostrar en el escenario. (“El nuevo drama significa la reproducción de la naturaleza en todas sus fases... Rehabilita el cuerpo humano, lo establece en su lugar y

709 Jacques Lacan, *Écrits: La primera colección completa en inglés*, trad. Bruce Fink (Nueva York: WW Norton & Co., 2006), 76; bruce fink, *un Introducción clínica al psicoanálisis lacaniano* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 87–88.

710 Max Baginski, “The Old and the New Drama”, *Mother Earth* 1.2 (abril de 1906): 36.

dignidad adecuados, y realiza la reconciliación entre la mente y el cuerpo largamente postergada”) y robando el foco del héroe trágico de tipo clásico privilegiado (las “personas de alta posición” que luego caen de sus “alturas”) en favor de los desatendidos (“el hombre común, el hombre de la masa” y todo el “conjunto social”) ⁷¹¹ . Asimismo, Gustav Landauer lamentó la tendencia de los dramaturgos modernos a producir “catástrofes familiares” en lugar de genuinos “dramas sociales”. “Las piezas modernas a veces nos ofrecen demasiada interioridad”, opinó:

Deseo que nuestros jóvenes poetas se liberen de los estrechos lazos de la familia. Deseo que salgan a la calle y se entreguen a todo el público, de modo que si el poder del destino, sin embargo, debe actuar, sea no solo en las “catástrofes familiares”, sino también en la intervención del poder, que es según un conocido dicho, el destino moderno: es decir, la política y la sociedad⁷¹².

Nuevamente, el espejo no debe ser destruido sino agrandado, ensanchado. Pueden aparecer héroes, pero de otro tipo: para Landauer, estos son los personajes de Shakespeare (Hamlet, Próspero) así como de Georg Kaiser (Eustache de Saint–Pierre en *Los burgueses de Calais*) que

711 Ibíd., 38–39.

712 Gustav Landauer, *Zeit und Geist* (München: Boer, 1997), 21, 23.

ejemplifican “la nueva hazaña”, la renuncia al poder que inaugura una nueva ética y una nueva comunidad de igualdad (eso que Rancière llama “política” propiamente dicha, más que orden de “la policía”)⁷¹³.

Sin reducir esta nueva comunidad a un “modelo” utópico, una imagen estática y finalizada, la etapa anarquista nos presenta, como Galili Shahar parafrasea a Landauer, “la forma de la revolución... haciendo 'visible' el pensamiento revolucionario”: “El teatro debe, en este sentido, ser visto como una prefiguración [Vorfeld] de lo político”⁷¹⁴. Aquí vemos resuelta una de las preguntas que las teorías del arte más estrictamente “reflexionistas” han encontrado irresoluble: ¿Cómo puede el arte ser reabsorbido simultáneamente en lo social y al mismo tiempo llevar a la sociedad más allá de sí misma? ¿Cómo puede convertirse en un agente de trascendencia mientras permanece firmemente inmanente? Para Landauer, un arte inmanente, profundamente social, prefigura posibilidades, potencialidades, que trascienden la actualidad en la que están ancladas, precisamente porque la realidad ya contiene más que lo que está inmediatamente presente y visible. El objetivo, tanto para Landauer como para Baginski, es prefigurar la realidad en

713 Landauer, *Shakespeare*, 254; Galili Shahar, *Theatrum Jadaicum* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007), 107.

714 Jacoby, *Picture Imperfect*, XIV; Shahar, *Teatro Jadaicum*, 107.

su plenitud, su heterogeneidad irreductible, su verdad desordenada y mutable.

Las narrativas anarquistas luchan contra la homogeneidad y el encierro de muchas maneras, incluso contra el cierre narrativo como tal.

Si la marca de la “obra bien hecha” es su apretado sentido de cierre, con todos los cabos sueltos de la trama recogidos ordenadamente al final, entonces la tradición anarquista de la dramaturgia quizás podría ser capturada, en un extremo, por la sketch o bozzetto en un acto como lo ejemplifican obras como *Par la révolte* de Roussel e *Influencia de las ideas modernas* de Capetillo y en el otro extremo *El Castillo Maldito* (1903–1904) de Federico Urales (también conocido como Joan Montseny), una obra de “imposible teatro” (“imposible”, como precisa Eva Golluscio de Montoya, tanto por su tamaño –ochenta y cuatro páginas de guión, más de sesenta actores sin contar extras– como por “la violencia de su protesta”)⁷¹⁵.

Asimismo, la “unidad implacable” que marcó el cuento moderno a la Poe y el rechazo de la trama “suelta y holgada” por parte de la novela moderna a la Henry James pueden contrastarse con las frívolas “Nouvelles en trois lignes” (“Noticias en tres líneas”) de Félix Fénéon, que

715 Marie Laffranque, “El Castillo Maldito: Urales et le théâtre”, en Federico Urales, *El Castillo Maldito* (Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1992), 113.

terminan casi antes de comenzar, y al extenso y proliferante *Les Microbes Humains* de Louise Michel que amenaza con no terminar nunca⁷¹⁶.

La obra de Le Guin también resiste fines y terminaciones, el “¡Gracias!” de la narrativa masculinista en forma de lanza, a favor de ese medio holgado: “Iría tan lejos como para decir que la forma natural, adecuada de la novela podría ser la de un saco, una bolsa”. “Los medios son el fin”, eslogan de los protagonistas de *Los desposeídos* también se aplica a la novela misma, con su estructura circular (que termina donde comenzó)⁷¹⁷. *Lives Less Valuable* [Vidas menos valiosas] de Derrick Jensen manifiesta un escepticismo igualmente mordaz sobre los comienzos, ya que Malia escribe lo que de otro modo parecería ser una carta expositiva clásica a su ex amante Anthony:

Se podría decir que comenzó porque una noche me quedé en el centro demasiado tarde y me asaltaron cuando volvía del trabajo. Estaba en el lugar equivocado en el momento equivocado. Pero las mujeres son asaltadas y cosas peores constantemente,

716 Brander Matthews, *The Short–Story: Specimens Illustrating its Development* (Nueva York: American Book Co., 1907), 24; Henry James, *The Tragic Muse* (Londres: Charles Scribner's Sons, 1908), 1.x.

717 Le Guin, *Bailando en el borde del mundo: Pensamientos sobre palabras, mujeres, lugares* (Nueva York: Grove Press, 1989), 168; *Los desposeídos*, 144.

aunque eso rara vez lleva a... ¿Cómo lo llamo? ¿Asesinato? ¿Terrorismo? ¿Estupidez? ¿Brillantez? ¿Una de las únicas cosas sensatas que ha hecho un ecologista?

Entonces, ¿por dónde empiezo? ¿Mis padres? ¿Los padres de los atracadores? ¿Por qué no voy al grano y voy hasta el desembarco de Colón en América y los indios no le cortan el cuello?... En cualquier caso, es demasiado complicado⁷¹⁸.

Crear la sensación de que siempre hay algo más al acecho más allá del borde del marco narrativo, que la realidad es “demasiado complicada” para una representación simple y unificada, es una forma en la que, como sugiere Granier, las narrativas anarquistas intentan evitar “solidificarse en dogma” –un dogma que puede convertirse entonces en el objeto fetichizado de un nuevo culto o en la base ritual de un nuevo Estado⁷¹⁹.

Una forma de evitar cosificar la propia historia en un dogma universalizador es afirmarla como propia, atestiguar abiertamente su naturaleza subjetiva, reconociendo sus sesgos y limitaciones. Otra es evitar que el lector, en la medida de lo posible, adopte demasiado rápido o simplemente su propia posición de tema,

718 Derrick Jensen, *Lives Less Valuable: A Novel* (Oakland, CA: PM Press, 2010), 5–6.

719 Granier, *Les Briseurs de formules*, 65.

bloqueando la identificación. “Lo que es subjetivo”, escribe Han Ryner en la *Encyclopédie anarchiste* “debe permanecer individual y nunca tratar de imponerse a los demás”⁷²⁰. A menudo, esta subjetividad se afirma contando “historias de víctimas” en primera persona (incluidas las memorias anarquistas, un género tremendamente importante por derecho propio), como han hecho anarquistas desde Vallès hasta Jensen: se nos invita a identificarnos con una experiencia de dolor, pérdida y humillación que nunca deja de representar una experiencia singular, nunca convirtiendo al sujeto en un modelo o una autoridad, de modo que la subjetividad misma se convierte, como dice Granier, en una “prenda de verdad”⁷²¹.

También hemos visto cómo las narrativas anarquistas pueden evitar su propia finalización al adoptar “posiciones enunciativas cambiantes”, manteniendo al narrador en movimiento (temporalmente, espacialmente, o ambos), o mediante el uso de la ambigüedad para suspender la fuerza de la voz del autor, ambas técnicas muy favorecidas por Lazare y Traven⁷²². Si el relato anarquista nos presenta

720 *Ibíd.*, 335; Ryner, “Subjectif, Subjectivisme, Subjectivité”, *Encyclopédie anarchiste*, 2673–2674.

721 Granier, *Les briseurs de formules*, 227.

722 Donald Bruce, “Translating the Commune: Cultural Politics and the Historical Specificity of the Anarchist Text,” *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 7.1 (1994): 71.

un espejo, entonces, se parece más al “espejo que sale a la carretera” de Stendhal que al espejo fijo del narcisismo⁷²³. Este espejo errante es también un espejo fracturado que refleja no un sujeto unitario sino plural, un yo que podría decir, con Walt Whitman: “¿Me contradigo? / Muy bien, entonces, me contradigo; / (Soy grande, contengo multitudes)”⁷²⁴.

Esta heterogeneidad interna a menudo se materializa en una heterogeneidad del lenguaje utilizado para narrar el yo. En un estudio de Jules Vallès, por ejemplo, Donald Bruce señala la coexistencia de “elementos discursivos extranjeros”, por ejemplo, “expresiones latinas y griegas, consignas revolucionarias, tópicos burgueses”, todos yuxtapuestos incómodamente dentro de la conciencia dividida de un niño atrapado entre sus brazos, la crianza y la educación burguesas y los deseos rebeldes que brotan de su cuerpo, las experiencias refractarias que sus prejuicios no pueden asimilar, las corrientes radicales que encuentra y en las que participa cada vez más⁷²⁵. Este “entrelazamiento de diferentes tipos de discursos por yuxtaposición” o “mezcla interdiscursiva” también se puede observar en la obra de Gilliland *The Free* donde la

723 Stendhal, *El rojo y el negro: una crónica de 1830*, trad. Horace Barnett Samuel (Londres: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1922), 366.

724 Walt Whitman, *Hojas de hierba* (Filadelfia, PA: David McKay, 1900), 51.

725 Bruce, “Traduciendo la Comuna”, 68.

voz narrativa a veces cambia de manera impredecible entre discursos, cada uno reflejando un punto de vista distinto. En la primera versión de la novela, esto es especialmente notable en el capítulo que nominalmente se centra en Christo Reilly. Reilly, un antiguo negociante en el sindicato, ha sido dejado de lado, primero por la desindustrialización masiva y la deslocalización (dejándolo sin más acuerdos que cerrar), luego por el surgimiento de Free Union y Co-Ops:

Fue el propio Christo quien negoció el trato, mediante el cual Co-Ops se hizo cargo de la redundante North West Works y arrendó la planta allí. Había perdido credibilidad en ese trato, porque se habían mudado y nunca pagué un centavo en alquiler. Sin embargo, habían establecido un aparentemente próspero negocio, reparando y adaptando su flota de camiones de alcohol, incursionando en la reparación de maquinaria industrial y agrícola, chatarra y talleres de todo tipo. Eran tonterías económicas, por supuesto, pero aun así se expandieron... A Christo no le gustaban, esta horda de nuevos tinkers (chapuceros) el lugar se había convertido una madriguera, incluso familias enteras vivían allí, entre los grandes montones de chatarra, madera y neumáticos. Tomaron lo que no era de ellos y no había lugar para los gustos de Christo y su plan. Sin embargo, sus ideas prevalecieron rápidamente...

Para Christo y el sindicato estos últimos años habían sido una pesadilla creciente como los tornillos apretados y su poder se desvaneció. Las Obras habían sido su vida y su aliento las luchas internas burocráticas, y ahora la Unión Libre, proliferaba repentinamente dentro de las propias obras. ¡Exigiendo lo imposible salarios triplicados! Rechazar la negociación, preparar una huelga y ejercer una enorme presión sobre Christo para que presente los productos a los vaqueros extremistas. Christo había decidido luchar contra ellos hasta el final⁷²⁶.

Oscilamos entre el punto de vista del propio Christo (preocupado por su “credibilidad”, de luto por la pérdida de “su vida”, y de desprecio por los “manitas” que ocupan las obras, indignados por sus posiciones “imposibles” y “extremistas”, su desprecio por los derechos de propiedad) y un punto de vista identificable con el de los Libres (desdeñoso de “personas como Christo y su esquema”, viendo su carrera como una de las “luchas burocráticas internas”, triunfante ante la perspectiva de “su poder desvaneciéndose lejos”).

La frase “exigir lo imposible” ocupa ambos registros a la vez: es a la vez una denuncia del anarquismo desde la perspectiva del sentido común burgués y una vieja consigna anarquista (“¡Exigir lo imposible!”). Lo que

726 Gilliland, *The Free*, 3^a ed., 55–56.

estamos leyendo, entonces, es la cara discursiva de un cambio en las relaciones de fuerza.

Christo está atrapado en una transición: al final del capítulo, Christo se encuentra cediendo ante su nieta y uniéndose a Free humildemente⁷²⁷.

“Un laberinto de espejos es la literatura”, escribe Voltairine de Cleyre,

donde el Hombre ve todos los rostros de sí mismo, alargados aquí, ensanchados allá, distorsionados en otro lugar, restituidos de nuevo a la debida proporción, con todas las expresiones posibles en su rostro, desde la abyección hasta la audacia heroica, desde el terror sobresaltado hasta el valor helado, desde el amor hasta el odio y de regreso a la adoración, desde lo casi sublime hasta lo completamente grotesco, ahora gigante, ahora enano, pero siempre con un carácter persistente, su magnífica curiosidad por verse a sí mismo⁷²⁸.

Es fácil pasar por alto lo que distingue a la escritura de los anarquistas; el recurso a géneros comunes a menudo enmascara usos inesperados de esas formas. Aquí, el uso que hace de Cleyre del tropo de la reflexión enmascara una epistemología menos que un lugar común: una forma de

727 Ibid., 61.

728 de Cleyre, *Obras escogidas*, 380.

pensar las relaciones entre la realidad y las ideas, el yo y el no-yo, la pluralidad y la singularidad, lo cambiante y lo persistente, que en ninguna parte está mejor encarnada. que en las historias que los anarquistas cuentan sobre sí mismos y su mundo.

PARTE IV:

ROMPIENDO EL MARCO

IMÁGENES ANARQUISTAS

En el teatro o en el cine o incluso viendo la tele... porque el marco o el arco del proscenio es siempre el mismo, lo sueles tapar. No lo notas y te sumerges en la imagen mucho más rápido.

– Dave Gibbons, “Guijarros en un paisaje”.

Creemos en la hegemonía de la imagen, en la preponderancia visual de nuestro tiempo.

– Alfonso Longuet,
El cine y la realidad social.

¡Somos los rompedores de imágenes!

– Auguste Percheron,
“Briseurs d'images”.

XVI. CUERPOS VIRILES



Fig. 1: “virilidad” anarquista a la vista: José Planas Casas, portada de *Hombre de América: Fuerte y Libre* (enero de 1940).



Fig. 2: Carteles de la milicia trotskista del POUM (Carles Fontserre), del socialista PSOE (Arturo Ballester) y de la CNT-FAI (Aleix Hinsberger).

En el número del 1 de diciembre de 1901 de la *Revista Blanca* alguien que escribe bajo el nombre de “Uno del público” se queja de una obra de teatro reciente, *La Huelga* (La Huelga), del socialcristiano Pablo Cases:

el socialista de *La Huelga*: “El hambre hace mártires”. Ningún socialista podría decir una tontería tan grande. El hambre hace que la gente tenga hambre y nada más. Los grandes mártires han sido precisamente los mejor alimentados, aquellos que, dotados de salud y energía, tuvieron la salud suficiente para defender hasta el martirio grandes ideales. El hombre hambriento es débil, anémico, y la anemia y la debilidad son los principales factores de la esclavitud. En la revolución el hambre puede ser el accesorio, pero lo principal es la Idea y supone una cierta porción de energía de la que carecen los hambrientos. Nadie se rebela contra el hambre si no está convencido de que el dolor de estómago es consecuencia de la injusticia social⁷²⁹.

Esta denuncia podría sorprendernos: una línea como “El hambre hace mártires” podría no estar fuera de lugar en una obra anarquista. Detrás de la bravuconería del eslogan, sin embargo, el crítico detecta una valorización del hambre como tal, una sentimentalización del cuerpo

729 Uno del público, “En el Teatro Martín”, *La Revista Blanca* 4.83 (1 de diciembre de 1901): 340.

hambriento y débil, que va en contra de una estética anarquista de virilidad de larga data.

Hemos visto que incluso el carácter libresco de la cultura anarquista a menudo está sobrecodificado con apelaciones a la potencia masculina (“Lee libros anarquistas y conviértete en un hombre”). Las titánicas figuras masculinas de la ilustración de *A Guerra Social* (Parte I, cap. 1, fig. 6) y la imagen icónica del *Hombre de América* “fuerte y libre” (fig. 1, arriba) pertenecen a esta tradición. El concepto de “virilidad”, según Colson, “desempeña un papel importante en el discurso y el imaginario de los sindicalistas y anarcosindicalistas revolucionarios”. Así, en los acordes de “*There Is Power In a Union*” [Hay fuerza en un sindicato] de Joe Hill, con su llamado a “hacer tu parte, como un hombre”, Francis Shor escucha ecos de un “sindicalismo viril”, una “identidad masculina” constituida por imágenes de fuerza física, valentía y actividad energética ilimitada⁷³⁰.

Algunos han sugerido que, en este sentido, la estética de las imágenes anarquistas en realidad reflejan las de sus rivales socialistas autoritarios. En su estudio sobre la cultura del trabajo en la Guerra Civil española, Michael Seidman señala la predilección compartida por

730 Francis Shor, “Poder masculino y sindicalismo viril: un análisis de género de la IWW en Australia”, *Labor History* 63 (noviembre de 1992): 83–85.

anarcosindicalistas y estalinistas por igual por las imágenes “productivistas” de trabajadores resueltos, “viriles”, de hombros anchos, nunca “cansados, hambrientos, o enfermos”, e “indistinguibles excepto por sus implementos y posiciones”, marchando al unísono hacia un futuro radiante⁷³¹. Ambos movimientos, al menos en la década de 1930, emplearon “imágenes persuasivas y coercitivas diseñadas para convencer [a los trabajadores] de trabajar más duro”, y “reflejaban valores compartidos, [es decir], una glorificación del trabajo... y la visión del trabajador como productor” (fig. 2)⁷³². La liberación, vista desde esta óptica, no consiste en la unificación del arte con la vida, una difusión de la sensualidad estética en la experiencia de lo cotidiano; en cambio, se encuentra en el punto de producción, en el lugar de trabajo.

Esta historia de la “utopía del lugar de trabajo”, con su combinación de temas productivistas y masculinistas, va desde el patriarcal Proudhon, que advierte que las energías “femeninas” del arte deben subordinarse a las facultades “viriles” de la razón y el trabajo, hasta la cineasta de la CNT. Mateo Santos, quien expresa su preocupación porque no se permita que el “cine español” degenera en un “cine femenino”: “lo que necesitamos aquí

731 Michael Seidman, *Trabajadores contra el trabajo: trabajo en París y Barcelona durante los frentes populares* (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1991), 102–103.

732 *Ibíd.*, 105.

es un cine masculino, fuerte, vigoroso, con descaro”⁷³³. Asimismo, escribiendo desde la humillación de la derrota y el exilio, Felipe Alaíz aboga por un estilo de escritura cercano al “lenguaje claro del pueblo” al contrastarlo con los excesos “anormales” y “extravagantes” de escritores de vanguardia como André Gide al identificando explícitamente a este último con la “homosexualidad” francesa”⁷³⁴. Tampoco se trata necesariamente de una tradición muerta. Un volante producido durante los eventos de mayo–junio del 68 en Francia presentaba una fotografía reapropiada de una modelo semidesnuda, boca arriba, en cuya boca se habían insertado palabras que declaraban su desdén por los “pequeños pinchazos” de las facciones reformistas e institucionalizadas de izquierda:

“Estos zurullos me aburren. / Pero esta noche va a ser diferente. Van a venir unos compañeros del consejo para el mantenimiento de las ocupaciones y me van a joder violentamente”. A juzgar por su práctica, sus teorías deben

733 Ibid., 311–312; Proudhon qtd. en Paul B. Crapo, “The Anarchist as Critic”, *Michigan Academician* 13.4 (primavera de 1981): 462–463, traducción mía; Proudhon, *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église* (París: Lacroix, 1868), 4.216; Santos qtd. en Geoffrey B. Pingree, “Modern Anxiety and Documentary Cinema in Republican Spain”, *Visualizing Spanish Modernity*, ed. Susan Larson (Oxford: Berg, 2005), 306.

734 Felipe Alaíz, *El Arte de escribir sin arte* (Toulouse: Editorial FIJL, 1946), 19, 13.

ser verdaderamente radicales”⁷³⁵. Anuncios tan enfáticos de sexismo (como si literalizaran la broma de Stokely Carmichael de que la posición de las mujeres en el movimiento era “prona” [boca abajo])⁷³⁶ se han vuelto más raros en cualquier parte de la izquierda radical, y mucho menos entre los anarquistas.

Sin embargo, las invocaciones a la virilidad no han desaparecido del anarquismo. Lara Montesinos Coleman y

735 Peter Stansill y David Zane Mairowitz, eds., *BAMN (By Any Means Necessary): Outlaw Manifestos and Ephemera (1965–70)* (Harmondsworth, Reino Unido: Penguin, 1971), 141.

736 Sara Evans, *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left* (Nueva York: Vintage Books, 1979), 87. Para ser justos, las feministas radicales eran totalmente capaces de utilizar la técnica para sus propios fines., demostrando no solo una mayor comprensión de la crítica situacionista del fetichismo de la mercancía, sino también un ingenio más agudo: un ejemplo particularmente incisivo, titulado "Rex Macho, SOB", envía simultáneamente el melodrama de tiras de telenovelas como *Rex Morgan, MD* y el sexismo de machos radicales masculinos. Las imágenes cuentan una historia coherente de una cena romántica, mientras que los globos de palabras socavan el "romance" entre los activistas masculinos y femeninos: inclinada con nostalgia sobre la mesa de la cena con copas de vino, "Gertie Guerilla" pregunta: "¿Podría alguien tan alienado como ¿Has hecho alguna vez una revolución digna de ese nombre? mientras su aspirante a novio se queja: "¡Las mujeres son tan ilógicas!" Este protagonista masculino de mandíbula fuerte no es rival para Gertie: de predecir que "Si puedo hacerla sentir lo suficientemente insegura, me contará sus secretos y también se acostará conmigo", se reduce a engatusar, "¿Por qué no luchas? con mi chovinismo en lugar de solo ser castrador?", finalmente saliendo con una promesa resentida de que "Cuando hagamos nuestra revolución, no invitaremos a ninguna chica pesada". Su fría respuesta: "¿Quién te escribirá?" (Stansill y Mairowitz, *BAMN*, 206).

Serena A. Bassi notan la persistencia, dentro del movimiento anarquista británico alrededor de 2011 (aunque esto también es cierto en la escena norteamericana), del “Hombre de acción anarquista”, la imagen idealizada del anarquista, consagrada en innumerables videos de YouTube como promulgando “gestos físicos y de confrontación, basados en la destrucción de un pequeño aspecto simbólico del orden existente”: “La naturaleza de las acciones de 'romper el sistema', el enfoque en el individuo y la clara afinidad de la acción directa con la guerra y su retórica, recuerda una imagen que domina el imaginario occidental moderno: la del héroe épico, luchando solo contra las fuerzas enemigas por el triunfo del bien sobre el mal”⁷³⁷.

En resumen, la iconografía de la “pornografía antidisturbios” contemporánea (fotografías y videos de acciones directas) se centra en “un cuerpo masculino ideal” que es típicamente joven, blanco, sin discapacidades, compuesto por personas mixtas y vestido con un verdadero “antiuniforme”; elementos de subculturas de confrontación (punk, hippie, rastafari, etc.)⁷³⁸.

737 Lara Montesinos Coleman y Serena A. Bassi, “Deconstructing Militant Manhood,” *International Feminist Journal of Politics* 13.2 (2011): 216.

738 *Ibíd.*, 215–216.

El anarquismo viril, al parecer, sigue vivo.



Fig. 3: Frontispicio de *Cuentos inverosímiles* de Adrián del Valle (1903)



La Revolución

Fig. 4: La Revolución: Ilustración de *La Huelga General* (25 de enero de 1903).

Sin embargo, la codificación sexual y de género de esta iconografía puede no ser siempre tan sencilla como parece. Colson insiste en que las concepciones anarquistas tradicionales de la virilidad eran “sinónimo de afirmación y fuerza y por tanto de un poder común a todos los seres colectivos, sin excepción”⁷³⁹. La objeción a la imagería de “debilidad” tendría entonces menos que ver con el sexismo o el productivismo que con una cierta veta de

739 Colson, *Petit léxico*, 349–350.

vitalismo, una afirmación de “la alegría de vivir”, en palabras de Albert Libertad. La herencia ideológica de estas celebraciones de la “fuerza” y la “vitalidad” (y, a la inversa, de las denigraciones de la “debilidad”) puede rastrearse no sólo en las teorías de Proudhon sobre el “ser colectivo” y el origen de las ideas en la práctica (una especie de pragmatismo laboral *avant la lettre*), sino en pensadores que se encuentran fuera de la tradición anarquista pero que, sin embargo, influyeron profundamente en ella, como Nietzsche y Bergson⁷⁴⁰. Tiene una deuda especial con JM Guyau, autor de un *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (Esbozo de una moral sin sanción ni obligación, 1884) al que tanto Nietzsche como Kropotkin prestaron mucha atención. Kropotkin se basa ampliamente en Guyau en su *Ética: origen y desarrollo* (1924) y “Moralidad anarquista” (1889), en particular, en la concepción de una “fecundidad de la voluntad”:

Esta sed de acción... esta fertilidad en todos los sentidos es vida; lo único digno de ese nombre. Por un momento de esta vida, aquellos que la han vislumbrado dan años de existencia vegetativa. Sin esta vida desbordante, el hombre [sic] es viejo antes de

740 Pereira Poza, *Antología crítica*, 227, 230; Daniel Colson, “Nietzsche y el Movimiento Obrero Libertario”, trad. Paul Hammond, en *¡No soy un hombre, soy dinamita!* eds. John Moore y Spencer Sunshine (Nueva York: Autonomedia, 2004), 19.

tiempo, un ser impotente, una planta que se marchita antes de haber florecido...

Si sientes en ti la fuerza de la juventud, si deseas vivir, si deseas gozar de una vida perfecta, plena y desbordante, es decir, conocer el mayor placer que puede desear un ser vivo, sé fuerte, sé grande, sé vigoroso en todo lo que haces⁷⁴¹.

Esta “fuerza”, “grande[za]”, “vigor”, “potencia[lidad]”, incluso “placer”, nunca está más presente que en el acto heroico que incurre en la muerte del que lo hace: “La planta no puede evitar la floración. A veces florecer significa morir. No importa, la savia sube igual⁷⁴². El lenguaje del heroísmo viril se funde nítidamente con el de la imaginería floral y la “fecundidad”, abriéndose a lo femenino. Tampoco se trata de una idiosincrasia local: aquí como en otras partes del universo simbólico del anarquismo, la iconografía femenina es capaz de señalar la fuerza, la actividad, lo creativo.

Una ética de la vida sobreabundante, de la fecundidad, es, como ya hemos visto, la ética de las grandes heroínas trágicas de la ficción anarquista.

741 Peter Kropotkin, *Anarchism: A Collection of Revolutionary Writings* (Mineola, NY: Dover Publications, 2002), 110–113.

742 *Ibíd.*, 109–110.

Uno piensa en la heroína de “En el mar: narración de un viaje trágico” de Adrián del Valle, recogida en *Cuentos inverosímiles*. Entre los sobrevivientes de un incendio a bordo en el mar, acurrucados en el bote salvavidas, se encuentran el decadente Lord Vilton y una mujer noble y sin nombre, a la que se refieren simplemente como “La Rusa”. “En el mar”, como escribe Kirwin Shaffer,

el hambre se apodera de los sobrevivientes, y es hecho insoportable por los continuos llantos del infante hambriento.

En un momento de verdadera maternidad noble y revolucionaria, La Rusa desnuda sus pechos vírgenes y ofrece sus pezones sin leche al niño.

Por el contrario, Lord Vilton tiene tanta hambre que le paga a un marinero cinco mil libras esterlinas para que Vilton pueda hacerle un corte en el brazo y chuparle la sangre. Después de tres días en el mar, el bebé muere de hambre y deshidratación.

Lord Vilton intenta arrebatarse al niño de las manos de La Rusa para comérselo. En el forcejeo que siguió, La Rusa arroja al mar la maleta de Vilton llena de dinero, gritando: “Agárralo.... ¡Compra un poco de sangre de tiburón con eso!”

Entonces alguien golpea a Vilton en la cabeza y lo arroja al mar. Al ser rescatada tiempo después, La Rusa aún sostiene el pequeño cadáver⁷⁴³.

A pesar de su denominación (algo menos que un nombre privado), La Rusa no significa rusos en general, como aclara al narrador.

Cuando él elogia su elección de lectura (*La Resurrección* de Tolstoi) –“el alma rusa, hambrienta de amor y libertad, vibra en sus páginas”–, ella rechaza la adulación que esto conlleva: “No, no, el alma humana”, respondió con fervor. –En Rusia, mi pobre Rusia... sólo hay una pequeña parte del alma humana”⁷⁴⁴.

Rechazando tanto una identidad nacional como un nombre propio, se convierte en figura alegórica, como el frontispicio de *Cuentos inverosímiles* (fig. 3), portadora de una fuerza de significación mayor que la misma muerte.

743 Shaffer, "La musa radical", 145.

744 del Valle, *Cuentos inverosímiles*, 136.

KAIN

Zeitschrift für Menschlichkeit  Herausgeber: Erich Mühsam.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN. VERBODEN DIE ABDRUCKUNG ODER DIE WIEDERGABE VON TEXTEN, BILDERN ODER ILLUSTRATIONEN OHNE DIE SCHRIFTLICHE ZULASSUNG DES VERLAGS. VERBODEN DIE WIEDERGABE VON TEXTEN, BILDERN ODER ILLUSTRATIONEN OHNE DIE SCHRIFTLICHE ZULASSUNG DES VERLAGS. VERBODEN DIE WIEDERGABE VON TEXTEN, BILDERN ODER ILLUSTRATIONEN OHNE DIE SCHRIFTLICHE ZULASSUNG DES VERLAGS.

Nummer 4.

Samstag, den 15. Februar 1919

5. Jahrgang.



Fig. 5a: Ilustración de Kain: Zeitschrift für Menschlichkeit (15 de febrero de 1919).



Fig. 5b: Ilustración de La Tramontana (20 de enero de 1888).



Fig. 6: Portada de Xin Shiji/La Novaj Tempoĵ (La Nueva Era) (27 de junio de 1908).

Las imágenes de tales mujeres pueblan grandes franjas del imaginario anarquista, sus cuerpos desnudos o cubiertos irradian fuerza, a veces de una manera sorprendentemente paralela a sus contrapartes

masculinas; compárese, por ejemplo, la figura femenina de *La Huelga* con antorcha y espada en mano (fig. 4), con la figura masculina de la portada del Almanaque de *Tierra y Libertad* de 1912 (Parte I, cap. 1, fig. 3), o las figuras femeninas y masculinas a caballo que aparecen en *El Productor* y *La Tramontana* (fig. 5). En estos escenarios neoclásicos, tanto la desnudez como el ropaje, o la supresión de la identidad personal y nacional, tienden a alegorizar el cuerpo, a hacerlo más universal e ideal, en lugar de presentarlo para el “placer visual” de los espectadores masculinos heterosexuales. Entonces, como motivo perpetuo de la cultura visual anarquista, nos encontramos con estas figuras de hombres y especialmente de mujeres en gestos que transmiten capacitación: rompen cadenas, pisotean columnas y cañones, rompen relojes, derriban estatuas de dioses y maestros (figs. 5 y 6) y, al mismo tiempo, emanan una especie de alegría, una sensualidad, un placer en sus propias formas.

No hay que olvidar, en este sentido, que una importante corriente del movimiento anarquista (principalmente entre los militantes más jóvenes y las tendencias individualistas minoritarias) abrazó el nudismo como parte de su cultura libertaria⁷⁴⁵. Mientras que algunas formas de

745 Navarro Navarro, *A la revolución*, 362. Navarro Navarro se cuida de añadir: “Muchos sectores de la militancia no aceptaban estas prácticas y criticaban a sus defensores” (363). Max Nettlau, por ejemplo, escribiendo en 1932–1934, lamenta el interés de los jóvenes anarquistas en “el

ideología nudista construyeron el cuerpo desnudo como ascéticamente, asexualmente “puro” –una defensa comprensible contra la crítica conservadora a la que estaban sujetos– los anarquistas abrazaron un “nudismo revolucionario”, como lo denominó el anarquista individualista francés E. Armand (también conocido como Ernest Lucien Juin, 1872–1963), que no se preocupó por desexualizar por completo la experiencia de la desnudez pública:

Los detractores del nudismo –moralistas o higienistas, conservadores del Estado o de la Iglesia– sostienen que la vista del desnudo, la relación entre nudistas de ambos sexos, despierta el deseo erótico. Contrariamente a lo que sostienen la mayoría de los teóricos del nudismo, no lo negamos, sino que decimos que la exaltación erótica que generan las realizaciones nudistas, si es que existe, es pura, natural, instintiva, y

naturismo que se basaba en la dieta, el vegetarianismo, etc., así como los pequeños centros de la vida simple”, que él considera “una desviación de energía y atención” (*A Short History of Anarchism*, ed. Heiner Becker [Londres: Freedom Press, 1996], 288–289). Sin embargo, hubo suficiente respeto por estas prácticas entre los militantes anarquistas y anarcosindicalistas que la famosa Conferencia de Zaragoza de la CNT (8 de mayo de 1936) en la que se adoptó formalmente como objetivo el comunismo libertario también aprobó una resolución reservando específicamente los derechos de “naturistas y nudistas” dentro del nuevo orden social (José Peirats, *The CNT in the Spanish Revolution*, eds. Chris Ealham and Stuart Christie [Hastings, East Sussex: Meltzer Press, the Cañada Blanch Centre for Contemporary Spanish Studies, 2001], 1.106).

no puede compararse con la excitación ficticia que produce el semidesnudo, el gallardo “deshabillé”, y todos los artificios de tocador⁷⁴⁶.

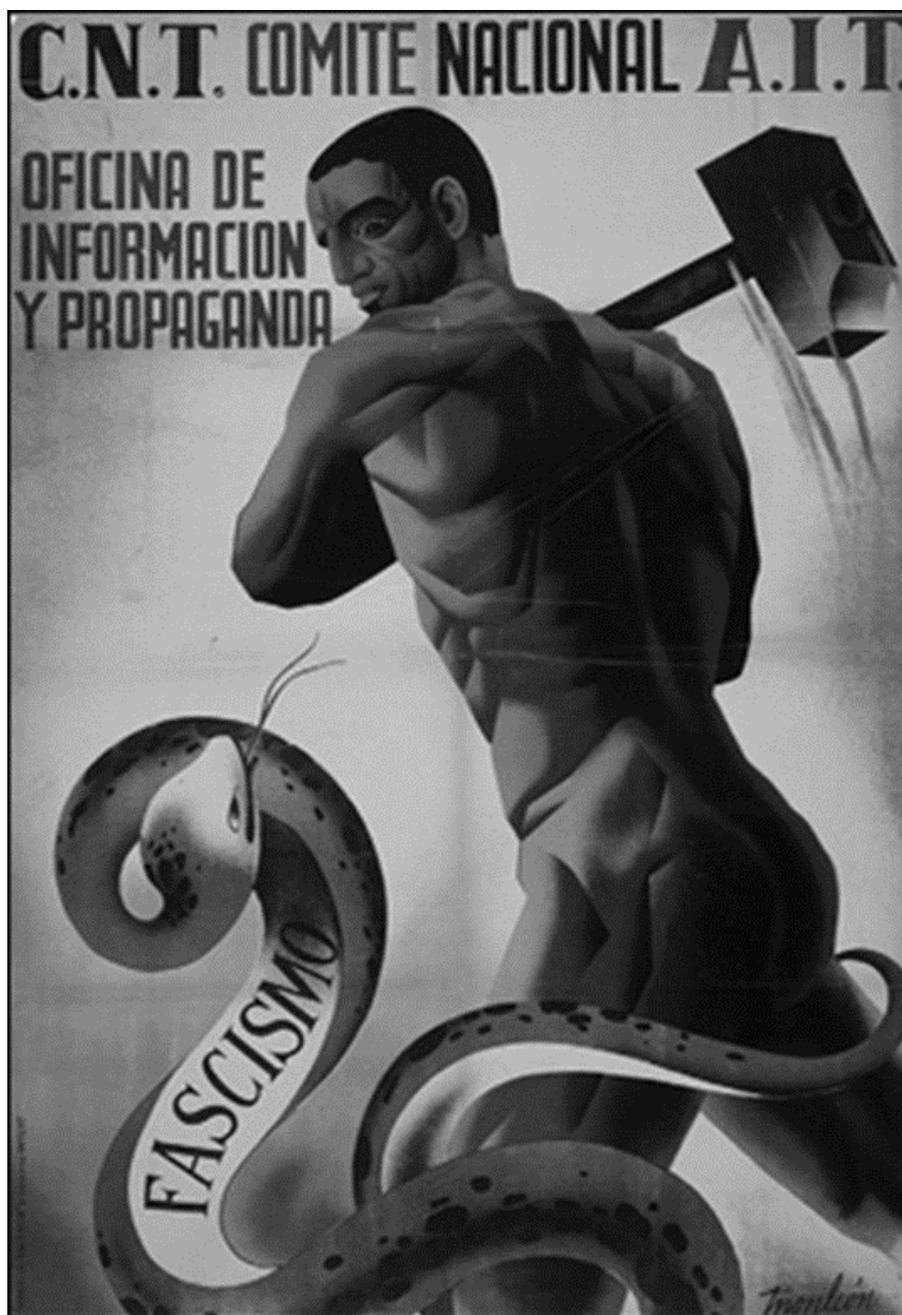


Fig. 7: Cartel de Manuel Monleón Burgos, CNT-AIT (1937)

746 E. Armand, “El Nudismo”, *Iniciales* 6 (junio de 1932): 5-6.

Al mismo tiempo, el nudismo anarquista se construyó como una práctica ética, un campo de pruebas para la nueva moral sexual igualitaria defendida por los anarquistas en general: así, Mariano Gallardo reprende a los compañeros que “asumen que el nudismo no es más que quitarse la ropa interior y tirándose bramando como un toro sobre la primera mujer que pasa y, quiera o no, la 'tapan'”⁷⁴⁷. El principio de consentimiento mutuo central en la ética anarquista era gobernar la expresión del deseo

En noviembre de 1936, cuatro meses después de la Revolución española, el diario de Armand, *L'En-Dehors* podía publicar una lista de “colonias naturistas y anarquistas en España”: los anarquistas españoles se habían convertido en algunos de los lectores más ávidos de los escritos de Armand sobre estilo de vida y sexualidad, gracias a las traducciones de José Elizalde y otros. Al igual que en Francia, que fue el hogar de una serie de colonias libertarias o *milieux* libres (“entornos libres”), campamentos nudistas y comunidades “naturistas”, los asentamientos españoles combinaron una variedad de elementos de estilo de vida alternativos, desde la dieta hasta la vestimenta, que recuerdan a la fantasía de J. William Lloyd de “Vale Sunrise”, y un prólogo de las

747 Gallardo qtd. en Xavier Díez, *Utopía sexual a la premsa anarquista de Catalunya* (Lleida: Pagès, 2001), 158.

comunas que surgirían de la contracultura de la década de 1960.

Entre los entusiastas españoles del naturismo estaba Manuel Monleón Burgos (1904–1976), ilustrador de publicaciones anarquistas como *Estudios* (1928–1937) y *Crisol* (1935–1936) y uno de los más destacados cartelistas de la España revolucionaria. En su obra, que también entregó a publicaciones naturistas radicales como *Helios* (1916–1939), el cuerpo desnudo, masculino y femenino, ocupa un lugar destacado, siempre cargado de deseo y poder, rompiendo ataduras y golpeando símbolos de opresión (cadenas, serpientes, esvásticas). Su desnudez es a la vez lo suficientemente radical como para estar a un paso de la desnudez en el escenario de *Paradise Now* (1969) del Living Theatre y lo suficientemente clásica como para retener los antiguos estándares griegos de belleza (no hay lugar, entre estos cuerpos, para el físico calvo y picudo de un Julian Beck⁷⁴⁸).

Las imágenes anarquistas de cuerpos masculinos desnudos y semidesnudos, también suelen ser sensuales/sexuales, investidas de deseo, incluso de deseo homoerótico. Por supuesto, esto también fue cierto a veces para la iconografía estalinista, y los anarquistas no eran de ninguna manera consistentemente homófilos; al contrario (incluso las aportaciones de Félix Martí-Ibáñez

748 Promotor principal del Living Theatre. [N. d. T.]

sobre el tema en revistas como *Estudios* si bien abogan por la tolerancia a la homosexualidad, están bastante teñidas de supuestos heteronormativos)⁷⁴⁹. Y, sin embargo, es difícil leer una imagen como el cartel antifascista de Monleón Burgos (fig. 7) sin pensar en los vínculos entre el anarquismo y algunas asociaciones homófilas de finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente en el medio de la Freikörperkultur alemana. (Cultura del cuerpo libre) y los movimientos Lebensreform (Reforma del estilo de vida).

En su entrada sobre nudismo para la *Encyclopédie anarchiste* de 1934, Charles–Auguste Bontemps (1893–1981) señala el vínculo entre el “espíritu libertario” y la “cultura libre del cuerpo, que es como lo llaman los alemanes”⁷⁵⁰. De hecho, uno de los espíritus animadores tanto de Freikörperkultur como del movimiento Lebensreform más difuso fue Adolf Brand (1874–1945), editor de la revista anarquista individualista repetidamente prohibida *Der Eigene* (1896), que orgullosamente se anunciaba como “la primera publicación homosexual del mundo”⁷⁵¹. Aunque los electorados a favor del nudismo en Alemania abarcaban la

749 Véase Cleminson, “Sexuality and the Revolution of Mentalities”.

750 Charles–Auguste Bontemps, “Nudisme”, *Encyclopédie anarchiste*, 1810.

751 Florence Tamagne, *A History of Homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris, 1919–1939* (Nueva York: Algora, 2006), 69.

extrema izquierda y la extrema derecha, anarquistas como Erich Mühsam y John Henry Mackay vincularon persistentemente la oposición a la heterosexualidad obligatoria con “el derecho a vivir desnudo, a quitarse la ropa, a caminar desnudo, a formar alianzas con otros nudistas” como parte de “una protesta contra todos los dogmas, leyes y costumbres, estableciendo una jerarquía de las partes del cuerpo” y, en última instancia, contra la organización político-jerárquica del propio cuerpo⁷⁵².

El control sobre el propio cuerpo era una preocupación anarquista central. “La cuestión de las almas es antigua”, escribió Voltairine de Cleyre; “Exigimos nuestros cuerpos, ahora”. “Tu cuerpo es tuyo”, el título de una novela de Victor Margueritte (1927), se convirtió en consigna anarquista, repetida en títulos de panfletos, artículos y conferencias, sinónimo de la lucha por la “maternidad consciente” (control de la natalidad), el amor libre, el antimilitarismo y la autodeterminación⁷⁵³. Incluso la anarcosindical alemana Frei Arbeiter Union Deutschlands (FAUD) se alistó en la lucha, con la Verlag Der Syndikalist (1919–1933) publicando obras como *Das Recht auf den*

752 E. Armand, “Nudisme révolutionnaire”, *Encyclopédie anarchiste*, 1811–1812; Richard D. Sonn, *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), 111.

753 de Cleyre, *Obras Escogidas*, 350; Sonn, *Sexo, violencia y vanguardia*, 12.

eigenen Körper (El derecho al propio cuerpo 1926) del sexólogo Wilhelm Schöffer.

La soberanía sobre el propio cuerpo se afirmaba, a su vez, mediante una variedad de prácticas corporales, a veces hedonistas y ascéticas: el nudismo y el amor libre, sin duda, pero también la gimnasia, los baños terapéuticos de aire y sol, el rechazo de la carne, el alcohol y el tabaco. Estos elementos de disciplina, terapia y rechazo nunca se conciben como un castigo al cuerpo recalcitrante, desviado o impuro en nombre de un alma gobernante, sino como intensificaciones de la encarnación⁷⁵⁴. De este modo, los anarquistas practicaban lo que Michel Foucault llama –del griego askēsis– “[la] práctica del yo por el yo, del yo sobre el yo”: mientras que “en el cristianismo la ascética siempre se refiere a una cierta renuncia [estoica] del yo..., askēsis no significa renuncia sino la progresiva consideración del yo, o dominio sobre uno mismo”⁷⁵⁵. El

754 Así, por ejemplo, la entrada de Jules Méline sobre el vegetarianismo en la *Encyclopédie anarchiste* habla de “exclure tout ce qui puisse compromettre l’équilibre physiologique et mental et, en conséquence, la force de l’homme, c’est-à-dire, la viande, le poisson, les liqueurs, les boissons fermentées (incorrectement appelé hygiénique), le chocolat, le café, etc., etc.” (2852); La entrada de Sophie Zaïkowska sobre el mismo tema lo define como “ne pas indiquer spécifiquement ce que nous devons manger, mais s’assurer que ce que nous mangeons soit ‘vigorisant’” (2850).

755 Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto: conferencias en el Collège De France, 1981–1982*, ed. Frederic Gros, trad. Graham Burchell (Nueva York: Picador, 2005), 317; *Tecnologías del yo: un seminario con*

hilo ideológico común que une estas muchas variedades de cultura corporal libertaria es, en primer lugar, la creencia de que la disciplina ejercida sobre el cuerpo desde el exterior (p. ej., represión sexual, vestimenta obligatoria, heterosexualidad obligatoria) es tanto física como psicológica e insalubre. En un registro simbólico, esta askēsis anarquista se expresó en una visión política del cuerpo desnudo, masculino y femenino, como signo y fuente de fuerza y vitalidad.

Podemos ver una política anarquista del cuerpo en acción en una de las grandes películas olvidadas de la España revolucionaria, *Carne de Fieras* dirigida por Armand Guerra (alias José María Estivalis Calvo, 1886–1939), antiguo colaborador de la cooperativa Cinéma du Peuple en París, que comenzó a rodarse pocos días antes del estallido de la revolución del 19 de julio (figs. 8–13)⁷⁵⁶.

La trama de *Carne de Fieras* (título que puede traducirse como *Carne Salvaje* pero también como *Carne para las Bestias*) gira en torno al fracaso de los matrimonios posesivos y las familias patriarcales, por un lado, y la

Michel Foucault, ed. Luther H. Martin et al. (Amherst: Prensa de la Universidad de Massachusetts, 1988), 35.

⁷⁵⁶ Eric Jarry, “Armand Guerra, cineasta e pioniere del cinema militante”, trad. Marco Camenish, *Bolletino Archivio G. Pinelli* 18 (diciembre de 2001): 37.

construcción de una familia alternativa basada en la generosidad y el respeto, por el otro.



Fotogramas de *Carne de Fieras*, en el sentido de las agujas del reloj desde arriba a la izquierda. Fig. 8: el tiempo está descoyuntado. Fig. 9: Picatoste y Pablo en el pueblo, con milicianos al fondo. Fig. 10: leona, bailarina y domador. Fig. 11: Marck golpea a Marlène. Fig. 12: Marlène baila con Pablo. Fig. 13: Marlène, Perragordo, Pablo y Picatoste como nueva familia.

Los acontecimientos de la historia son precipitados por un niño huérfano llamado Perragorda, una “rata de alcantarilla”, cuyo nombre significa “perro gordo”; cuando se burlan de él por este “nombre barato”, Perragorda responde con naturalidad: “Tal vez mi vida no valga más...”

Un día, Perragorda cae en el estanque del parque y casi se ahoga, pero Pablo lo salva. Pablo, un boxeador profesional, es reprendido por su esposa, Aurora, por saltar al rescate de un simple pilluelo de la calle. “Un corazón de oro”, se regocija el amigo y entrenador de Pablo, Picatoste. Aurora no está impresionada. –Qué buen desastre has hecho con tu traje –olfatea–. “Un traje arruinado puede ser reemplazado por otro”, replica. “Una vida perdida no tiene sustituto”. “¿Cómo puedes dejar que tu mujer te trate así?” Se burla Picatoste. “La primera mujer que me tratase así... la dejaría noqueada durante toda una temporada”. Pablo objeta. Ya se está despegando de una cultura en la que el amor se combina con la brutalidad.

La tacañería emocional de Aurora, podemos ver, es un desplazamiento de su amor frustrado por otro hombre, Antonio, y su culpa por engañar a un marido que la “idolatra”. Los acontecimientos llegan a un punto crítico cuando Pablo, que pierde un tren en el centro de Madrid, llega temprano a casa y encuentra a Aurora y Antonio juntos. ¿Y por qué pierde el tren? Transversal revela: su

reloj ya no está sincronizado con la hora que marca el reloj de la plaza (fig. 8).

Se detuvo cuando saltó al estanque para salvar a Perragorda. ¿Y qué hace en la ciudad con este tiempo perdido? Se toma un trago con Picatoste; es abordado por una mendiga que lanza sin fuerzas un ramo de flores, murmurando: “No he cenado...” “Comerás como una princesa”, le dice suavemente, y compra las flores. En la calle detrás de ellos, vemos milicianos caminando (fig. 9), un testimonio de la nueva realidad que ha estallado en medio de la filmación.

No forma parte del guión, y no se hace referencia a la situación revolucionaria (aunque, curiosamente, vemos a Pablo y Picatoste bajarse de un coche conducido por un uniformado cenetista e intercambiando un alegre saludo con el puño levantado). El tiempo está realmente descoyuntado aquí: el tiempo diegético de la historia no se alinea con el tiempo histórico, y el tiempo de Pablo, un tiempo de desperdicio, pérdida y gasto generoso, no concuerda con un tiempo racional, utilitario, oficial, el tiempo económico que está siendo destrozado por la revolución, la paralización de la rutina ordinaria, la ruptura con la historia⁷⁵⁷.

La rabia inicial de Pablo con Aurora da paso a la depresión, y se deja vencer sin piedad en el ring por su oponente, “El Tigre”.

Se podría decir que no tiene tiempo, que ha dejado de llevar la cuenta.

Perdiendo como un boxeador y esposo ostensiblemente “viril”, se encuentra de nuevo cuando ve actuar a Marlène y Marck. Marck, el domador de leones, mantiene a raya a cuatro leones hambrientos con una silla y un látigo mientras Marlène baila desnuda en medio de ellos. (Los leones realmente tienen hambre: el estallido de la guerra ha hecho que la carne escasee, y la “carne de fieras” es tan difícil de conseguir que cada vez que filman esta escena, los artistas, Marlène Gray y Georges Marck, “tanto franceses como partisanos a nuestra causa”, recuerda Guerra, están realmente en peligro de ser devorados.

Sin embargo, algunos compañeros del Sindicato Único de la Gastronomía de Madrid vienen al rescate, y las bestias son alimentadas: la película en sí es un producto de la generosidad que da vida...) ⁷⁵⁸ Sin miedo, fuerte, grácil, sensual, Marlène pasa ilesa por el foso de los leones (fig. 10).

758 Armand Guerra, *A través de la metralla: escenas vividas en los frentes y en la retaguardia* (Valencia: Talleres Editorial Guerri, 1938), 9.



Fig. 14: Caricatura del Almanaque de *Tierra y Libertad* para 1911, titulada “CRÍTICA ANARQUISTA DE LA ESTÉTICA BURGUESA: Sensualismo artístico–burgués, o el arte como apetito” (Imagen cortesía de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad McGill).

¿Qué vamos a hacer con el baile desnudo de Marlene? Carmen Peña Ardid lo descarta como un ejemplo más de “exhibición más o menos casta del cuerpo femenino”, invocando la crítica de Laura Mulvey al “espectáculo y las formas eróticas de mirar”⁷⁵⁹. Una caricatura en el Almanaque de *Tierra y Libertad* para 1911 satiriza igualmente el “sensualismo artístico burgués” que autoriza al ostensiblemente culto caballero a mirar de soslayo el trasero de una escultura desnuda (fig. 14). Sin embargo, como he dicho, las figuras desnudas (tanto masculinas como femeninas) también se alzan como figuras de liberación en el imaginario anarquista, donde son figuras de identificación subjetiva, poderosamente activas, más que objetos pasivos para el disfrute del espectador. La exhibición de sí misma de Marlène en *Carne de Fieras* es algo única en el sentido de que está tanto estetizada como erotizada⁷⁶⁰.

759 Carmen Peña Ardid, “La representación de lo diferente: mujer y personajes femeninos en el cine español”, *Teatro Antzerki: Revista de la Escuela Navarra de Teatro* 8 (junio 1997): 25.

760 Al mismo tiempo, no podemos leer la cultura libertaria española de estos períodos a través de la lente de una cultura pop estadounidense contemporánea en la que la exhibición espectacular de cuerpos femeninos a menudo se toma como un signo evidente de libertad y empoderamiento. Por el contrario, aquí es donde la otra cara de la estética de Proudhon parece haber cobrado especial relevancia para España. Para Proudhon, el moralista, existe la decadencia en el sentido negativo y, en este sentido, congeniaba no solo con los elementos patriarcales dentro del movimiento anarquista español, sino también con las feministas que buscaban aplicar la crítica libertaria a la familia.. Para estos, no podía haber una elección simple entre

Pablo se enamora de Marlène, quien lo admira, pero es observada celosamente por su amante posesivo, Marck, cuyo título de trabajo, “domador”, implica algo más que “domador de leones”: es un dominador, vestido con un uniforme de oficial naval falso, erizado de agresividad (fig. 11). Por supuesto que acabarán juntos (figs. 12 y 13); *Carne de Fieras* sigue la lógica narrativa de la película de Hollywood para la que, como escribe Mateo Santos, la “fórmula del éxito comercial” es casi tan precisa como la química o las matemáticas: “tal dosis, o tal porcentaje, de emoción: tal –y–tal cantidad de convencionalismo, X dosis, o incluso X por ciento, de erotismo, etc., etc.” Sin embargo, la película de Guerra no obedece a las limitaciones del comercialismo de Hollywood, que dictan un “desenlace feliz, con la moraleja obligatoria de que la virtud al final se premia... y que las malas acciones nunca quedan impunes”, es decir, que “en la trama no debe haber lugar para ninguna... teoría que entre en conflicto con las normas morales generales que gobiernan en los países donde gobierna el banco, la iglesia o el ejército”⁷⁶¹. Por el contrario, los problemas románticos de la película de Guerra reproducen en miniatura los problemas de

la cultura oficial de la virginidad y la pureza abstemia y la cultura igualmente sexista de la bebida y el libertinaje, la tradición carnavalesca que es siempre el anverso de la burocracia (Umberto Eco, *Travels in Hyperreality: Essays*, trad. William Weaver [San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986], 275).

761 Mateo Santos, “Del cine burgués al cinema social”, *Timón: Síntesis de orientación políticosocial* (noviembre de 1938): 135–136.

superación de una sociedad estructurada por el banco, la iglesia y el ejército, y la pobreza que vigilan: “si todos los españoles hiciéran como nosotros”, reflexiona Pablo con nostalgia, “no habría más niños de la calle”. Al mismo tiempo, *Carne de Fieras* evita la trampa de las películas de realismo social que desalientan y alienan al público en el intento de hacer proselitismo⁷⁶². De hecho, aparte de la desnudez, transgresora incluso para los estándares del cine anterior al Código Hays⁷⁶³, el cine de Guerra se parece al de Charlie Chaplin (de quien hablaremos más) en su vinculación de una trama romántica con una ética de la generosidad, una cierta voluntad de inocencia, y estructura de vodevil, con interludios de canto y baile. Al igual que Chaplin, al igual que el cine comercial, ofrece al público algo que desea: placer, fantasía, evasión, trascendencia de lo real. Pero lo hace con el acto de hacer visible algo que es posible, y usar esta posibilidad para criticar lo real.

Además, lo hace de una manera que es a la vez “popular” (trabajando a nivel del enunciado explícito, de modo que

762 José Cabeza San Deogracias, “Vendiendo un sueño equivocado: Cine de ficción republicano durante la Guerra Civil Española”, en *El cine cambia la historia*, ed. Julio Montero et al. (Madrid: Ediciones Rialp, 2005), 117.

763 El Motion Picture Production Code, más conocido como código Hays, fue un código de producción cinematográfico que determinaba, en las producciones estadounidenses, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no. [N. d. T.]

no puede recuperarse fácilmente para interpretaciones conservadoras) y sutil, trabajando a través de identificaciones implícitas de imágenes e ideas a través de yuxtaposición y asociación, (particularmente a través del uso estratégico de disolvencias y cortes partidos). No oculta su política, pero también la expresa a través de una serie de asociaciones, lo que Proudhon podría haber llamado la “dialéctica serial” del cine. El hermoso cuerpo de Marlène está seriado no solo con lo femenino y lo erótico, sino también con los leones, con fiereza, con un poder que apenas se puede contener. El látigo de Marck, su gorra y botones, su ceño fruncido, su posesividad, forman otra serie con la corte, la ley, la violencia punitiva, el miedo, la avaricia. La pérdida de un reloj, la pérdida de un partido y la pérdida de la esposa de Pablo se relacionan con salvar una vida, dar un regalo y enamorarse. En definitiva, se hace que Pablo, Marlène, Perragorda y Picatoste formen una sola serie (fig. 13). Carne de Fieras desarrolla esta dialéctica, transformando en lugar de simplemente reforzar los significados de las cosas; moviliza una economía femenina de la fiera a lo sensual, lo libidinal, lo excesivo, y también de la generosidad, el don, frente a una economía masculina de la eficiencia, la racionalidad, la disciplina, la utilidad, el intercambio, la posesividad y la competencia. No es un mal ejemplo, quizás, de una visión igualitaria de la vida sobreabundante, sino de otro tipo de cuerpo viril.



Fig. 1: Cabecera de La Protesta (Cádiz, 1901).



Fig. 2: Esquemas tipográficos de *La Revue Anarchiste* 1.1 (1922).

XVII. “VENDER SEÑALES”: PALABRAS E IMÁGENES

No se puede decir que los anarquistas acogieran acríticamente las perspectivas culturales de lo que Benjamin llamó “la Era de la Reproducción Mecánica”. Reflexionaron sobre la proliferación de diversiones y distracciones populares –cafés–conciertos, competiciones deportivas, películas, radio, televisión– mucho antes de que Debord levantara el espectro de una “Sociedad del Espectáculo”.

Estos espectáculos requerían no de “colaboración activa” sino de espectadores acostumbrados a consumir representaciones de ellos mismos, a dejarse representar. Una política del sujeto radical que, en palabras de Pouget, “enseña la fuerza de voluntad, en lugar de la mera obediencia, y abraza su soberanía en lugar de conferirla a

un representante”, no podría contentarse con apropiarse de los medios existentes. de representación⁷⁶⁴.

No obstante, una “euforia de la autocreación humana”, como la llama Robert Damien, es visible no solo en la iconografía anarquista del cuerpo, sino también en la experimentación de las publicaciones anarquistas con la forma visual. A pesar de la desconexión entre el “arte social” anarquista y el formalismo de las vanguardias artísticas, los anarquistas de clase trabajadora del segundo período fueron a menudo audaces en su exploración de estilos visuales, produciendo una estética de lo sensual, de lo afectivo y de lo imaginativo. Un número desproporcionado de anarquistas, empezando por el propio Proudhon, trabajaban como tipógrafos, y los avances en las tecnologías de la imprenta a finales del siglo XIX permitieron una gran expansión de los medios de expresión gráfica que podían incorporar, llevándolos a experimentar amplia y profusamente con maquetación, ilustración y tipografía⁷⁶⁵. En consecuencia, a diferencia de sus descendientes más desaliñados, las revistas anarquistas del segundo período son a menudo proezas de diseño, haciendo alarde de los rasgos estilísticos Art

764 Émile Pouget, *Direct Action* (Londres: Kate Sharpley Library, 2003), 11, modificaciones mías.

765 Kathy E. Ferguson, *Emma Goldman: Pensamiento político en las calles* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2011), 101–105; Litvak, *La Mirada Roja*, 51–55.

Nouveau y Art Deco que señalan su modernidad mucho más que su honesta pobreza. Fíjese en el diseño de la cabecera (portada) de *La Protesta* de Cádiz, un típico diario anarquista español de principios de siglo: aquí, la imprenta no es meramente el contenedor utilitario de la palabra inteligible, es una experiencia sensible en sí misma, barroca, sinuosa (fig. 1). Los periódicos anarquistas hacen uso rutinario de lo que se había convertido, en el período moderno, en una de las relaciones palabra–imagen menos comunes: la fusión de ambas en una sola experiencia. La tecnología de las primeras imprentas (desplazando el manuscrito iluminado, que integraba palabra e imagen, en favor de bloques sólidos de texto con ilustraciones ocasionales) y la elaboración de formas de arte visual cada vez más realistas (que culminaron en la rica tradición de la pintura al óleo) habían tendido a separar las imágenes y las palabras, y ciertamente el texto predomina sobre las imágenes en algunos periódicos y revistas anarquistas: *Le Libertaire* de Nueva York (1858–1861), *Liberty* de Boston (1881–1908) o *Timón* de Buenos Aires (1938–1940) por ejemplo⁷⁶⁶. No obstante, los tipógrafos, artistas y editores de periódicos anarquistas como el parisino *Père Peinard* (1889–1902), *Tierra y Libertad* de Barcelona (1904–1919), *Der Syndikalist* de Berlín (1918–1932), *The Blast* de San Francisco (1916–1919) 1917), o la foto–revista valenciana *Umbral* (1936–1938) lograron en ocasiones una llamativa

766 Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art* (Nueva York: HarperPerennial, 1994), 143–148.

y evocadora integración de lo dicho y lo visto. Esto se logró a veces, como señala Litvak, mediante el uso creativo de la tipografía:

Contrariamente al diseño uniforme identificado con los periódicos conservadores... muestran muchos contrastes diferentes entre encabezados y titulares, párrafos e incluso secciones enteras impresas en diferentes modelos tipográficos... De esta manera, el lector está condicionado a comprender los mensajes en dos niveles, uno comunicativo y lógico, y otro tipográfico y emocional⁷⁶⁷.

Podemos ver algo de esta diversidad tipográfica en una página típica del número del 1 de octubre de 1929 de la revista anarquista argentina *La Batalla* (1910–1935), donde no solo “La Poesía Selecta”, “El Cuento Breve” e incluso “Fabulas de Esopo” reciben encabezados de estilo diferente, con el título de cada poema e historia apareciendo en un tipo de letra distintivo propio.

El encabezado de la sección de poesía, escrito en lo que parece ser un tipo de letra ultramoderno dibujado a mano, parece enfatizar la modernidad del poeta presentado, Armando Vasseur, y la gran diversidad de guiones puede

767 Litvak, “La Buena Nueva”, 14, trad. mía.

indicar la voluntad de formar una pluralidad, una sociedad anárquica⁷⁶⁸.



Fig. 4: Una página de Acción Libertaria (1 de septiembre de 1933).

768 Crispin Sartwell señala, por el contrario, que “Casi todos los intentos de estandarizar los guiones se han realizado bajo los auspicios de la autoridad política, desde Alejandro hasta los emperadores romanos, desde Carlomagno hasta la monarquía francesa, Stalin y Hitler” (*Political Aesthetics* [Ithaca: Cornell Prensa Universitaria, 2010], 211).

Ciencia Social



APARICION MENSUAL

Administración: ORIENTES 391

Galería Libertaria

Biografía de Carlos Cafiero

Nació en Barietta en 1846, hijo de Fernando Cafiero y Luisa Azzariti, que representaban una de las más ricas familias del Baresé.

Narrar la vida de Carlos Cafiero es cosa, si no imposible, difícil; es lo mismo que escribir la historia de cómo ha tomado cuerpo el socialismo-anárquico en Italia y cómo se ha desarrollado, del 71 al 82, en toda la Europa occidental.

Fue educado en su juventud en el seminario de Molfetta, entonces de mucha fama en la parte meridional de Italia, y allí hizo amistad con el inolvidable Emilio Corelli, amistad que en Locarno en el 74 debía renovarse más intensa, por basarse en comunes sentimientos y aspiraciones. Salido del seminario, fue enviado a Nápoles a estudiar leyes, y allí, de ferviente espiritualista que era, comenzó a sacudir la fe religiosa inculcada por la familia y los curas.

A la muerte de sus genitores, hallóse poseedor de una riqueza no común y cercado de parientes y amigos politicistas que pretendían hacerle un diplomático. Al efecto dirigióse a Flo-

rencia, entonces capital de Italia. Mas, *una bella sera*, harto de las malas artes de la política; harto de la hipocresía diplomática, con la cual mirábase tan sólo de mixtificar al pueblo, deja con un palmo de narices a diputados y adberidos a embajadas, con los cuales discutía

en un café, y parte para Londres, diciendo totalmente *addio* a parientes, amigos y politicistas.

Entonces acarió la idea de imitar a Volney, esto es, de trasladarse a Oriente y establecerse allí, para estudiar si verdaderamente el Islamismo era un dique que contenía todas las ideas de progreso que lo circundaban. Mas la residencia en el extranjero había destruido en él los avances del espiritualismo y lo había hecho un librepensador. El espectáculo estupendo de la *Commune* de París lo conmueve y arrebató, se quita la piel burguesa y entra en la Asociación Internacional de los Trabajadores, luchando por

la desaparición de la burguesía. Vuelto a Nápoles, y con Fanelli y otros, funda la *Campagna*, primer órgano socialista que apareció en Italia. La *via crucis* comienza. Toma parte activísima en los Congresos de la Internacional y especialmente en las contiendas sur-



CARLOS CAFIERO

Alto 16'6" por la parte (Barietta)
Nació en Agosto de 1846

Fig. 5: Retrato de Carlo Cafiero (1846–1892) en Ciencia Social (agosto de 1898).

Otro recurso por el cual los anarquistas buscaron atraer a los lectores fue, por supuesto, la inclusión de ilustraciones y otras formas de expresión pictórica –grabados, litografías, aguatinas y fotografías– que sirven para subrayar, hacer eco y ampliar la información textual, a veces crudamente, a veces de una manera bastante sofisticada y sutil. Nótese, por ejemplo, la portada del *Syndikalist* del 23 de abril de 1927 (fig. 3): el título de la cabecera es literalmente una pancarta, una bandera negra ondeada por el viril trabajador, con el eco debajo de la ilustración de los manifestantes que llevan una pancarta de protesta antifascista.

No sólo lo verbal (el título) se convierte en visual, mientras que lo visual (la ilustración) se convierte en verbal; el límite entre las palabras (el texto de las pancartas) y los hechos (el acto de ondear la bandera desafiante, de protesta) se borra, muy en el espíritu de la “propaganda por el hecho”. O tomemos la página de *Acción Libertaria* del 1 de septiembre de 1933 (fig. 4), en la que el imperativo verbal ¡Detened la reacción!, encuentra un eco visual inmediato, literalmente deslumbrante en la fotografía de una mano. De esta manera, como observa Litvak, las revistas y los periódicos anarquistas “buscaron a la vez llamar la atención y promover una lectura más emotiva y dramática...

enfaticando una lectura del periódico que no es pasiva, sino de solicitud y descubrimiento”⁷⁶⁹.

Otro género visual significativo sobre el que Andrew Hoyt ha llamado la atención es el retrato martiroológico: imágenes de héroes revolucionarios caídos, a menudo acompañadas de biografías, presentadas como encarnaciones vivas de la Idea, ideales para decorar la repisa de la chimenea de un hogar anarquista (fig. 5). Aquí, tal vez, está la contrapartida impresa del “personaje–espejo” en el drama anarquista⁷⁷⁰. El término “martirologio” es originario del anarquismo en el sentido de que la cultura anarquista está marcada por conmemoraciones rituales de actos de martirio (por ejemplo, el 1 de mayo y el 11 de noviembre para los “mártires de Haymarket”). Así, por ejemplo, en 1904, un anarquista italiano que escribe para *Cronaca Sovversiva* observa que “1903 había pasado sin que se diera al martirologio del proletariado internacional ni siquiera un verdugo”⁷⁷¹. Claramente, esto se refiere a una concepción no cristiana del martirio, pero otros ejemplos son más paralelos. La revista *Lucifer, the Light–Bearer* por ejemplo,

769 Litvak, “La Buena Nueva”, 14.

770 Andrew D. Hoyt, “Carlo Abate, Luigi Galleani and the Art of *La Cronaca Sovversiva*” (artículo inédito, 2011), 5; Litvak, *La Mirada Roja*, 53–54, 61, 70–71.

771 G. Pimpino, “Facciamoci Frati!”, *Cronaca Sovversiva* 2.15 (9 de abril de 1904): 3.

fechó sus números no solo de acuerdo con el sistema de la “Era Común”, que data de la muerte de Jesús, sino también en los años “EM”, la “Era del Hombre” inaugurada en 1600 por la ejecución de Giordano Bruno por herejía. Todo esto despertó malestar entre algunos anarquistas, quienes advirtieron contra la formación de una “hagiografía... igual que los católicos”⁷⁷². En la práctica, sin embargo, esto puede haber ido en contra de las tradiciones espiritualistas de la Iglesia al concretar y personalizar la ideología anarquista⁷⁷³.



Fig. 6a: Monstruando al enemigo (de Félix Dubois, *Le Péril Anarchiste*): Lucien Pissarro, “Le Capital et la Charité”, *Père Peinard* (8 de marzo de 1891).

772 Altair (Mariano Cortés) qtd. en Suriano, *Paradojas de la utopía*, 213.

773 Litvak, *La Mirada Roja*, 70–71.



Fig. 6b: Maximilien Luce, “¡Abominable, insaciable Ghou! Una perra dura, Madame Patrie: ¡ella devora a sus hijos! (Almanach du *Père Peinard*, 1894).



Fig. 7: Albert Daenens, “L'Homme-Machine” (ca. 1922).

La “pedagogía a través de la imagen” anarquista tampoco se limitó al retrato heroico; También fueron populares los “retratos difamatorios”⁷⁷⁴. La caricatura parte de “una tradición paródica, un modo que motiva desviaciones extremas de las preocupaciones por la verosimilitud”, según Hans-Christian Christiansen⁷⁷⁵, formó otro género anarquista muy importante, ya desde el primer período. Proudhon escribió *Du Principe de l'Art* como una defensa extendida de una pintura satírica de su protegido Gustave Courbet, titulada *Le Retour de la conférence* (también conocida como *Les Curés*), una escabrosa caricatura del clero, rechazada incluso por el Salon des Refusés⁷⁷⁶. Courbet, a su vez, instruyó al joven Louis-Alexandre Gosset de Guines, mejor recordado como André Gill (1840–1885), quien rápidamente “dominó” el arte de “la carga del retrato, la práctica de dibujar una gran cabeza caricaturesca en un torso cómico rechoncho”⁷⁷⁷. Gill, un comunero, miembro de la Federation des Artistes

774 Enric Olivé i Serret, *La Pedagogía Obrerista de la Imagen* (Barcelona: José J. de Olañeta, 1978); Litvak, *La Mirada Roja*.

775 Hans-Christian Christiansen, "Comics and Film: A Narrative Perspective", en *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, eds. Anne Magnussen y Hans-Christian Christiansen (Copenhague: Museum Tusulanum P, 2000), 118.

776 Chakè Matossian, *Saturne et le Sphinx: Proudhon, Courbet et l'art justicier* (Ginebra: Droz, 2002), 115–116; Proudhon, *Du Principe de l'Art*, 38–39

777 Donald Crafton, *Émile Cohl: caricatura y cine* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), 11.

de Courbet y colaborador en algún momento de *La Rue* de Jules Vallès llegó a editar una serie de revistas satíricas influyentes (y frecuentemente censuradas), asesorando a una nueva generación de caricaturistas. Patrice Terrone destaca la relación inversa entre “el arte institucional del retrato que embellece, solidifica, mitifica e idealiza la belleza de un personaje” y “la caricatura [que] afea, exagera y desmitifica al sujeto”⁷⁷⁸; sin embargo, el sujeto de la caricatura anarquista es menos a menudo un individuo vivo particular que un tipo (como “el sacerdote”) o incluso una fuerza (como “el capital”) colocada del lado de la alegoría. Al igual que en lo grotesco de Louise Michel, el enemigo se visualiza como un monstruo al que hay que matar (fig. 6)⁷⁷⁹.

Pero no siempre. A veces, como en la lírica anarquista y el melodrama anarquista, la mirada crítica de la caricatura se vuelve hacia la propia clase obrera. Los caricaturistas anarquistas de la época dibujan imágenes similares de la clase obrera desarraigada, de hecho, decapitada: el crudo

778 Patrice Terrone, “Chargez! La caricature dans l'optique d'une strategie et d'une culture libertaires”, en *La culture libertaire*, 308–309.

779 Litvak, *La Mirada Roja*, 74. Sin embargo, también hay excepciones a esta regla; Hoyt señala la publicación de retratos de “opresores” y “némesis” en *Cronaca Sovversiva*, por ejemplo (“Carlo Abate, Luigi Galleani and the Art of *La Cronaca Sovversiva*”, 18), y Aristide Delannoy (1874–1911) se enfrentó a prisión para una caricatura del General d'Amade, carnicero de Marruecos, en 1908 (Robert Justin Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth–Century France* [Kent, OH: Kent State University Press, 1988], 255).

grabado de Frans Masereel, en *La Feuille* de Zo d'Axa de un “trabajador ideal del futuro”, cuya cabeza ha sido cuidadosamente reemplazada por un reloj, (27 de octubre de 1919), y “L'Homme– Machine [Hombre–Máquina]” de Albert Daenens (ca. 1922) que revela al trabajador mutilado por el capitalismo, como una persona privada de personalidad, un sujeto privado de subjetividad (fig. 7)⁷⁸⁰. Mecanizado, robotizado, ¿cómo se rebelará este obrero? Con respecto a la funesta figura a horcajadas sobre la espalda del Hombre–Máquina, Eugen Relgis escribe: “Esta es la omnipotencia del capital”⁷⁸¹.

Un motivo similar aparece en la tira cómica del sindicalista revolucionario Ernest Riebe (se desconocen las fechas de nacimiento y muerte) de “Mr. Block”, que apareció en las publicaciones de la IWW. La introducción del organizador wobbly Walker C. Smith a una colección de “Mr. Block” lo aclama como un intento vital de “llamar la atención y moldear la mente de cualquier Block en cuyas manos pueda caer”:

780 Este tropo del proletario sin cabeza también se puede ver en *Debout les morts, Résurrection infernale* (1917) de Frans Masereel, así como en las caricaturas de Robert Minor para *The Blast* (“Intolerancia”, portada del número del 1 de enero de 1917) y *Golos Truda* (“¡Por fin encontré al soldado ideal que cumplirá órdenes sin discutir!”), 27 de octubre de 1917).

781 Eugen Relgis, “Peregrinaciones Europeas: Un día en Bruselas”, trad. E. Muñiz, *La Revista Blanca* 2.10.213 (1 de septiembre de 1932): 198, trad. mía.

Mr. Block

He Peddles Signs

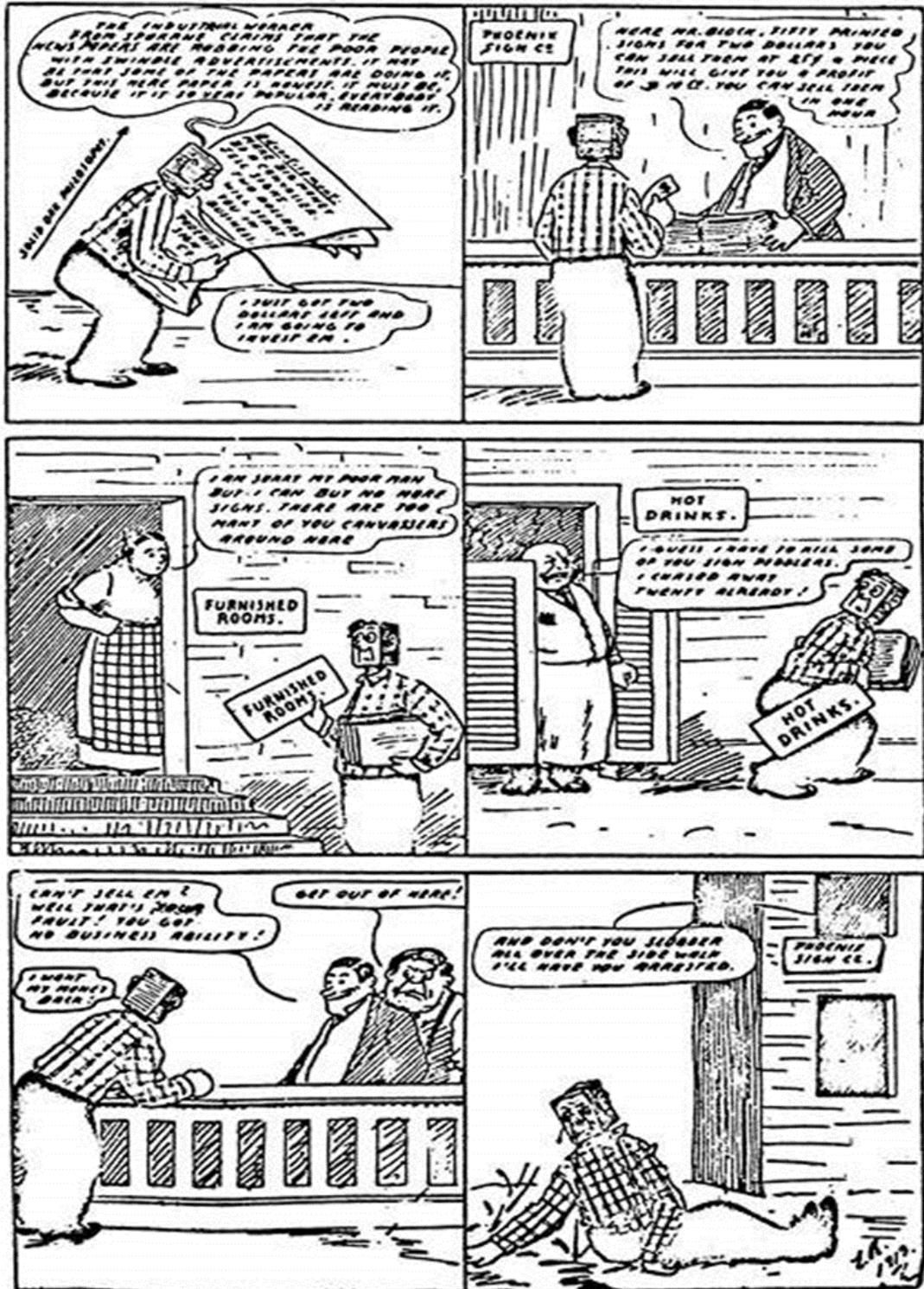


Fig. 8: Ernest Riebe, "Sr. Block: He Peddles Signs" (*The Industrial Worker* 4.46 [6 de febrero de 1913]).

Este folleto puede permitir a los lectores ver su reflejo en una página impresa. Desde el primer momento queremos decir que las caricaturas que te agradan son retratos de otro compañero, mientras que las que despiertan tu ira son exactamente como si te hubieras mirado en un espejo⁷⁸².

En lugar de seguir los procedimientos narcisistas de la industria cultural, la tira cómica anarquista pretende confundir y perturbar la imagen que el lector tiene de sí mismo.

Es, en resumen, un método de sabotaje (un tema sobre el cual Smith literalmente había escrito el libro) dirigido al aparato de creación de imagen e identidad del capitalismo moderno, destinado a producir momentos de autoconciencia en la forma de una risa incómoda.

El Sr. Block de Riebe nunca ve nada divertido en su propia persona y comportamiento. Rechaza resueltamente la subjetividad, se resiste a ver el mundo desde el punto de vista de sus propios intereses y condiciones materiales, personificando así el objeto inanimado que el capital exige que sea: el productor que imita su propio producto

782 Walker C. Smith, “Introducción”, en *Mr. Block: Veinticuatro caricaturas del IWW*, ed. Franklin Rosemont (Chicago: Charles H. Kerr Publishers Company, 1984), 1.

alienado: “Como ser humano”, en palabras de Riebe. “Él es sólo una imitación, un falsificador de la naturaleza”⁷⁸³.

El Sr. Block podría haber sido desarrollado como una imagen única de un solo panel, una parodia del trabajador estadounidense como un “esclavo voluntario” con cabeza de palo⁷⁸⁴. En cambio, se convierte en el protagonista de una serie de desventuras tanto verbales como físicas. La forma en que Block “piensa”, se manifiesta solo parcialmente en su apariencia: su cabeza de bloque literal; se hace aún más evidente por los globos de palabras que caen abyectamente de su boca floja de caricatura. “Este periódico es honesto”, razona (en un episodio titulado “He Peddles Signs”), “porque es muy popular, todo el mundo lo está leyendo” (fig. 8)⁷⁸⁵. Otro pie de foto sin recuadro indica que las ideas enunciadas por la cabeza de madera de Block son “filosofía de roble macizo”, objetivadas, tal vez incluso demasiado “materiales” para ser ideas. Sin embargo, el trabajo que toma es un ejercicio de idealismo: literalmente “vende señales” de bienes y servicios en lugar de las cosas en sí. De hecho, tampoco es lo suficientemente “material” en su identidad como consumidor: “Para su recreación”, comenta Riebe, “él acepta dócilmente las imitaciones de las cosas buenas de

783 Ernest Riebe, *Mr. Block and the Profiteers* (Chicago: All-American Publishing Co., 1919), 4.

784 *Ibíd.*, 2

785 Riebe, *Veinticuatro caricaturas del IWW*, 4.

la vida”⁷⁸⁶. Ha sido estafado por sus propios intereses materiales por un vendedor ambulante de letreros más inteligente: el mismo periódico cuyas representaciones ha tomado por reales sobre la base de su popularidad. La reproducción del capitalismo radica en la venta de la venta (“El éxito de nuestros vendedores es fenomenal”, pregona el siguiente anuncio del que se enamora) –una proliferación interminable de signos sin referentes, fichas sin valor presentadas como la piedra de toque del valor⁷⁸⁷.

Las historietas de Riebe explotan constantemente uno de los principales recursos que brindan las historietas, el recurso principal, según Robert C. Harvey de la dualidad y la interacción de palabras e imágenes. Para Harvey, “los cómics son una forma híbrida: palabras e imágenes”, y por lo tanto resisten la reducción a modelos cinematográficos, pictóricos o literarios⁷⁸⁸. El trabajo de Riebe parece demostrar que el poder de la imagen para presentar una visión crítica a menudo se mejora, en lugar de socavarse, al jugar con la disparidad y la coincidencia entre los códigos visuales y verbales: un código puede usarse para criticar al otro. Aquí, tal vez, se encuentra una fuente del relativo optimismo de Smith sobre el potencial de los cómics en contraste con el pesimismo de otros anarquistas sobre el

786 Riebe, *Mr. Block y los especuladores*, 4.

787 *Ibíd.*, 5.

788 Robert C. Harvey, *El arte del cómic: una historia estética* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1996), 3.

cine. El Sr. Block de hecho pasa la “prueba de fuego del buen arte de los cómics” de Harvey: en lugar de presentarnos una narrativa predominantemente visual acompañada de subtítulos esencialmente redundantes (como en el modelo de la película muda) o una narrativa predominantemente verbal acompañada de imágenes decorativas (como en el modelo de la novela ilustrada), Riebe opone lo visual a lo verbal, “utilizando al máximo los recursos que el medio le ofrece”⁷⁸⁹. En este juego, es el registro visual el que más consistentemente dice la verdad, la verdad material de las situaciones y acciones; el registro verbal es aquel en el que la mentira y la propaganda desplazan a la verdad, en el que proliferan los “signos” vacíos.

Algunos comentaristas han argumentado a partir de este predominio de lo visual que el “cómic sin palabras” es el género más prototípicamente anarquista. Innegablemente, los humanos mudos en *Beelden* de Frans Masereel como en *Mon Livre d'Heures* (Viaje apasionado 1919), *Die Sonne* (El sol 1920), *Die Idee* (La idea 1924), *La Ville* (La ciudad 1925), y *Geschichte ohne Worte* (Historia sin palabras 1927), han formado un ejemplo particularmente poderoso para los escritores de historietas anarquistas de los últimos días, como Peter Kuper y Eric Drooker, quienes aprendieron de ellas cómo uno podría crear arte o, en palabras de Masereel,

789 Ibid., 4.

“comunicación” dirigida a todos los hombres”, evitando al mismo tiempo las “trampas” del lenguaje dominante, su tendencia a hipostasiar las convenciones sociales como las categorías y estructuras de la “realidad” como tal, poniendo en su lugar el lenguaje corporal del “gesto”⁷⁹⁰. Así, escribe Kunzle, lo que se dibuja presenta una “verdad” más materialista que la leyenda textual. Agregar subtítulos al cómic sin palabras de Steinlen “solo vulgarizaría y banalizaría”, reduciendo el significado complejo de las imágenes a una “línea oficial” o “verdad recibida”. En su lugar, Steinlen permite que la “moralidad convencional, expresada por subtítulos que tradicionalmente funcionaban como una especie de superyó social censorador” se “[enmudezca]”, dejando al lector “visualizar la lucha social... como realmente es, en lugar de como nos han enseñado a leer”.

Las aventuras del gato negro de Steinlen –el Chat Noir que también fue emblema de la revista satírica y del cabaret de Montmartrois del mismo nombre– representan escenarios de deseo, peligro y muerte sin comentarios verbales, en una atmósfera “moralmente indiferente” que

790 Perry Willett, *The Silent Shout: Frans Masereel, Lynd Ward, and the Novel in Woodcuts* (Bloomington, IN: Bibliotecas de la Universidad de Indiana, 1997), 15; Masereel qtd. en Roger Avermaete, *Frans Masereel* (Amberes: Fonds Mercator, 1976), 84; Colson, *Petit lexico*, 127, 131–132.

deja la determinación de su significado al sentido de simpatía o ironía del lector⁷⁹¹.

Veremos si se sostiene esta interpretación de las virtudes del silencio.

Sin embargo, uno de los estilos más reconocibles y memorables de las historietas anarquistas proviene de la tradición del *détournement* la apropiación creativa de bienes culturales con fines subversivos.

Mezclando el marxismo de izquierda con el anarquismo, los “amigos de Marx y Ravachol”, que produjeron el cómic *Le Retour de la colonne Durutti* (El regreso de la columna Durutti 1966), cuyo título representaba un homenaje (aunque mal escrito) a uno de los héroes más intransigentes de la Revolución Española ⁷⁹² : consistentemente invirtió la fórmula de Kunzle. En lugar de suplir la voz de la convención, devolviendo la imagen ingobernable al orden, aquí el texto representa la invasión de una narrativa sin licencia, la irrupción de las no oficiales (“secretos públicos”, en la fértil frase de Ken Knabb) en el dominio de las mentiras convencionales.

791 David Kunzle, “Willette, Steinlen, and the Silent Strip in the *Chat Noir*,” en *The Language of Comics*, eds. Robin Varnum y Christina T. Gibbons (Jackson, MI: University of Mississippi Press, 2001), 15, 12

792 Steef Davidson, ed., *The Penguin Book of Political Comics*, trad. Hester y Marianne Velmans (Londres: Penguin Books, 1982), 56.



Fig. 9: Detalle de André Bernard,
Le Retour de la Colonne Durutti (1967).

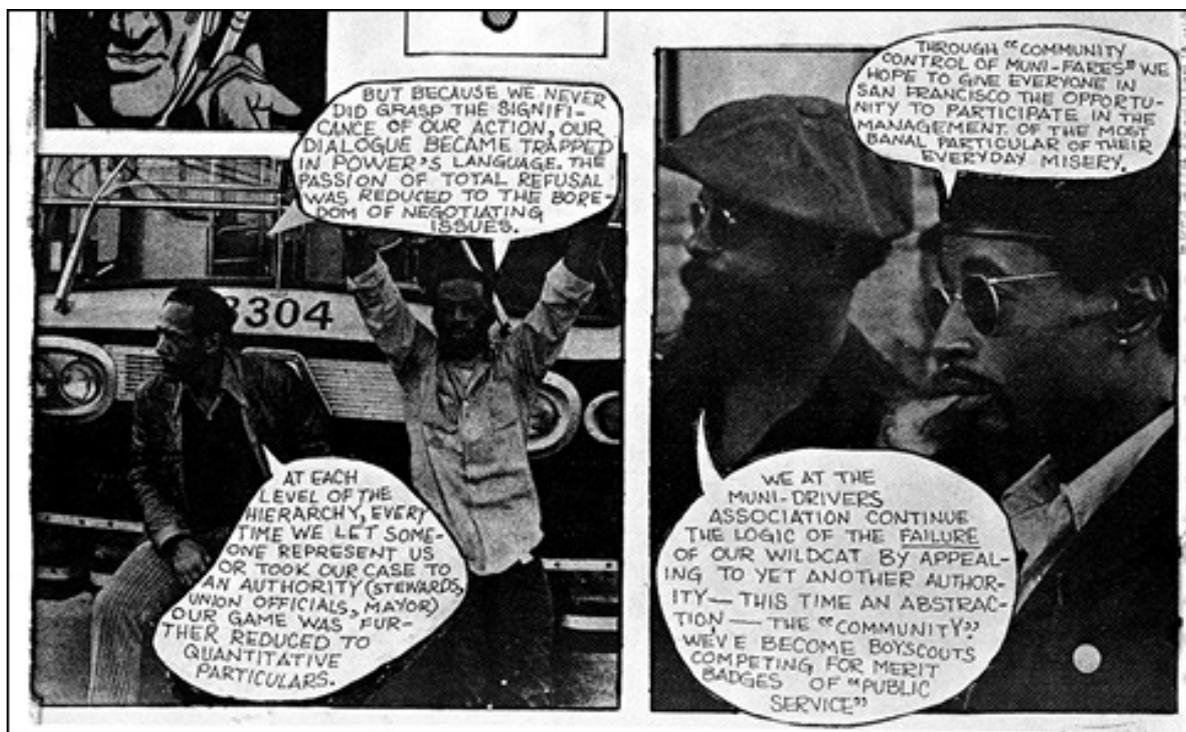


Fig. 10: Detalle de “Contradicción”, Wildcat Comics (1971). (Imagen cortesía de la Colección Beinecke, Universidad de Yale).

El regreso de la columna Durutti de André Bernard (fig. 9), aparte de unos cuantos toscos dibujos hechos a mano, está tomada de un producto comercial, un acto de *reprise culturelle individuelle* facilitado –realmente hecho posible– por la adición liberal de subtítulos y globos (bocadillos) de palabras que alteran radicalmente sus significados. Los vaqueros estadounidenses que hablan duro hablan de la teoría radical francesa; una glamurosa modelo denuncia sonriente “dos mil años de cristianismo”; un par de cepillos de dientes se burlan de todas las facciones políticas desde

la derecha (“los fascistas”, “los gaullistas”) hasta la izquierda sectaria (“las JCR [Jeunesses communistes Révolutionnaires]” y “los anarquistas de ‘Le Monde Libertaire’”); el rey condenado en el famoso lienzo de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* se pronuncia sobre la “crítica de la vida cotidiana”⁷⁹³. Sin el texto de Bernard, las imágenes simplemente nos remiten a sus contextos originales: el entretenimiento, el comercio, las instituciones del arte oficial; con las palabras, se convierten en artefactos robados, preñados de nuevos significantes. “En definitiva”, como alardeaban Guy Debord y Gil J. Wolman, “cualquier signo o palabra es susceptible de convertirse en otra cosa, incluso en su contrario”.

Al mismo tiempo, vale la pena señalar lo que no hacen los cómics construidos a través del *détournement* [rapropiación] (y particularmente los cómics *détournement*). Aunque los paneles de *El regreso de la columna Durutti* deben leerse en una secuencia (siguiendo el orden tradicional de arriba a abajo y de izquierda a derecha de la página impresa occidental), la secuencia del cómic se mantiene enteramente por el texto. Es decir, la transición visual de viñeta a viñeta es siempre en forma de

793 André Bernard, *Le Retour de la Colonne Durutti* (Estrasburgo: Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg, 1966), 3, 1, 4.

*non sequitur*⁷⁹⁴; cada segmento de texto sigue al último más o menos a la manera de los párrafos en un ensayo de prosa argumentativa. Esto quizás se deba a la excesiva confianza de Bertrand en lo que Debord y Wolman llamaron “détournement menor”, es decir, “el détournement de un elemento que no tiene importancia en sí mismo y que, por lo tanto, extrae todo su significado del nuevo contexto en el que ha sido colocado.”, en lugar de “el desvío de un elemento intrínsecamente significativo, que deriva un alcance diferente del nuevo contexto”⁷⁹⁵. El argumento escrito de Bertrand se convierte en el contexto que sobrecodifica y determina las imágenes triviales o sin sentido de las que se ha apropiado. Aunque Debord y Wolman remontan la técnica a la inspiración de las Poésies de Lautréamont el “détournement menor” apenas se parece a la “yuxtaposición fortuita de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección” de Lautréamont⁷⁹⁶; por el contrario, puede asumir un carácter unilateral, arbitrario, una apropiación de un

794 “No sigue”. McCloud, *Comprender los cómics*, 72.

795 Guy Debord y Gil J. Wolman, “Guía del usuario para la reapropiación”, trad. Ken Knabb, *Oficina de Secretos Públicos* (web), enfatiza el mío.

796 Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Maldoror and Poems*, trad. Paul Knight (Harmondsworth, Reino Unido: Penguin, 1978), 216.

discurso por otro, poniendo las propias palabras en boca de otro.

De hecho, el potencial para usos autoritarios o vanguardistas del *détournement* es un peligro perpetuo. Así, Wildcat Comics una tira cómica sobre “intervención en una huelga salvaje de conductores de teleféricos en San Francisco” producida por el grupo de Knabb, “Contradiction”, en 1971 (fig. 10) superpone globos de palabras –¿escritos por radicales blancos?– sobre fotografías de huelguistas negros, una lamentando que “dejamos que alguien nos represente”, otra aceptando que “nunca captamos el significado de nuestra acción”. ¿No asumió el artista (quizás el mismo Knabb) un privilegio similar, aquí, de representar a los huelguistas ante sí mismos?⁷⁹⁷ Otra tira de 1971, “La sexualidad de la dialéctica” (una inversión ¿*détournement*?, de *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone) del grupo de Chris Winks Point-Blank!, utilizando viñetas reapropiadas de historietas románticas, escenifica diálogos entre mujeres sobre el movimiento feminista: “El amor no es posible en esta sociedad”, opina una; “Todo lo que los hombres quieren es tu cuerpo”. La respuesta: “Decir que el amor no es posible es ser contrarrevolucionario”. La conclusión, puesta en boca de una mujer de mirada resuelta: “Recuerde, hermana, no deje que todos los jefes, policías, curas, maestros y militantes la jodan. ¡HAGAN EL

797 Davidson, *The Penguin Book of Political Comics*, 69.

AMOR CON REVOLUCIONARIOS!”⁷⁹⁸ Evidentemente, las mujeres deben alcanzar el estatus de sujetos revolucionarios pronunciando las líneas “revolucionarias” correctas y abriendo las piernas para sus mentores. La suposición no declarada detrás de este discurso parecería ser que la liberación significa la liberación sexual, que debe entenderse como la libertad de los hombres (activos) para “follar” con mujeres (pasivas); un subtexto más profundo es la noción de que las mujeres que rechazan este papel son “perras” burguesas, “frías” y/o contrarrevolucionarias, con la implicación adicional de que los hombres que no son lo suficientemente “radicales”, por el contrario, son impotentes, débiles, decadentes, “femeninos.”

Al final, uno bien puede preguntarse, con Richard JF Day, si el cómic reapropiado está destinado, por su forma, a tener un contenido radical, o si siempre está en peligro de “no lograr distanciarse adecuadamente” de las “representaciones espectaculares” de las que es parásito⁷⁹⁹. Al mismo tiempo, sin embargo, uno de los aspectos más intrigantes de los cómics reapropiados es su sugerencia ocasional de que no están simplemente imponiendo un guión político predeterminado sobre una superficie pasiva–receptiva de imágenes, sino que están

798 Ibid., 73.

799 Richard JF Day, *Gramsci is Dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements* (Londres: Pluto Press, 2005), 22.

descubriendo un contenido latente o inconsciente dentro de las imágenes mismas. –que constituyen “una cierta extrapolación utópica”, para tomar prestada una frase de Graeber, un método para “desenredar la lógica tácita”⁸⁰⁰. Privadas de sus coartadas textuales, las tiras de humor infantil como *Desperate Dan* y *Beano* revelan un universo de bufonadas y absurdos antiautoritarios, rechazos de la política de la vida cotidiana; historietas como *Superboy* divulgan fantasías de escape, lucha, contestación; en otros géneros también hay escenarios de criminalidad, romance, disfrute... En resumen, los cómics reapropiados apelan a la esperanza esencialista de que “nuestras ideas están en la cabeza de todos”⁸⁰¹ –que la razón por la cual la alteridad de los cómics puede existir dentro de un marco capitalista es porque de hecho ya deseamos algo más que el capitalismo.

800 David Graeber, *Fragmentos de una antropología anarquista* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2011), 32.

801 René Vienet, “Les statusnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art,” *Internationale sitituniste* 11 (1967): 4.

XVIII. “LA EVOLUCIÓN AÚN NO HA TERMINADO”. NARRATIVA VISUAL

“Los cómics, como medio, no [son] propicios para las expresiones de democracia”, se queja Phil Nugent; “Lo que los cómics son realmente buenos para expresar y encarnar es la anarquía... fantasías satíricas delirantes y descabelladas”. Para críticos como Nugent, es la propia apertura del medio cómico a las expresiones del anarquismo lo que es la marca de su inmadurez esencial, su afinidad por las declaraciones unilaterales y las tomas de posición [en contraposición, presumiblemente, a las expresiones angustiadas del liberalismo en novelas como la de Ian McEwan *Saturday* (Sábado) o *Freedom* (libertad) de Jonathan Franzen]. Al mismo tiempo, una de las características mismas de las historietas que le da su identidad formal como medio, la división de imágenes en

paneles, presenta la posibilidad inherente de múltiples puntos de vista.

De hecho, uno de los dispositivos más comunes de los cómics polarizadores publicados en *Le Père Peinard* de Émile Pouget fue el contraste entre cómo aparecen las cosas “Chez eux” y “Chez nous” (desde su punto de vista, y desde el nuestro)⁸⁰². A menudo, estos dos paneles parecen estar organizados no por una lógica de tiempo sino de espacio, siendo la transición de un punto de vista a otro una cuestión de “lugar”, tanto geográfica como socialmente: un burgués que cena en su tiempo libre parece estar espacialmente encaramado sobre una sórdida escena de muerte, de modo que se ve que su cena depende literalmente de la miseria de los demás (fig. 2)⁸⁰³.

Sin embargo, se puede decir que esta yuxtaposición de escenas no equivale a una yuxtaposición de perspectivas. Y como ya hemos visto, si bien el cómic reapropiado demuestra la presencia de la fantasía subversiva dentro de las formas de entretenimiento más banales, a menudo lo hace a costa de la dimensión dialógica del arte secuencial: una sola voz habla desde estas páginas, sin importar en cuántos bocadillos y cajas puede aparecer. Sin embargo, al igual que la novela, los cómics son capaces de representar

802 Dieter Scholz, *Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen en Kunst und Kunsttheorie 1840–1920* (Berlín: Reimer, 1999), 120.

803 *Dubois*, El peligro anarquista, 271.

más de una perspectiva a la vez. *The Adventures of Tintin: Breaking Free* (1989), de J. Daniels, intenta combinar este tipo de polivocalidad con la diversión subversiva del détournement (desvío) (fig. 3).

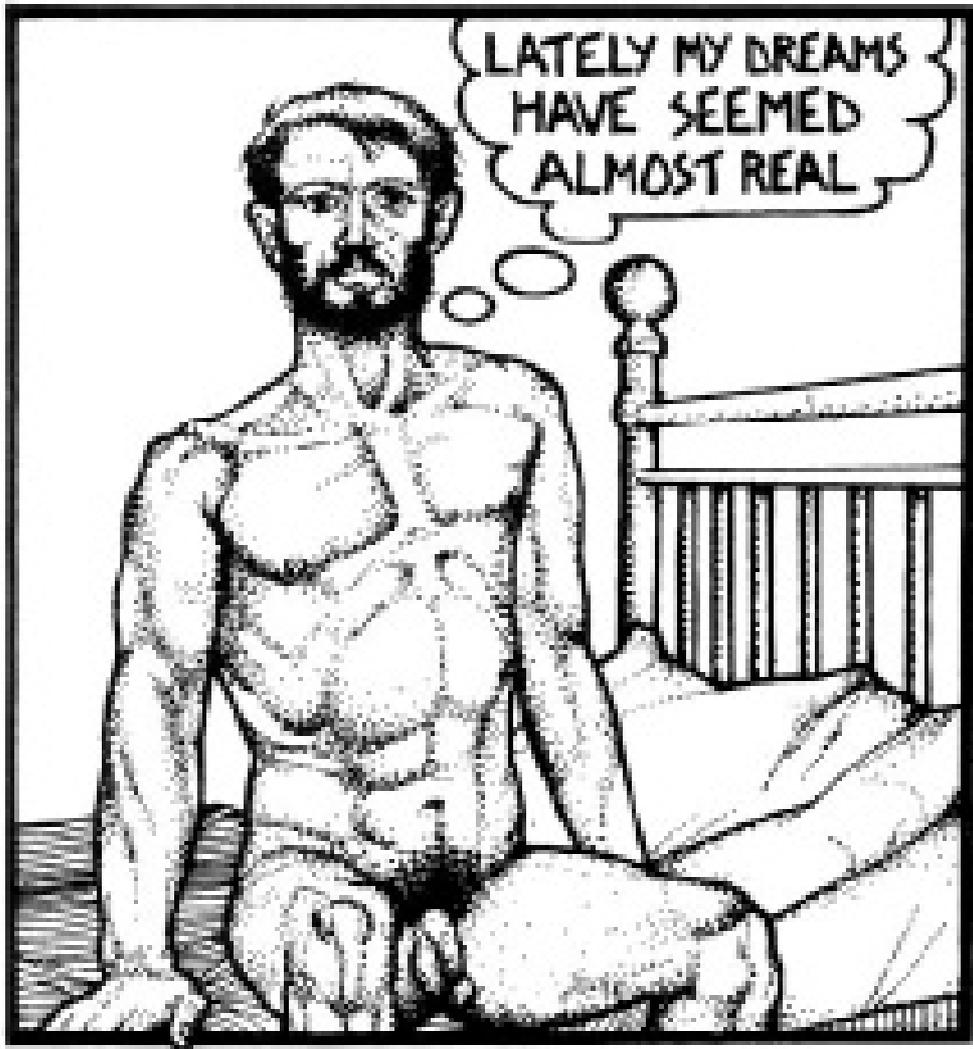


Fig. 1: Detalle, Clifford Harper, *Class War Comix* (1973)



Fig. 2: Viñeta de *Le Père Peinard*, reproducida en Félix Dubois, *Le Péril Anarchiste*: “LA MINA / Los que viven en la mina / Los que mueren por ella”.



Fig. 3: J. Daniels, Breaking Free (1988)



Fig. 4: Clifford Harper, Class War Comix 1 (1973)

Daniels roba no solo algunas imágenes en particular, sino todo un vocabulario gráfico, de una de las series de cómics más famosas y lucrativas del mundo: el *Tintín* de Hergé. Durante las primeras páginas, se invita al lector a reírse del espectáculo de los antiguos habitantes de Marlinspike Manor: Tintín, el “niño aventurero” y defensor de los buenos valores católicos contra el comunismo ateo, y su fiel amigo el Capitán Haddock, memorable por sus eufemismos y juramentos inventados (“¡percebes azules ampollantes!”, etc.) –soltando un humor inglés a veces alegremente asqueroso: “Tintin, mi viejo amigo, ¿cómo te va?” “Bueno, las cosas no son tan buenas para decirte la verdad... verás, ¡me cortaron el subsidio la semana pasada!”⁸⁰⁴ Pronto, sin embargo, el hecho de que estos personajes habiten los cuerpos de las creaciones de Hergé se desvanece en importancia frente a la situación más amplia habitada por ellos: la frustración de la vida proletaria en la Gran Bretaña de Thatcher, yuxtaponiendo la precariedad laboral con un retroceso del estado de bienestar, la miseria de los departamentos municipales en descomposición con la gentrificación yuppie, los disturbios raciales y el auge del neonazismo. La verdadera preocupación de Daniels es encontrar el potencial radical escondido en este paisaje: la posibilidad de la solidaridad.

804 Jack Daniels, *Las aventuras de Tintin: Breaking Free* (Londres: Attack International, 1989), 1.

Esta solidaridad se concibe, en términos anarcosindicalistas tradicionales, principalmente a través de la identidad de clase⁸⁰⁵.

Sin embargo, la historia intenta lidiar con algunas de las otras políticas de identidad y nuevas realidades sociales que han surgido desde la IWW de Ernest Riebe, y algunas de las mejores escenas representan en miniatura los conflictos entre estos énfasis y prioridades, simulando los tipos de diálogos a través de los cuales podrían resolverse: “Quiero decir que todo esto de la liberación de la mujer... ¡es una mierda!” Tintín fulmina a sus amigos Nicky y Mary. “Ya sabes... feministas lesbianas con gorros de lana... ¡idiotas de clase media!”⁸⁰⁶ Aquí estamos de nuevo con el Sr. Block, el objeto que no puede reconocer sus propios intereses subjetivos en los de su especie, pero mientras que Riebe se contentaba con satirizar, Daniels empuja a sus objetos hacia una subjetividad cada vez mayor, hacia el reconocimiento mutuo que hace posible una revolución pluralista. “¡Eso es una tontería Tintín, y lo sabes!”. Al final, “no hay contradicción” entre la lucha de ella y la de él⁸⁰⁷. El *statu quo* se preserva efectivamente mediante estrategias de “divide y vencerás” y, en última instancia, como dice el Capitán, “todos estamos en el mismo

805 Ibid., 67.

806 Ibid., 25.

807 Ibid., 26, 104.

barco”⁸⁰⁸. Las luchas contra el sexismo, el racismo, el heterosexismo, el ecocidio y la explotación convergen en un levantamiento general, que recuerda mucho a *The Free* (El libre) de Gilliland de la misma editorial de Brixton, que enfrenta a una clase trabajadora reunida contra las élites cada vez más aisladas.

El notable trabajo temprano de Clifford Harper, *Class War Comix* (Comic de guerra de clases) también intenta explorar este potencial perspectivista (fig. 4): en una página tras otra, vemos a un grupo de “comuneros” revolucionarios que intentan resolver sus considerables diferencias. Aquí, una vez más, hay una “utopía ambigua”, una utopía en proceso o en tensión. La proporción de palabras por viñetas en el cómic de Harper es bastante alta, y se presta una atención considerable a las letras manuscritas, hechas en una fuente art nouveau incongruentemente bonita, mientras que las imágenes están hechas en un estilo extremadamente fotorrealista (lo que le da a cada viñeta una apariencia curiosamente estática). Desde el primer panel de la primera página, las imágenes anuncian que sus sujetos serán despojados, que serán vistos, como dice Bajtín, no en actitudes heroicas, de frente, sino “irrespetuosamente”, desde “la espalda y la retaguardia”⁸⁰⁹. ¡Los gestos heroicos y las alocadas travesuras seleccionadas para la atención visual en los

808 Ibid., 125, 44.

809 Bajtín, *La imaginación dialógica*, 23.

cómics de *Point-Blank!* o *Contradicción* están ausentes aquí; en cambio, vemos figuras de pie en el espacio público deliberando juntas, discutiendo ocasionalmente. “Entonces... ¿Deberíamos ampliar el puente existente...? ¿O podemos construir otro puente en otro lugar?” pregunta uno “O dejar las cosas como están”, interviene otro. “Lo he pensado mucho y creo que Jim sobrestimó los peligros. Me parece que no podemos darnos el lujo de gastar tiempo y energía... en dismantelar el puente, cuando hay tantos otros trabajos más importantes que hacer en la comuna como... -¡Mierda!” rompe una voz desde fuera del panel⁸¹⁰.

Las oraciones que abarrotan estos marcos están relativamente libres de tartamudeos, vacilaciones y partículas fácticas, y algunas de ellas tienen un cierto cierre dramático o totalidad que huele a discurso: “Si nos sentamos y dejamos que se salgan con la suya” advierte una mujer: “¡un día nos despertaremos y encontraremos que nuestra libertad ha pasado como un sueño!”⁸¹¹ No obstante, el efecto total tiende a poner en primer plano algo muy diferente de las declaraciones desafiantes y los escenarios de rebelión presentados por los cómics reapropiados: la densidad y el desorden del argumento

810 Clifford Harper, *Class War Comix 1* (Princeton, WI: Kitchen Sink Enterprises, 1973): 1.

811 *Ibíd.*, 3.

real, el proceso de negociación del uso del poder entre personas libres e iguales.

La confianza de *Class War Comix* en la palabra del “bocadillo” para llevar el peso de la narrativa puede oscurecer otros modos que otros anarquistas han explotado. Así, la eco-utópica *Los Ángeles: A History of the Future* (1983) de Paul Glover utiliza imágenes secuenciales y recuadros de subtítulos para narrar el proceso de “un vecindario de Santa Mónica... evolucionando hacia la autosuficiencia” en siete etapas, mostrando cómo una milla cuadrada de “red vial obstruida por automóviles” en Boyle Heights “gradualmente se convierte en un huerto en bucle con carriles para bicicletas y rieles solares” (figs. 5 y 6). Sin embargo, la elección de ángulos visuales de Glover –la vista divina del cartógrafo, que hace que todo sea “legible desde arriba y desde afuera”– parece extrañamente inapropiada para la visión anarquista; esta es una transformación concebida desde la perspectiva vertical de un planificador, no desde la perspectiva horizontal de los ciudadanos sobre el terreno⁸¹². Aquí, tal vez, las ilustraciones añadidas recientemente a la obra original (pinturas panorámicas del proceso de Thomas Slagle (1993)) no solo dan cuerpo a esta visión urbanista en color y profundidad, sino que hacen más para invitarnos

812 James C. Scott, *viendo como un Estado: como Certamen esquema para mejorar la condición humana* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), 43.

a imaginarnos a nosotros mismos como participantes potenciales del proceso.

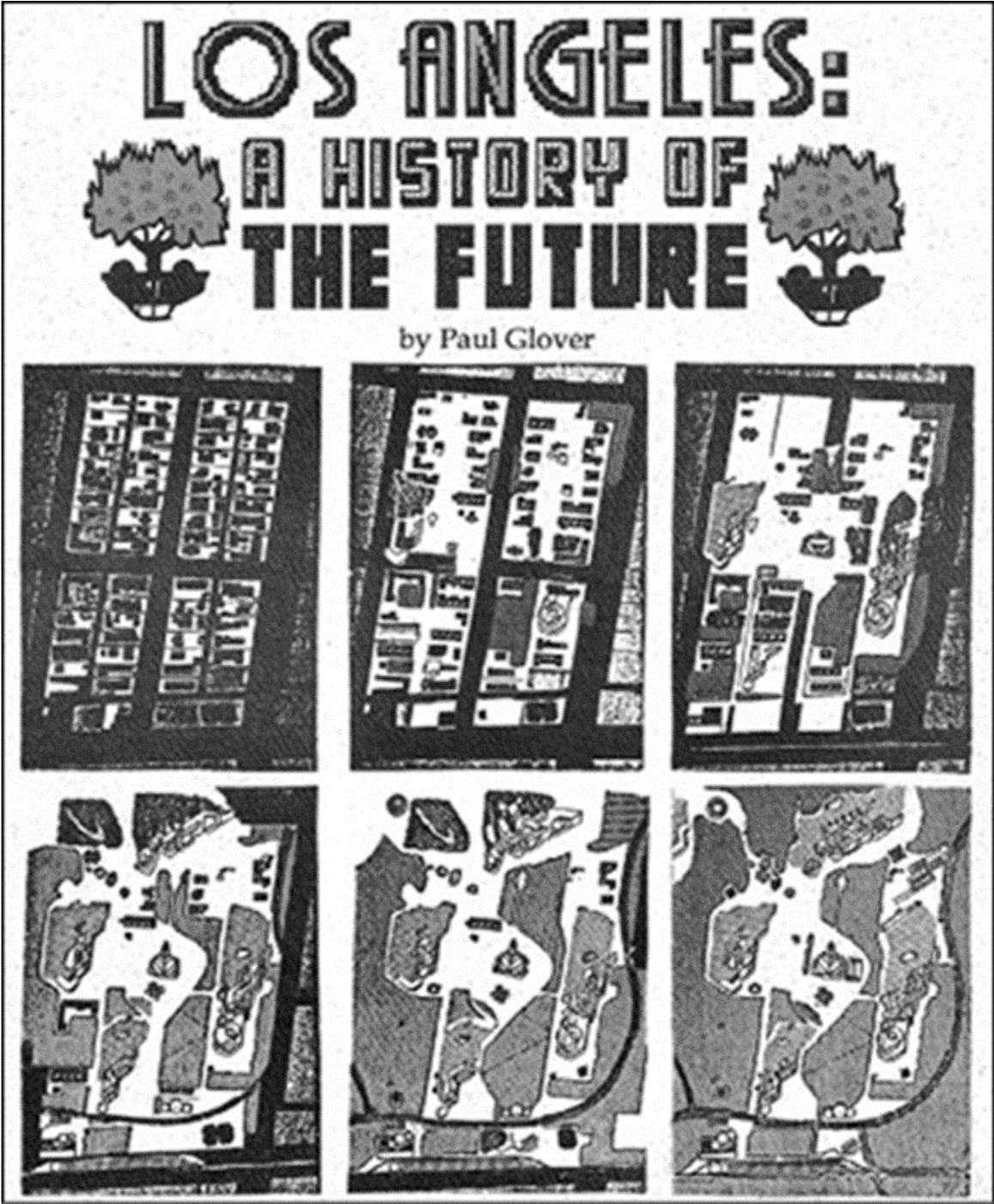


Fig. 5: Los Ángeles: una historia del futuro (Paul Glover, 1983)

FROM FREEWAY TO FREERAY

The car-clogged road grid, using fifty percent of city land, gradually becomes orchard looped with bikeways and solar rail. The process takes many decades. Shown here is the Pomona Freeway crossing one mile of Boyle Heights.

LOS ANGELES: A HISTORY OF THE FUTURE 1982



PRESENT: 3,000-pound cars propel 150-pound people along concrete and asphalt streets.



STAGE 1: Some alleys are depaved for shared vegetable cropping. Smaller cars are required. More bikes are used for travel within one mile.



STAGE 2: Most alleys are removed. Cars are parked at neighborhood's edge. Bus systems are expanded.



STAGE 3: All alleys are removed. Solar bikes are common.



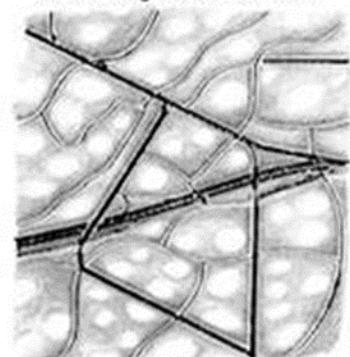
STAGE 4: Progressive Street Reclamation continues as streets are replaced by fruit and nut trees. Rail lines start interneighborhood transfers



STAGE 5: Expanded rail network is powered by solar focal collectors. One lane of freeway for solar rail. Bikeways extend. Auto traffic halved.



STAGE 6: Solar rail takes half the freeway. Bikeways are nearly complete. The most travelled walks are relaid as brilliant mosaics.



STAGE 7: Most physical and emotional needs are met within walking distances. Cars are gone.

Fig. 6: Los Ángeles: una historia del futuro (Paul Glover, 1983)

Chad McCail también “narra los intentos de una pequeña comunidad urbana de crear su propia sociedad 'utópica'” en una serie de dibujos titulada “*Evolution is Not Over Yet*” (1999), en los que vemos cómo “se cavan caminos arriba”, “el dinero se destruye”, “la gente construye casas y cultiva alimentos”, “los soldados abandonan las fuerzas armadas”, “la armadura se disuelve”, “la tierra se comparte” y, en última instancia, “todo se comparte”⁸¹³.

Si bien “*Evolution Is Not Over Yet*” carece del fuerte sentido de cronología manifestado por *Los Ángeles: A History of the Future* –en la visión de McCail, la “evolución” parece estallar espontáneamente en cada área de la vida, todo a la vez– también está narrando claramente un proceso de transformación revolucionaria, cuya fuerza y profundidad también se transmite por la recurrencia de imágenes corporales eróticas (hombres y mujeres en trajes de negocios desnudándose y sumergiéndose en un estanque) y motivos surrealistas (un banquete de esqueletos). Sin embargo, este contenido libidinal también está extrañamente en desacuerdo con su forma: los dibujos usan una especie de estilo *ligne claire* que aplana los valores de color y borra la profundidad, cerrándonos efectivamente fuera del marco, distanciándonos de lo que

813 El sitio web del proyecto de McCail está archivado en <https://web.archive.org/web/20000917092436/http://www.primavera-alfa.org/pages.php?content=historia>.

estamos mirando en lugar de imbuirnos dentro: “se establece un mundo mejor, uno por el cual podemos juzgar el nuestro”, se quejaron los críticos, “pero ya no tiene ningún sentido que cualquier acción política que podamos tomar (revolucionaria o reformista) pueda acercarnos alguna vez a este estado utópico... todo es imposiblemente idealista”. Sin embargo, al igual que Glover, McCail utiliza la retórica del esquema, el diagrama, la forma misma del “realismo” tecnológico contemporáneo. De hecho, en el mundo de objetos de McCail, los automóviles, los edificios, las máquinas y las prendas de vestir se destacan en contornos nítidos, como si hubieran sido trazados a partir de fotografías, que recuerdan el clip-art corporativo utilizado por David Rees en *Get Your War On*, mientras que los sujetos quedan extrañamente sin rostro, como si la igualdad hubiera dejado a los individuos intercambiables. Esta puede ser la razón por la cual los dibujos de McCail han sido comparados con “caricaturas de propaganda china de la era de Mao”⁸¹⁴. Una vez más, los sujetos parecen reducidos a objetos.

Quizás, sin embargo, esta impresión sea engañosa. En el vocabulario de la historia del arte, la abstracción se toma a menudo para significar este tipo de objetivación o

814 Ralph Rumney et al., *El mapa no es el territorio* (Manchester: Manchester University Press, 2001), 25; Richard Cork, *Annus Mirabilis?: Arte en el año 2000* (New Haven, CT: Yale University Press, 2003), 31.

distanciamiento; las líneas aplanadas y rígidas de una Virgen y un niño bizantinos, por ejemplo, se dice comúnmente que representan el compromiso alcanzado con la iconoclastia, un intento de observar el mandamiento de no hacer semejanzas y, por lo tanto, reducir la distancia y la diferencia entre el mundo espiritual y el material, mientras que un tratamiento renacentista del mismo tema en términos de códigos de verosimilitud (profundidad, textura, luces y sombras, etc.) significa una humanización de lo divino, etc.

Las teorías de la narrativa gráfica, sin embargo, a menudo han invertido este esquema, según el dicho de McCloud del “efecto de enmascaramiento”, en el que se dice que la ubicación de “personajes muy icónicos [es decir, abstractos]” contra “fondos inusualmente realistas “mejora, en lugar de disminuir, “el grado en que la audiencia se identifica con los personajes de una historia”⁸¹⁵. Así como el uso de ángulos de cámara “subjetivos” es inusual en el cine –rápidamente se vuelve tanto desorientador como “claustrofóbico”, como señala Slavoj Žižek, inhibiendo en lugar de facilitar la participación de la audiencia– su uso en la narrativa gráfica es también relativamente restringido; la “identificación del espectador” tiende a facilitarse invitando a los

815 McCloud, *Comprender los cómics*, 43, 42.

espectadores a “enmascararse en un personaje”⁸¹⁶. Al dejar a sus protagonistas revolucionarios en blanco, abiertos, McCail nos permite proyectarnos sobre ellos, habitarlos. De hecho, es interesante, en este contexto, señalar que uno de los primeros ejemplos del efecto de enmascaramiento de McCloud es la serie de Tintín apropiada por Daniels, y otro es el trabajo de Jacques Tardi, un novelista gráfico francés con tendencias marcadamente libertarias⁸¹⁷. De hecho, la obra más políticamente comprometida de Tardi –su antimilitarista *La guerre des tranchées* (1993) y su realización gráfica en cuatro volúmenes de la novela de Jean Vautrin sobre la Comuna de París, *Le Cri du peuple* (2001–2004)– hacen un uso abundante de este principio.

Dentro de la tradición anarquista, el tropo de la “máscara” tiene una variedad de connotaciones. En el siglo XIX, si bien “el tema de la máscara es importante”, según Caroline Granier, generalmente es un tema negativo, asociado a las mentiras e hipocresías de la sociedad burguesa. En los últimos años, sin embargo, con la intensificación de la vigilancia y las “sociedades de control”, las máscaras parecen haber sido recodificadas, en la figura del Black Bloc, en conjunción con otro motivo

816 Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), 41–42; McCloud, *Comprender los cómics*, 43.

817 *Ibíd.*, 42, 43.

tradicional de la cultura anarquista. El gusto manifiesto del anarquismo del siglo XIX por “lo interno, lo privado y lo secreto, en oposición a lo externo, lo explícito y lo público”, argumenta Colson, más allá de simplemente reflejar las exigencias de la política en una época en que la organización obrera era casi completamente ilegal, encarna una cierta crítica de “la persona”, el sujeto unificado producido por un orden social dominante: idéntico a sí mismo, identificable, representable y “dócil”⁸¹⁸. Es interesante ver, en este sentido, cómo *V For Vendetta* de Alan Moore y David Lloyd revive el atractivo de la propaganda por el hecho en la figura de “V”, el superhéroe anarquista enmascarado. La máscara de Guy Fawkes de V protege no solo contra el “Líder” y sus cámaras de seguridad omnipresentes (otro aparato de identificación), sino contra la tendencia de los oprimidos a identificar su propia emancipación con una sola persona, para encontrar un nuevo “líder”.

Los anarquistas siempre han sido cautelosos, como señala Mitchell Verter, sobre el peligro del “personalismo” –de “identificar la lucha por la liberación humana con cierto líder”– pero Eve, la protegida de V, está demasiado tentada a hipostasiar a V como un salvador personal, un reemplazo para su padre perdido (y para la autoridad patriarcal cuya caída él ha ayudado a diseñar). Cuando V es herido de muerte, en lo que parece ser una especie de

818 Colson, *Petit lexico*, 165, 231–233.

“suicidio por poder”, se jacta de que “no hay carne ni sangre dentro de esta capa para matar. Solo hay una idea. Las ideas son a prueba de balas”⁸¹⁹. Como dice el refrán anarquista mexicano, “las personas mueren, pero los nobles ideales son eternos”: al eliminar la ficción de la “persona”, demostrando “los límites de la personalidad”, V extiende su libertad hasta el infinito, eternizándose como “esperanza” en los demás⁸²⁰. Eve toma la máscara, un gesto que desde entonces se ha convertido en un ritual de la disidencia popular, gracias al tratamiento cinematográfico de los hermanos Wachowski de 2006, y aparece ante la gente de Londres para demostrar que V sobrevive; el lector, por extensión, está invitado a imaginarse a sí mismo como V, una criatura de “fuerza y velocidad sobrenaturales”, “hazañas y percepciones sobrehumanas”, poseída de una “presciencia” que “raya en lo profético”, capaz de encarnar todas las fantasías revolucionarias no realizadas de la historia⁸²¹.

Aquí, sin embargo, se pueden plantear objeciones, una vez más desde una perspectiva anarquista. Josh Lukin critica a Moore por ignorar esencialmente su propia crítica

819 Josh Lukin, "No soy tu jefe: la paradoja del superhéroe anarquista", *Anarchist Studies* 5.2 (1997): 139; Alan Moore, David Lloyd y otros, *V de Vendetta* (Nueva York: Vertigo/DC Comics), 236.

820 Qtd. en Mitchell C. Verter, “Las personas mueren pero los ideales nobles son eternos”, *Waste.org*, 29 de marzo de 2007, trad. Verter.

821 Lukin, "No soy tu jefe", 137.

del “superhéroe”. En *Watchmen* (1986), de hecho, Moore desenmascara al superhéroe no solo como una especie de vanguardista (que actúa en nombre de la sociedad, en lugar de otros, sustituyéndonos, representándonos) sino como un fascista encubierto, un justiciero que decide qué es lo que sucede. Es el bien y el mal para el resto de nosotros, erigiéndose como la excepción soberana por encima y fuera de la humanidad. En última instancia, argumenta Lukin, a pesar de su último gesto de autocancelación, “V es, de hecho, una figura tan monitora como el líder fascista”⁸²². Como vehículo de fantasías intrínsecamente irresponsables, fantasías de poder sobre los demás, las narrativas de superhéroes alinean nuestros deseos con la dominación.

Si nos sentimos halagados por nuestros reflejos en el espejo de la página de historietas, a Lukin parece preocuparle que, en un sorprendente eco de los términos establecidos en el prefacio de Smith de 1913 a Mr. Block podamos enamorarnos de ellos, perdiendo nuestra ética en el trance del narcisismo mediado. Así como la dramaturgia anarquista muestra una conciencia de los problemas que implica lo que Emma Goldman llamó “la figura imposible del héroe, con una multitud gesticulando de fondo”⁸²³, Prefiriendo a veces otorgar agencia a esa

822 *Ibíd.*, 143.

823 Emma Goldman, “Observaciones y comentarios”, *Mother Earth* 1.1 (marzo de 1906); 5.

multitud en lugar de a un individuo, una serie de cómics anarquistas también favorecen los elencos de conjuntos: así, *Le Cri du Peuple* de Tardi y *Breaking Free* de Daniels por ejemplo, y, una vez más, *Watchmen* que perpetuamente atrae nuestra atención, desvian la atención de los aspirantes a “héroes” (todos menos uno de ellos son totalmente ineficaces) para investigar el significado de las vidas que se cruzan de los personajes “menores”: un vendedor de periódicos, una taxista lesbiana butch y su novia punk, un psiquiatra y su esposa, un niño negro abortado en la lectura de un cómic. No se privilegia ninguna perspectiva (ni siquiera la perspectiva panóptica de Adrian Veidt, el autodenominado *Übermensch* (Superhombre) “observando” el mundo desde su castillo antártico); todos son parciales, todos son limitados, todos dependen en última instancia unos de otros (“en un análisis final”, como dice el estribillo del vendedor)⁸²⁴. De hecho, quizás sea aquí donde V de Vendetta se queda corto: en la medida en que V es “sobrehumano” –un estatus reforzado por la forma en que su rostro (y su cuerpo) están enmascarados, ocultos a nuestra inspección– estamos impedidos de entrar y ocupar la posición de sujeto de V como se queja Seth Tobocman, “V no es una persona real”⁸²⁵. Es, finalmente, otro ejemplo de “la figura imposible del héroe”; se resiste a la autoridad para que nosotros no

824 Moore y Gibbons, *Vigilantes*, 3.25.9.

825 Tobocman qtd. en Lukin, “No soy tu jefe”, 137.

tengamos que hacerlo ⁸²⁶ . Las figuras creadas por Tobocman, Eric Drooker y otros artistas para *World War 3 Illustrated* (1980–presente), una publicación ecuménica de izquierda que, sin embargo, considera que sus imágenes son ampliamente apropiadas y reimpresas en los medios anarquistas, son lo opuesto a V; son la “masa de personas” en disturbios en “Desconcentración espacial” de Tobocman (1985), o el cuadro icónico de Drooker de una multitud oscura que se enfrenta a tanques armados únicamente con instrumentos musicales fantásticos (1992)⁸²⁷.

V no comparte un rasgo del clásico superhéroe de los cómics: no es inequívoco. Más que el neurótico Spider–Man de Stan Lee, más incluso que el notablemente oscuro Batman de Bob Kane, V se postula como problemático desde el principio. De pie sobre los cuerpos de los policías muertos, el detective Eric Finch confisca todo el placer que podríamos haber obtenido al verlos caer ante el cuchillo reluciente de V: “Cualesquiera que fueran

826 Esta crítica, sin embargo, ignora los papeles cada vez más importantes que desempeñan otros personajes no sobrehumanos en los últimos capítulos del libro: Ally Harper, el gángster que inevitablemente se convierte en la mano izquierda de la ley; Rose Almond, la viuda victimizada y humillada que finalmente se convierte en la asesina del Líder; y Valerie Page, la prisionera que enseña la libertad frente a la muerte.

827 Seth Tobocman, *No tienes que joder a la gente para sobrevivir* (San Francisco: Pressure Drop Press, 1990), 70–73; Eric Drooker, *Flood!: A Novel in Pictures* (Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1992), 149–150.

sus fallos, eran dos seres humanos, ¡y los mató como si fueran ganado!”⁸²⁸. Mientras su confrontación aún está a capítulos de distancia, el detective ya ha comenzado a cuestionar la moralidad de V, la ética de la “vendetta”, de la revuelta violenta contra un régimen violento. En un movimiento paralelo, a medida que Finch se acerca cada vez más a su objetivo, él y V se acercan cada vez más moral y mentalmente, de modo que al final, sus dos perspectivas se aniquilan mutuamente: V permite que Finch lo destruya. Las percepciones de V son tan completas que ya no puede ver ningún propósito en el “orden” que se supone que debe defender⁸²⁹. Al final, Eva también se niega a seguir el camino de V, aceptando sus fines pero rechazando sus medios como radicalmente incompatibles con ellos: “No mataré más, V... Ni siquiera por ti”⁸³⁰. Además, no es seguro que “V” signifique “victoria”; tal vez la villana Helen Heyer no encuentre otro Juan Perón que patrocine su voluntad de poder, pero no se da ninguna garantía de que no surja otro orden opresivo de las ruinas del antiguo⁸³¹. Todo lo que vence al absolutismo fascista, finalmente, es la ambigüedad existencial.

Sin embargo, ¿la narrativa anarquista es ambigua per se? David Kunzle plantea esta pregunta en su análisis de una

828 Moore y Lloyd, *V de Vendetta*, 24.

829 *Ibíd.*, 252.

830 *Ibíd.*, 64, 66.

831 *Ibíd.*, 265.

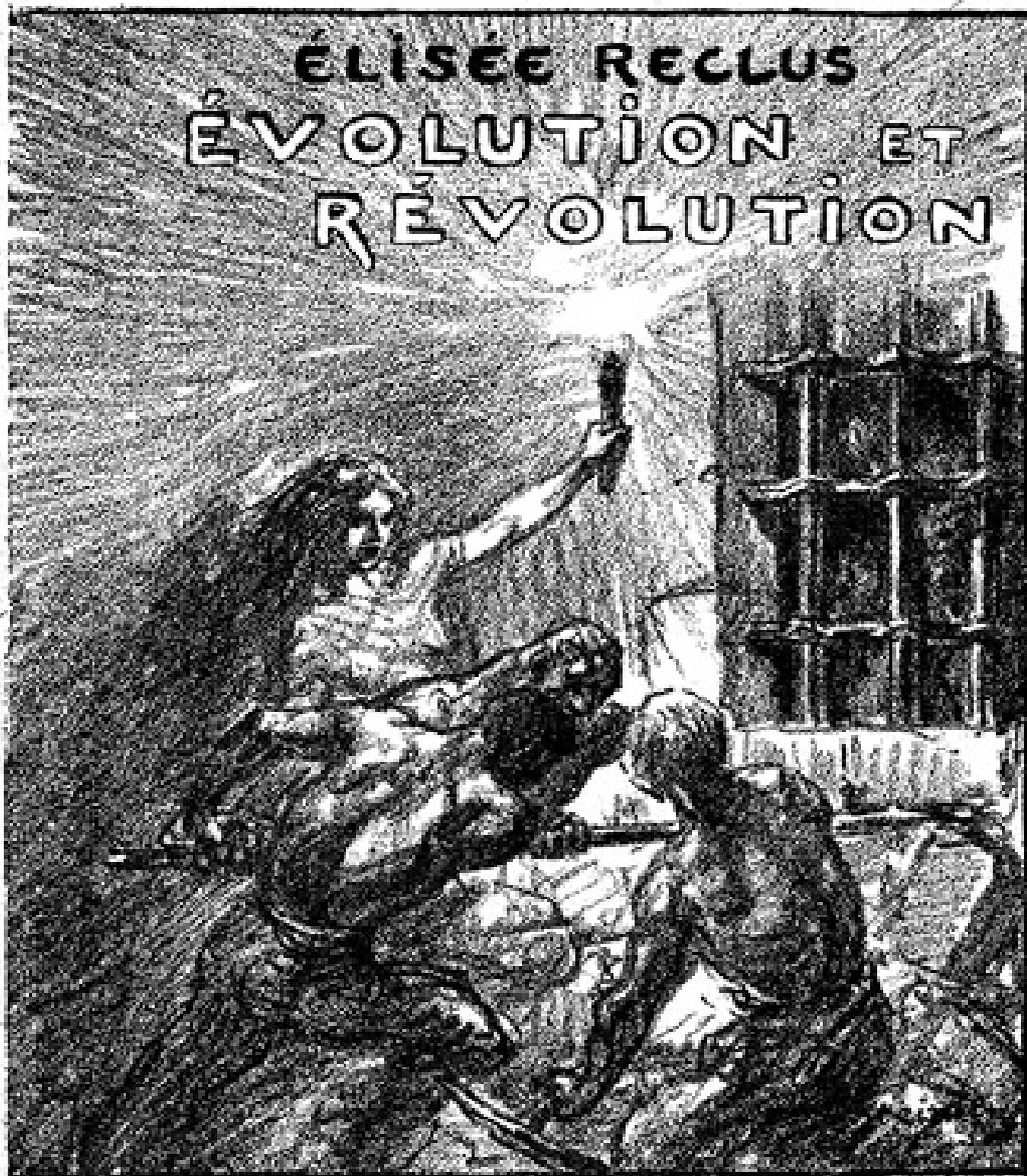
de las piezas emblemáticas de Steinlen, “Idylle”, una narración de una página narrada en doce viñetas sin bordes (“un mundo gris privado de coordenadas espaciales”, como comenta Kunzle), que apareció en un libro de *Le Chat Noir* de 1885.

Vemos al gato negro maullar su grito de amor desde su guarida en la azotea al otro lado de la calle de una noche brumosa a un gato blanco (“seguramente una hembra”) en la ventana de enfrente, quien, al intentar el salto imposible, “cae abajo a su muerte”: “Ella muere por seguir una señal fatal e instintiva, y por la falta de voluntad o la incapacidad de su seductor para ayudar”.

¿Qué es? ¿Insensible indiferencia o inocente impotencia? ¿Es esta una tragedia ligeramente dibujada o una comedia bastante oscura? ¿Es esto un “idilio” en el sentido de un episodio romántico (fallido) o en el sentido de una visión de paz?

La naturaleza, como motor evolutivo impulsado por las fuerzas del sexo y la violencia, admite ambas interpretaciones, por lo que nos quedamos con “una especie de hipótesis del mundo social–darwinista anarquista”⁸³².

832 Kunzle, “Willette, Steinlen y la tira muda”.



Aux Bureaux des « TEMPS NOUVEAUX », 4, Rue Broca, Paris. — Prix : 0 fr. 10

Fig. 7: Steinlen, ilustración de portada para Elisée Reclus, *Evolution et Révolution* (1891). (Imagen cortesía de la Biblioteca Rubenstein, Universidad de Duke).

La misma frase “anarquista socialdarwinista”, sin embargo, es una contradicción en los términos, como

seguramente Steinlen habría sabido por su amplia asociación con el movimiento anarquista real en el París del fin del siglo XIX. *Evolution et Révolution* (1891) de Elisée Reclus a la que Steinlen suministró una ilustración de portada bastante menos ambigua –una mujer alegórica con una antorcha conduce a los prisioneros que intentan abrir una brecha en las paredes de su celda (fig. 7)–, repudia las nociones de *laissez-faire* de la naturalidad o la supervivencia del más apto” como “la dura lucha de los egoísmos en conflicto” en la sociedad capitalista. Steinlen también publicó ilustraciones mucho más marcadamente radicales en publicaciones anarquistas como *L'Assiette au Beurre*, *Les Temps Nouveaux* y *La Feuille*. Si siguió siendo necesariamente un artista comercial, si a veces fue presa de impulsos patrióticos y racistas, si a veces estuvo fascinado por la violencia misma como una especie de espectáculo natural, esto no es evidencia de sus compromisos anarquistas, ni constituye una contribución a la historia de la cultura visual anarquista. La pregunta se refiere a las lecciones que Kunzle extrae de estas observaciones. En lugar de ver estos dos lados de Steinlen como simplemente contradictorios, los interpreta como dos fases en el desarrollo de la política del artista y de la misma forma del arte:

En 1890, Steinlen abandonó la narrativa y el Chat Noir para dedicarse a esa rica iconografía de los pobres y oprimidos por la que ha logrado un renombre

duradero... Ahora, como colaborador de revistas socialistas y anarquistas políticamente comprometidas, Steinlen ya no podía tratar la lucha humana, el sufrimiento y la explotación, o sus análogos animales, con la ambivalencia moral o el relativo desapego de su período *Chat Noir*. La seria resaca filosófica de sus tiras narrativas afloró abiertamente en imágenes grandes, poderosas y autosuficientes, cuyo propósito humanitario solo se vería socavado por lo caprichoso y anecdótico o por el exceso de preocupación formalista con el movimiento por sí mismo. En este punto de su desarrollo, hacia el fin de siglo, la tira cómica se había convertido en un impedimento para un compromiso político serio y radical⁸³³.

En resumen, para Kunzle, la caricatura de un solo panel es el género anarquista; el intento de narrar, de añadir tiempo y movimiento a la imagen, conduce al formalismo y al abandono del contenido político. Un contenido político, un ideal es estático, no móvil, fluido o vivo. Una vez más, nada podría estar más lejos de la tradición anarquista, que concibe la “Idea” como “ni un ideal ni una utopía ni una abstracción”, sino como “una fuerza viva”; como una mujer en lucha con el mundo, como si literalizara la insistencia de Brousse en la encarnación del

833 David Kunzle, *Historia de la tira cómica: el siglo XIX* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1990), 212.

pensamiento en acción, para que “la idea... camine en carne, hueso y sangre”; o la descripción de Déjacque de “la idea” como una “amante” –y exige del arte que proporcione “formas que, si no están vivas en el sentido de la vida real, excitan en nuestra imaginación la memoria y el sentimiento de... individualidades vivas, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos”⁸³⁴. Si Steinlen no logra encontrar estas formas, no es una prueba contra el contenido.

La obra de Frans Masereel, que surge de las fuertes tradiciones flamenca y belga del arte social, hace un intento aún más vigoroso que el de Steinlen de unir forma y contenido, estética y ética⁸³⁵. Si bien Masereel es recordado con más frecuencia como un “pacifista”, sus credenciales anarquistas están firmemente establecidas: como señala Joris van Parys, su compromiso con una “concepción radical de la libertad y la solidaridad” fue de por vida, e incluso como un anciano, él creía en “un comunismo anarquista, un comunismo sin coerción”⁸³⁶, y nunca dejó de asociarse con otros anarquistas, contribuyendo con ilustraciones para *Free Vistas* de Joseph Ishill (1888–1966) y *La Feuille* de Zo d'Axa

834 Colson, *Petit lexico*, 152; Brousse y Déjacque qtd. en *Ibíd.*, 152; Bakunin, *Dios y el Estado*, 57.

835 Joris van Parys, *Masereel: ein biografie*, trad. Siegfried Theiseen (Zúrich: Edición 8, 1999), 28.

836 *Ibíd.*, 28–29; Masereel qtd. en *Ibíd.*, 29.

(1864–1930) así como dibujando caricaturas satíricas contra el fascismo y el militarismo para el federación anarquista local⁸³⁷. “De joven”, en sus propias palabras, Masereel había recogido las traducciones flamencas de su tía de *Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur* (Ideales y realidades en la literatura rusa, 1915) de Peter Kropotkin, *Wederkeerig dienstbetoon: Een factor der evolutie* (Ayuda mutua: un factor de evolución 1904)⁸³⁸. En el primero, habría leído la advertencia del anarquista de que la “descripción realista” en la literatura debe ir acompañada de “un objetivo idealista”⁸³⁹. El último libro, sin embargo, ejemplifica esta estrategia, ubicando el ideal anarquista dentro de los procesos materiales de la naturaleza, donde, demostrablemente, “el apoyo mutuo, no la lucha mutua... ha tenido la parte principal”⁸⁴⁰. Estas dos ideas parecen repetirse en la novela xilográfica de Masereel, *Mon Livre d'Heures* (literalmente, “Mi libro de horas”).

Un “libro de horas” es, por supuesto, un género religioso medieval, un libro de oraciones iluminado para adoradores laicos, y Masereel testifica en una carta de 1922 que es “profundamente gótico y más religioso de lo

837 Ibíd., 61, 64, 179; Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel* (Zúrich: Limat-Verlag, 1967), 42.

838 Paris, *Masereel*, 27.

839 Kropotkin, *Ideales y realidades*, 86.

840 Kropotkin, *Ayuda Mutua*, 300.

que se puede creer”⁸⁴¹. No obstante, el título del libro parece dar testimonio menos de su afinidad con la espiritualidad “gótica” que del tipo de goticismo propugnado por Kropotkin (junto con Morris, Ruskin y los prerrafaelitas), ligado a un énfasis en la artesanía y el populismo: el artista medieval, escribió Kropotkin, “habló a sus conciudadanos y, a cambio, recibió inspiración”⁸⁴². Al mismo tiempo, el posesivo *Mi* modifica el sentido de *Libro de Horas*: la elección de una cita del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman como epígrafe (“¡Mira! me entrego”) sugiere que este libro también es, si no una “autobiografía genuina”, sí “una 'Canción de mí mismo' en el modelo de Whitman, un cuadro-poema en el que los sueños y las fantasías se funden con el recuerdo de todo lo que él realmente ha experimentado”⁸⁴³. De hecho, es posible leer *Mon Livre d'Heures* como una especie de *Kunstlerroman* que traza el viaje del artista desde la inocencia juvenil, a través de las alegrías y tristezas de la experiencia, hacia una especie de autotrascendencia. Los gestos de trascendencia, sin embargo, también están dirigidos a la sociedad contra la cual se desarrolla este viaje, un contenido radical que con frecuencia es negado por los

841 Qtd. en Parys, *Masereel*, 93.

842 Peter Kropotkin, *La conquista del pan* (Nueva York: Putnam, 1907), 139.

843 Parys, *Masereel*, 91.

comentaristas que intentan confinar la narrativa de Masereel a una mística del interior.

Cuando escribió su prefacio a *Mon Livre d'Heures* de Masereel en 1926, Thomas Mann acababa de publicar su retrato del radical como fanático utópico en la *Montaña Mágica* y estaba en proceso de redefinirse como el hombre que sería un héroe ideológico de la Alemania posnazi: el “modernista 'no político'” como humanista liberal para quien la ironía es tanto un llamado a la sobriedad como un profiláctico contra todas las formas de idealismo político⁸⁴⁴. Es revelador que, en su simpático retrato de Masereel, se resista a llamar a Masereel “subversivo” o “revolucionario”, aunque reconoce que su obra “acusa y condena a nuestra civilización”, insiste en que Masereel “no tiene intención de enseñar o exhortar”, pues el viaje del protagonista es

realmente demasiado carente de planes para ser considerada una vida virtuosa, la vida de un revolucionario. No implica principios. Por lo tanto, no es incongruente ver a nuestro héroe estallar en carcajadas al ver a un sacerdote enjoyado y luego, un día en que su angustia y disgusto son grandes, encontrarlo en una iglesia, inclinando la cabeza y

844 Weir, *Anarchy and Culture*, 262, 85.

arrodillándose en la mística atmósfera de silencio y tristeza⁸⁴⁵.

Así, Mann lee *Mon Livre d'Heures* a la manera de su propio trabajo, como una “moral humana” más que como una novela comprometida, a costa de distorsionarla casi por completo. Para hacerlo, debe proporcionar a la novela los subtítulos que faltan, explicando sus conclusiones inarticuladas. “¿Lo entiendes?” Pregunta Mann al lector, en un tono pedagógico, agregando rápidamente, en caso de que no lo hagamos, que “su significado se transmite claramente: la catarsis del sufrimiento humano... Su corazón, no el socialismo, hizo de él un revolucionario, incluso cuánto se permitió en bromas y locuras. Porque la verdadera revolución no está 'en principio', en 'La Idea', sino en el corazón humano”⁸⁴⁶. La lección final de la novela sin palabras, entonces, es ser uno mismo sin palabras, interiormente libre y exteriormente tranquilo.

Parecería, sin embargo, que el significado no es lo suficientemente “transmitido claramente” por la narrativa visual, ya que requiere esta exégesis, que parece particularmente preocupada por afirmar que el

845 Thomas Mann, “Introducción a Frans Masereel, *Passionate Journey: A Novel Told in 165 Woodcuts*”, trad. Joseph M. Bernstein, en *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Genre*, eds. Jeet Heer y Kent Worcester (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004), 17–19.

846 *Ibíd.*, 19.

“socialismo” no tiene lugar en tal historia “humana” excepto como parte de las “experiencias y locuras” de un joven: “Cuatro de las ciento sesenta y cinco imágenes lo muestran escuchando a un orador en una reunión masiva, estudiando problemas sociales en una biblioteca, incluso pronunciando él mismo un discurso revolucionario y agitando a una multitud de hombres a rebelarse. Luego vienen otras aventuras, demostrando que él también ha sembrado su salvaje avena socialista”⁸⁴⁷. De hecho, a pesar de su aparente desilusión con la política de “masas”, el protagonista vuelve repetidamente a actos de desafío político, arrebatando el látigo a un padre que golpea a su hija, derribando a un esclavista en el África colonial, burlándose del ciudadano burgués, negándose a ir a la guerra, riéndose ante la sala de audiencias y su “ley”, y, en medio de un tumulto popular, trepando a la estatua de un héroe medieval en la plaza del pueblo para coronarla con el bombín burgués⁸⁴⁸. Mann incluso se equivocó en la secuencia de los paneles, invirtiendo el orden y, por lo tanto, el significado de los eventos: mientras que un “episodio” anterior de rechazo y desesperación lleva al protagonista a caer de rodillas en una iglesia, al final del libro, se ha recuperado y muestra su desprecio por sus

847 Ibid.

848 Frans Masereel, *Mon Livre d'Heures* (Ginebra: Albert Kundig, 1919), 84, 99, 134, 140, 160–161, 167.

consuelos al levantarse los faldones de la chaqueta para tirarle un pedo a un cura⁸⁴⁹.

Anticlerical, antimilitarista, anticapitalista, antipatriarcal, anticolonial: en cada oportunidad, este libro apunta hacia la negación del orden dominante, el derrocamiento de todo tipo de jerarquía y su trascendencia en la dirección de la naturaleza, un orden vivo. Sin embargo, está peligrosamente abierto al tipo de lectura de Mann, no solo por su mutismo (que abre un espacio para que el crítico se convierta en su “representante” por defecto), sino por su puesta en página. Dado que nos encontramos con una sola imagen por página, la yuxtaposición se activa solo con un giro de página. Esta separación de panel a panel tiende a inhibir el “cierre”, el proceso de creación de significado que nos permite saltar el abismo entre un momento y otro, para verlos como imágenes en acción, formando una secuencia, por ejemplo, llegar a la ciudad por tren, luego desembarcando en la plataforma, luego agachándose para mirar con curiosidad las grandes ruedas del motor⁸⁵⁰. Es relativamente fácil mirar cada imagen de forma aislada, como una composición fija y separada (un problema quizás agravado por la técnica de grabado en madera que utiliza Masereel, que anima tanto al artista como al espectador a

849 Ibíd., 97, 159.

850 Ibíd., 23–25.

percibir la imagen como un “bloque” unificado de espacio), más que como narrativa en absoluto.

Aquí, una vez más, para todas las fuerzas disruptivas y rebeldes presentes en la cultura anarquista, tenemos que cuestionar fuertemente las teorizaciones de la misma que nos piden leerla como intrínsecamente antinarrativa (buscando, como dice Uri Eisenzweig, “desquiciar la narración como narración”)⁸⁵¹. Si bien Kunzle argumenta que la trayectoria tomada por Steinlen señala un giro más decisivo en la estética anarquista hacia un “compromiso político radical” y lejos de “la forma de tira cómica”, parecería que el trabajo anarquista en el campo visual en realidad puede requerir la fuerza de narrativa si se trata de impedir su propia recuperación. Lejos de constituir simplemente una “trampa”, como sugiere Colson (siguiendo a Louis Marin). La narrativa⁸⁵² puede constituir una forma de evitar las trampas tendidas a las expresiones de la Idea anarquista por las fuerzas recuperativas, las del liberalismo no menos que las del fascismo o el comunismo autoritario. Joan Ramon Resina parece llegar a conclusiones similares en sus análisis del cine anarquista y fascista durante la Guerra Civil española, y sugiere que, mientras que el cine fascista “desnarrativiza” las imágenes documentales, reduciéndolas a “lo estático y lo icónico” y luego exprimiéndolas por lo “puramente emotivo”, los

851 Eisenzweig, “Représentations Illégitimes”, 79.

852 Colson, *Petit lexico*, 317.

documentales producidos por la anarquista Confederación Nacional del Trabajo se basan en la “secuencia” y la “cronología”. Si bien, en muchos aspectos, a cada imagen simplemente se le “permite contar su propia historia”, la edición proporciona un marco “metanarrativo” para el conjunto de imágenes, dando “un teleológico... centro de gravedad al contenido visual”⁸⁵³. Esto, a su vez, sugiere que un arte secuencial auténticamente anarquista se caracterizaría por una estética que apunta a producir un juego de fuerzas participativo y dialéctico entre los productores y consumidores de imágenes, uno en el que los contenidos visuales que de otro modo serían ambiguos se invisten con un significado inequívocamente contestatario, por la forma narrativa en la que se insertan. La forma narrativa, a su vez, es una cuestión de representación espacial del tiempo. Tales consideraciones de espacialidad merecen mayor consideración, y es a ellas a las que nos dirigimos ahora.

Los desposeídos de Ursula K. Le Guin Takver, una escultora aficionada, crea una serie de móviles a los que llama las ocupaciones del espacio deshabitado⁸⁵⁴. El título es apropiado: existe una tradición bastante larga de pensamiento anarquista sobre el espacio, su habitación, su

853 Joan Ramon Resina, “Discurso histórico y cine de propaganda: reportajes sobre la revolución en Barcelona”, *Nueva Historia Literaria* 29.1 (1997): 78–79, 82.

854 Le Guin, *Los desposeídos*, 183.

ocupación (como lo atestigua, más recientemente, la presencia anarquista en el movimiento Occupy Wall Street). Kropotkin y Reclus fueron geógrafos, y su obra ejerció una influencia considerable en el regionalismo de Patrick Geddes y el urbanismo de Ebenezer Howard, cuya concepción de la “Ciudad Jardín” atrajo el interés de anarquistas como Landauer y Martínez Rizo⁸⁵⁵. Esta preocupación por la ocupación continúa en el siglo XX con los escritos de pensadores como Paul y Percival Goodman (*Communitas* 1947), Michel Ragon (*Où vivrons-nous demain?*, 1963), y James C. Scott (*Seeing Like a State* 1998), y en revistas como *Black and Green* (1981–1982) y el zine de oficinistas radicales, *Processed World* (1981–2005)⁸⁵⁶.

Para los marxistas de cierta línea, el enfoque espacial del anarquismo es evidencia de su incapacidad para

855 Peter Geoffrey Hall, *Ciudades del mañana: una historia intelectual de la planificación y el diseño urbanos en el siglo XX* (Oxford: Blackwell, 1988), 143–152; Eugene D. Lunn, *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer* (Berkeley: University of California Press, 1973), 148–150; Aisa, *La cultura anarquista*, 149–150.

856 Véase Dan Chodorkoff y Matthew Seig, “Loisaida: Community Self-Reliance in New York City”, *Black and Green* 2/3 (otoño/invierno de 1982); Bradley Rose, “El muro de la conciencia”, *Processed World* 9 (1983); y Tom Wetzel, “Las guerras espaciales de San Francisco”, *Processed World* (2001).

enfrentarse a lo temporal, de ahí su carácter ahistórico⁸⁵⁷. Por el contrario: los geógrafos y urbanistas anarquistas han estado generalmente convencidos de que la única forma de entender realmente las relaciones espaciales es en términos de tiempo, como estructuras que surgen históricamente, y que luego condicionan el desenvolvimiento de las futuras relaciones sociales –desde el plan de Nueva Delhi (según lo discutido por los hermanos Goodman), que lleva la impronta del colonialismo británico, al aula estructurada para organizar a los estudiantes por “rangos”, dirigiendo su atención sobre el maestro, el sujeto que se supone que sabe (según lo discutido por Paul Goodman)⁸⁵⁸. En ambos casos, toda una ideología, un conjunto de relaciones sociales, se ha codificado en relaciones espaciales, en la disposición.

El *layout* (diseño), lo que los franceses llaman *mise en page* (disposición) es quizás la dimensión del cómic (aparte de la abstracción caricaturesca) que más lo distingue del cine. Es cierto que la misma frase, aplicada al estudio de los cómics, sigue el modelo de *mise en scène* (puesta en escena), un término cinematográfico tomado del teatro, donde se refiere a la disposición de la luz, el color, la línea

857 Véase Nicholas Spencer para una versión de este tropo (*After Utopia: The Rise of Critical Space in Twentieth-Century American Fiction* [Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2006]).

858 Goodman y Goodman, *Communitas*, 3–5; Goodman, *Ensayos utópicos*, 156–181.

y la forma en el escenario. Sin embargo, a diferencia del arco de proscenio fijo o la pantalla de cine, el marco de los cómics puede cambiar de forma. Además, las relaciones espaciales de los paneles en una página se pueden experimentar en términos de simultaneidad (ver la página o varios paneles como una sola unidad de diseño), repetición secuencial (leer de izquierda a derecha y de arriba a abajo, pero retroceder para volver a leer) o serpenteo no secuencial (deambular por la página, saltando de un lado a otro entre regiones de “prominencia visual relativa”)⁸⁵⁹. En otras palabras, la página de historietas ofrece un grado de libertad que otras formas de arte no ofrecen.

Dada esta gama de opciones, sorprende descubrir que la forma de puesta en página favorecida por los cómics anarquistas ha sido históricamente lo que Benoît Peeters llama “convencional”, es decir, determinada por “un sistema fuertemente codificado en el que la disposición de los paneles en la página, al repetirse, tiende a volverse transparente”⁸⁶⁰. En definitiva, la posibilidad formal más explorada por los historietistas anarquistas ha sido la que oscurece la forma en favor del contenido. Esto quizás esté en consonancia con la función pedagógica de gran parte

859 Gunther R. Kress y Theo van Leeuwen, *Lectura de imágenes: la gramática del diseño visual* (Londres: Routledge, 1996), 139.

860 Benoît Peeters, *Case, planche, récit: lire la bande dessinée* (París: Casterman, 1998), 42.

de la cultura anarquista, que prioriza la accesibilidad; la cuadrícula es el diseño más fácil para encontrar el camino, por lo que tiene sentido que los cómics se dirijan a un público amplio, como el folleto de Paul Robin y Félix Lochard que aboga por el control de la natalidad (fig. 8) o el folleto de Paul Glover y Jim Houghton que explica como funciona una moneda local (fig. 9), se ordenarían en hileras geométricas de paneles más o menos idénticos. Ambos ejemplos se desvían del patrón estricto de “gofrera” en un grado menor: Lochard le da a los paneles superior izquierdo y derecho una forma decorativa, dando al conjunto el aspecto de paneles en una ventana de iglesia, y Houghton escalona un poco los marcos, alternando con paneles cerrados sin bordes, y violando los límites ocasionalmente para sugerir intercambio, pero ambos permiten que los ojos del lector tomen pocas decisiones sobre dónde comenzar, cómo proceder, en qué descansar y cuándo detenerse.

En francés, la frase *sens unique* puede indicar un “sentido único” o una “calle de sentido único”; determinar de cerca la dirección (*sens*) de la lectura es ejercer el máximo control sobre la producción de significado (*sens*) del lector.

¿Es esto compatible con un ethos antiautoritario? El propio Peeters se apresura a señalar que la forma

convencional no implica necesariamente un contenido convencional⁸⁶¹.

De hecho, los usos anarquistas del modo “convencional” para fines no convencionales –como los empleados con un efecto tan subversivo en *Watchmen* de Moore y Gibbons– podría parecer que socavan toda la taxonomía de la puesta en página de Peeters⁸⁶².

861 Ibíd.

862 Jan Baetens y Pascal Lefèvre, *Pour une conference moderne de la bande dessinée* (Bruselas: Centre belge de la bande dessinée, 1993), 60; Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* (París: Presses universitaires de France, 1999), 116–117.

REVUE
de
Paul ROBIN

L'Histoire vraie de Croc-Mitaine

DESSIN
de
F. LOCHARD

ÉDITÉE PAR LE BUREAU DE LA RÉGÉNÉRATION MORALE, 27, Rue de la Doune, Paris (17^e). — Prix: 5 centimes.



1. — Il était une fois un bon diable de chasseur qui passait au bord de nos CHOC les lundis de dimanche qu'il travaillait et qu'on plaçait toujours à des millions. Et là, le brave homme était doucement appelé CROC-MITAIN. On ne se souvenait pas d'autre nom.



2. — Le diable remarqua que Paulin était un bon et bon diable et qu'il avait un bon cœur et qu'il était un bon diable. CROC-MITAIN, un bon diable, qu'on se souvenait toujours de lui. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



3. — Un jour un dimanche, les parents de Croc-Mitaine se levèrent plus tôt qu'à l'habitude pour aller à la messe. Ils se levèrent plus tôt qu'à l'habitude pour aller à la messe. Ils se levèrent plus tôt qu'à l'habitude pour aller à la messe.



4. — Deux jours auparavant, un bon diable de chasseur était allé à la messe. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



5. — C'était dans la nuit de son mariage que Croc-Mitaine pleura comme dans un berceau. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



6. — Deux ou trois jours, après le mariage de Croc-Mitaine, le diable et le bon diable se levèrent plus tôt qu'à l'habitude pour aller à la messe. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



7. — Il y a longtemps que Paulin est allé à la messe. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



8. — Comme ça, le bon diable de chasseur est allé à la messe. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.



9. — Aujourd'hui, l'Assemblée nationale est ouverte. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions. Et on le plaçait toujours à des millions.

Fig. 8: "L'Histoire vraie de Croc-Mitaine", Paul Robin y Félix Lochard (1906).

Five Months in the Life of an HOUR

an actual Ithaca HOUR trading path

by Houghton/Glover



Fig. 9: “Cinco meses en la vida de una hora: una ruta comercial real de Ithaca HOUR”, Paul Glover y Jim Houghton (1997).

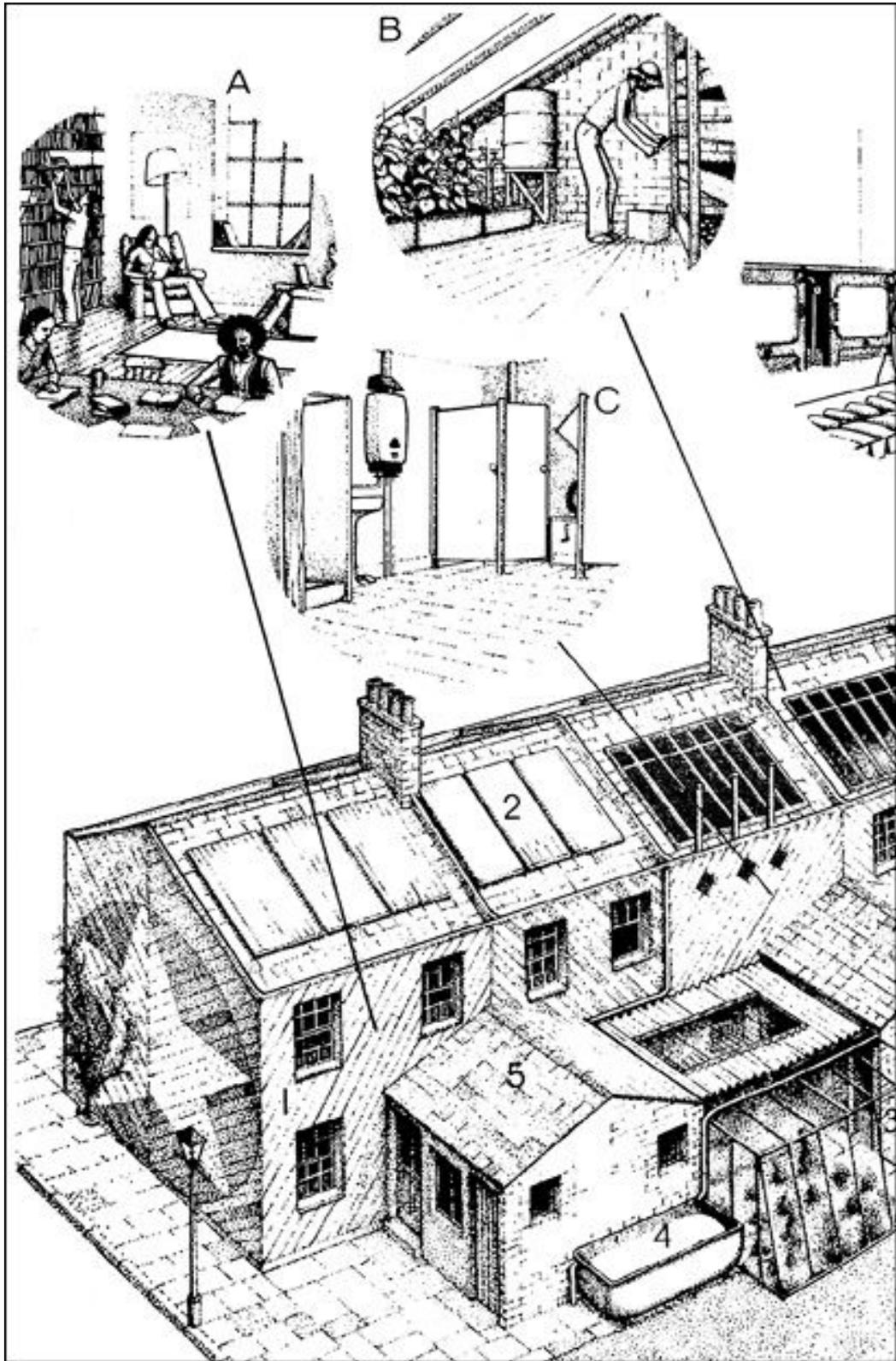


Fig. 10: Detalle, Clifford Harper, “Visión #1: Terraza Autónoma” (1975).

Puesta en página anarquista: una vez más, (fig. 10), en el diagrama, el lector encuentra un campo de imágenes yuxtapuestas para sugerir ciertas relaciones entre ellas sin dictar el orden en que deben ser leídas. Como señalan Gunther Kress y Theo van Leeuwen, en esas páginas sólo encontramos estructuras “semilineales” para guiar los ojos del lector, de modo que “dónde se moverá el ojo... es difícil de predecir” y “no hay ni cronología... ni una clara jerarquía de prominencia”. Quizás sea correcto que llamen a esto un esquema “anárquico” de *mise en page*: una página descentrada, paratáctica, no lineal que permite múltiples caminos de lectura⁸⁶³. ¿No podría ser este el tipo de espacio que corresponde a una temporalidad anarquista, “un tiempo múltiple y cualitativo”, como dice Colson, que está determinado no por ningún reloj universal, sino por las “relaciones de composición, recomposición y descomposición entre una pluralidad de seres?”⁸⁶⁴ El diagrama, alejado de sus usos tecnoburocráticos, vincula la experimentación formal con el populismo pedagógico. No presenta “personas” de fantasía con agencia imaginaria, sino redes de relación, estructuras sociales, sistemas. Pueden ser rizomáticos, extendiéndose en todas direcciones sin raíz, presentando un mundo en el que “el centro, el origen de la fuerza” está

863 Kress y van Leeuwen, *Lectura de imágenes*, 220.

864 Colson, *Petit léxico*, 230.

“disperso y diseminado”, simultáneamente “en todas partes y en ninguna parte”⁸⁶⁵.

Sin embargo, la dicotomía entre cuadrícula y diagrama puede exagerarse. Como se puede ver en el trabajo de McCail, los diagramas a menudo incorporan pequeñas tiras lineales de paneles, y las cuadrículas también se pueden manipular para permitir múltiples rutas de lectura. Aparte de abandonar por completo la forma de tiras y gradas, algunos anarquistas han encontrado formas de usarlas para aproximarse a las virtudes de la puesta en página esquemática. “Cinco meses en la vida de una hora” de Glover y Houghton (fig. 9), que rastrea la circulación de billetes alternativos de mano en mano (aquí no hay manos invisibles), empuja el diseño convencional en la dirección del diagrama, desalojando al personaje del centro de la narrativa y permitiéndonos ver las vidas en términos de su interconexión⁸⁶⁶.

865 Kropotkin, *Anarquismo*, 117.

866 A este respecto, recuerda extrañamente a la novela gráfica sin palabras de Peter Kuper, *The System* (1997). Aquí, también, “seguimos el dinero” a medida que viaja de mano en mano, de taxista a prostituta, de camello a policía según los trajes, entretejiendo empresas lícitas e ilícitas, estableciendo “el sistema” en el que todas tienen su lugar (*The System* [Nueva York: DC Comics, 1997], 34–35). Donde la HORA vincula la fuerza de trabajo con la fuerza de trabajo, el vecino con el vecino, la economía con la comunidad, la comunidad consigo misma, el dólar vincula el trabajo con el hambre, el hambre con el crimen, el crimen con la ley, la ley con la riqueza. En ambos casos, los marcos se rompen repetidamente.

XIX. LA IMAGEN TARTAMUDA: CINE ANARQUISTA

¿Ha terminado la gran era del cine, en la era de youtube? Para los anarquistas, podría parecer que apenas habría comenzado; como señala Andrew Hedden, “el movimiento anarquista fue más débil durante los años de ascenso del cine como medio”⁸⁶⁷. Quizás este ascenso en sí mismo fue un signo de ruina para el anarquismo, un presagio de la “sociedad del espectáculo” así como de la “sociedad del control”. Incluso ahora, el ojo de la cámara que al mismo tiempo otorga celebridad y ejerce vigilancia, tiene una mirada siniestra para aquellos que cambiarían el mundo. Así, en junio de 2010, los antiguos Toronto Film Studios se convirtieron en el plató cerrado de otro tipo de producciones cuando sirvieron de cárcel para cerca de mil

⁸⁶⁷ Andrew Hedden, “Grabar en video un mundo nuevo: video anarquista a principios del siglo XXI”, *Arena* 1 (2009): 148.

manifestantes de la Cumbre del G8: divididos en “grandes jaulas”, se les dotó de “cámaras de video”... colocadas en el techo cada cinco metros para monitorear a los prisioneros desde el momento en que ingresan hasta el momento en que salen”⁸⁶⁸.

El estudio como prisión: aquí, irónicamente, se encuentra una de las concepciones anarquistas dominantes del cine. En 1913, mucho antes de que la Escuela de Frankfurt entrara en escena con su crítica de la “industria cultural”, anarcosindicalistas como Gustave Cauvin (1886–1951) denunciaron el cine como un pantano tóxico de “puntos de vista insípidos, crudos y militaristas”. una “propaganda incesante” a favor del capitalismo y sus fuerzas policiales⁸⁶⁹, mientras Victor Roudine lamentaba el creciente “éxito del cine” en *La Bataille Syndicaliste*: despojadas de su vitalidad por el trabajo industrial y la vida urbana, las clases trabajadoras estaban demasiado ansiosas por “un espectáculo que no requiere ninguna atención sostenida” y que activa “los dos sentimientos más desarrollados de nuestro tiempo: el sentimentalismo y la brutalidad”⁸⁷⁰. Por supuesto, solo algunas formas de

868 “La policía da un recorrido por la prisión del G20”, *CBC News Toronto*, 29 de junio de 2010.

869 Gustave Cauvin, “Le Cinéma de Peuple,” *Le Combat: organe hebdomadaire de défense et d'éducation ouvrière* 2.37 (13 de septiembre de 1913): 2.

870 Victor Roudine, “L'art pour le peuple? (Le cinéma calomniateur)”, web.

sentimentalismo y brutalidad podían pasar a través del doble filtro del afán de lucro y el Código Hays, como observó sombríamente Mateo Santos: en efecto, el cine de Hollywood (el “cine burgués”) estaba sujeto a una ley que dicta que

en la trama no debe haber lugar para ninguna teoría filosófica, metafísica, científica, religiosa, política o social que entre en conflicto con las normas morales generales que rigen en los países donde predomina la banca, la iglesia o el ejército.

Así, “los 'pogromos' negros, aunque existen en los Estados Unidos de América, no son objeto de la pantalla”. Por el contrario, el cine fue un dispositivo de marketing para el americanismo y sus “normas morales generales”, un arma hegemónica de largo alcance⁸⁷¹. Para Henry Poulaille, los cines eran los vendedores por excelencia de la gran mentira del capitalismo moderno, la “fantasía de una redistribución de la riqueza”, de la movilidad ascendente, y Jackson Mac Low veía las películas populares como “ficciones viciosas que se hacen aparecer por todos los medios” del arte burocratizado [sic] para ser

871 Santos, “Del cine burgués al cinema social”, 136, 132, 135.

'lo real' -'¡esto es la vida real!' nos dice Hollywood, ¡y millones de hombres y mujeres creen esta mentira!⁸⁷²

Las críticas anarquistas al cine tampoco se limitaban a su incapacidad para proporcionar un reflejo preciso de la realidad proletaria. Ya en 1909, en un ensayo sobre “El cine como educador”, Franz Pfemfert, un prominente radical alemán cercano a los anarquistas, protestaba que “el cine destruye la fantasía”⁸⁷³. Escribiendo más de dos décadas después en la revista valenciana *Estudios Alberto Mar* coincidía: mientras que la “falsedad” era rampante, “es difícil encontrar un título decente de película fantástica entre las pocas obras maestras de este nuevo arte”⁸⁷⁴. “Mi objeción”, especificó Mac Low, escribiendo después de la Segunda Guerra Mundial, “no es por la falta de realismo”, aunque encontró su pretensión de realismo especialmente repugnante; más bien, fue la absoluta pobreza de la imaginación cinematográfica lo que lo golpeó⁸⁷⁵. “Las películas de Hollywood son esencialmente imitaciones de vastos, ambiguos, casi conscientes tipos psicosexuales consensuados y actitudes de vida”, escribió

872 Enrique Poulaille, “Le cinéma a failli à sa mission”, *mon cine* 4.346 (octubre de 1928): 6; Jackson Mac Low, “Las películas: una nota sobre la falsificación”, *¿Por qué? Un boletín anarquista* 5.5 (octubre de 1946): 9.

873 Franz Pfemfert, “Kino als Erzieher”, en *Kino-Debatte: Literatur und Film, 1909-1929*, ed. Anton Kaes (Tubinga: Niemeyer, 1978), 62, 61.

874 Alberto Mar, “La pantalla: La fantasía en el Cinema”, *Estudios* 14.150 (febrero de 1936): 26-27.

875 Mac Low, *Las películas*, 8-9.

su amigo Paul Goodman, “posteriormente adulterados... hasta convertirlos en obras de arte inconsistentes y raídas”⁸⁷⁶.

La rigidez de los géneros era particularmente repulsiva. “La película de hoy pretende presentarnos la Vida. ¡Qué convencional, esta Vida que presenta!”, escribió Léo Claude en *La Revue Anarchiste* (1930)⁸⁷⁷. En *El cine y la realidad social* (1934), Alfonso “Alfo” Longuet denunciaba la fabricación de “personajes 'estándar' “como “moldes de la personalidad”: el “héroe”, el “vampiro”, el “villano”, etcétera⁸⁷⁸. Peor aún, para José Peirats, era el culto a la estrella de cine, que invitaba a la clase obrera a interesarse por “estériles disquisiciones sobre los pliegues y adornos del chaqué de Jeanette MacDonald”⁸⁷⁹. Los críticos anarquistas como Santos y Longuet generalmente vieron el cine comercial como sexualmente explotador también⁸⁸⁰.

876 Paul Goodman, *Cinco años: Pensamientos durante un tiempo inútil* (Nueva York: Bruselas y Bruselas, 1966), 57.

877 Léo Claude, “L'avenir du cinéma”, *La Revue Anarchiste* 3 (febrero de 1930): 47.

878 Alfonso Longuet, *El cine y la realidad social* (Buenos Aires: Ediciones IMÁN, 1934), 30, 19, 24, 25, 36.

879 Peirats, *Para una Nueva Concepción del Arte* (Barcelona: Ediciones de “La Revista Blanca”, 1934), 10.

880 Longuet, *El Cine*, 38–40; Santos, “Del cine burgués”, 136.

La dificultad de montar una respuesta eficaz al desafío planteado por el cine era doble. Por un lado, en una era enfáticamente visual, la era de “la hegemonía de la imagen”, en palabras de Longuet, simplemente rehuir la nueva tecnología como herramienta de los patronos sería ceder espacio a las imágenes de la hegemonía, como los anarquistas habían descubierto desde el principio: así como los periódicos burgueses no incluyeron las producciones teatrales anarquistas en sus columnas de “Entretenimientos”, observa Isabelle Marinone, las ofertas de las salas de cine no se encontraban entre las listas de los periódicos anarquistas franceses entre 1895 y 1908, mientras que la asistencia de los trabajadores a estos espectáculos crecía rápidamente⁸⁸¹. En dos décadas, la otrora próspera comunidad anarquista de São Paulo descubrió que los mismos teatros que alguna vez proporcionaron un espacio de reunión para los trabajadores y un escenario para obras anarquistas se estaban convirtiendo en masa en salas de cine que proyectaban las últimas entradas de Hollywood: “un proceso que redujo aún más la fuerza de los anarquistas,

881 Gabriel Passetti, “Cultura no Brás no início do século XX: teatro anarquista e cinema burguês,” *Klepsidra: Revista Virtual de Historia* (2000): 18 (web). Francisco Foot Hardman señala que el periódico anarquista *A Folha do Povo* incluía regularmente “anuncios de espectáculos cinematográficos y nuevas salas de cine” a partir de 1908, año de su primera aparición en la ciudad portuaria de Santos, Brasil (*Nem Pátria, Nem Patrão*, 65).

que no supieron enfrentarlo”, según Gabriel Passetti⁸⁸². Por otro lado, para competir en el mismo terreno tecnológico se requería una inversión de capital que un movimiento ya en apuros no podía permitirse⁸⁸³. Mientras que los anarquistas, en ciertos tiempos y lugares, habían sido capaces de desplegar un aparato periodístico capaz de competir con las prensas oficiales, la ventaja de aumentar la eficiencia tecnológica: imprentas de última generación solo catorce años después de la muerte de Proudhon, por ejemplo, eran capaces de producir a un ritmo cuarenta veces mayor que el de las máquinas en las que había sido aprendiz. Y no se aplicaban a este nuevo ámbito, donde se requería un equipo costoso para producir en masa un entretenimiento al que era notablemente barata la asistencia⁸⁸⁴. La capacidad técnica que los anarquistas aportaron a la producción de periódicos (mano de obra proporcionada por tipógrafos expertos) tampoco estaba fácilmente disponible para la producción cinematográfica: mientras unos pocos

882 Passetti, “Cultura no Brás”, 7.

883 En lugares tan lejanos como Bahía, señala Eric Gordon, la empresa Cinéma du Peuple atrajo la atención y el entusiasmo: “Un artículo de primera página en julio de 1914 en *A Voz do Trabalhador* anunciaba ‘¡Un proyecto que le instamos a apoyar! Cine para el Pueblo’”. Sin embargo, no se trataba de replicar localmente el experimento: “En Brasil, los recursos disponibles para el movimiento anarquista habrían hecho imposible hacer cine en ese momento” (*Anarquismo en Brasil*, 224).

884 George WS Trow, *Dentro del Contexto de No Contexto* (Nueva York: Atlantic Monthly Press, 1997), 8n; Passetti, “Cultura no Brás”, 7.

militantes trabajaban en la nueva industria⁸⁸⁵, estos no eran muchos en comparación con el verdadero ejército de técnicos desplegados por el Capital (y por la Capital del Estado de los apparatchiks orientales).

Sin embargo, los anarquistas disputaron los cines reinantes de Hollywood y Moscú por igual, y no solo por la vía del rechazo.

Anarquistas como Rafael Barrett vieron “tartamudeos” destellos de potencial poético en el nuevo medio, que nos permite “ver lo que nunca hemos visto”⁸⁸⁶. Cauvin también sintió que, si la película comercial era “un veneno en el cerebro de la gente”, también podría proporcionar el “antídoto”⁸⁸⁷.

Incluso en su horror al “cine burgués” (y, peor aún, al cine fascista del que quizás fue el primero en escribir un

885 Por ejemplo, Paul Delesalle (1870–1948), un trabajador siderúrgico que se desempeñó como funcionario en las Bourses du Travail sindicalistas, trabajó como mecánico para los primeros empresarios del cine en Francia, los hermanos Lumière (Isabelle Marinone, “Educational Cinema: A Libertarian Invention”, *Arena* 1 [2009]: 15), mientras que Jules Scarceriaux (1872–1963), un alfarero belga y en algún momento educador anarquista, trabajó en los decorados del propio Cecil B. DeMille (“Scarceriaux, Jules”, *Dictionnaire International des militants anarquistas*, web).

886 Rafael Barrett, “El cinematógrafo”, *Moralidades actuales* (Madrid: Editorial-América, 1919), 25.

887 Cauvin, “Le Cinéma du Peuple”, 2.

estudio, *El cine bajo la svastica* [1937]), Mateo Santos soñaba con un cine “educativo”, “maestro de masas, de multitudes” poseído de “una eficacia de la que carecen otros sistemas pedagógicos... porque sus lecciones benefician por igual a los cultos y a los ignorantes”.

Dado que, como dijo Poulaille, “el cine dice realidades con la realidad”, el cine educativo podría presentar “lecciones extraídas directamente de la vida, con la multiplicidad y variedad de sus eventos cotidianos”, saltándose la mediación de los profesores⁸⁸⁸. Claude soñaba con un cine liberado de las limitaciones del Capital y el Estado que pudiera presentar “escenario y técnica elevados a la misma altura”, una visión cercana a la expresada por Henry Poulaille en su defensa de un “cine humano”⁸⁸⁹. Peirats habló de esta tendencia al titular su folleto de 1934 sobre el tema *Por una nueva concepción del arte: la posibilidad de un cine social* (fig. 1).

Cada vez más, particularmente a medida que se abría la era del “sonoro”, un medio de lucha era la crítica cinematográfica, realizada tanto en publicaciones anarquistas (como *La Revue Anarchiste* y *Umbral*) como en

888 Santos, “Del cine burgués”, 138; Poulaille qtd. en Isbelle Marinone, “Henry Poulaille, défenseur du cinéma humain,” *RA Forum*, 7 de abril de 2007 (web).

889 Léo Claude, “Pour prendre langue”, *La Revue Anarchiste* 1 (1929): 48; Claude, “Films”, *La Revue Anarchiste* 5 (1930): 39; Poulaille, “Le cinéma a failli”, 6.

foros públicos más amplios (como *Popular Film* una revista española que atrajo la participación de varios intelectuales anarquistas prominentes). “El predominio del cine que nos parece detestable”, argumentó Peirats, “descansa menos en la censura del gobierno y el materialismo de las empresas que en la apatía y la ignorancia del público”⁸⁹⁰.

890 Peirats, *Para una Nueva Concepción*, 31–32.



Fig. 1: Folleto de treinta y dos páginas sobre cine de José Peirats, publicado por La Revista Blanca (1934).



Fig. 2: La Commune (dir. Armand Guerra, 1914):
poder bien ubicado detrás de un escritorio.



Fig. 3: La Commune: Général Thomas abordado por miembros de la Guardia Nacional y civiles.

Santos coincidió: “El público que no ejerce su derecho a ser crítico se envilece socialmente”⁸⁹¹. Sometiendo las películas a un escrutinio riguroso, los críticos anarquistas buscaban educar a las audiencias contra una aceptación demasiado fácil de lo que se les estaba dando para ver. Aquí también había espacio para el elogio y la censura. Lo que muchos anarquistas llamaron un “cine social”, concebido, como señala Isabelle Marinone, siguiendo líneas marcadamente similares a las de la concepción del

891 Santos qtd. en Gerard Pedret Otero, “Grups libertaris i cinema a Barcelona: El paper de Mateo Santos (1930–1936),” *Cercles: Revista d'història cultural* 11 (enero 2008): 172.

“arte social” de Bernard Lazare⁸⁹² –podría vislumbrarse en potencia en solo algunas de las películas lanzadas por los sistemas de producción estatistas y capitalistas.

Los críticos de cine anarquistas eran muy ambivalentes con respecto al cine soviético antes de la era de Stalin; *El acorazado Potemkin* y *La línea general* de Eisenstein fueron ampliamente admirados, y se reconoció que al menos los rusos habían demostrado que era posible hacer películas libres de “la preocupación por la 'estrella' y la trama romántica”⁸⁹³. Claramente, sin embargo, la producción soviética había sido puesta al servicio de la propaganda estatal⁸⁹⁴. Otros vieron momentos de conciencia radical en el “realismo poético” de René Clair y Marcel Carné o en películas estadounidenses como *I Am a Fugitive From a Chain Gang* [Soy un fugitivo de una cadena de gánsteres] (1932) de Paul Muni y *Our Daily Bread* [Nuestro pan diario] (1934) de King Vidor así como algunos anarquistas contemporáneos han respaldado críticamente películas como *The Matrix* (1999) de los hermanos

892 Isabelle Marinone, “Qu'est-ce que le cinéma « Humain »? Retour sur une conception du cinéma défendue par Henry Poulaille”, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 43 (2004): 8–9.

893 Alfo (Alfonso Longuet), “La Línea general de SM Eisenstein”, *Nervio* 1.1 (mayo de 1931): 40–42; Santos, “Del cine burgués”, 137–139.

894 *Ibíd.*, 137; Longuet, *El Cine*, 41–43; Léo Claude, “Le cinéma soviétique”, *La Revue Anarchiste* 5 (1930): 47–48; JT (José Torres), “La Toma de Berlín”, *Ruta* 7.324 (15 de diciembre de 1951): 2.

Wachowski⁸⁹⁵. Charlie Chaplin, en particular, recibió elogios de los anarquistas por su humor subversivo, su aceptación del paria (y en particular de ese protagonista anarquista favorito, el vagabundo) y su capacidad para comunicar estos valores sociales a una amplia audiencia⁸⁹⁶.

Chaplin no solo fue “el verdadero creador del cine moderno”, para un crítico de la revista anarquista chilena *Claridad* sino que fue “un ser único en el sentido Stirneriano de la palabra; es dueño de su espíritu... Es el loco del cine... desafiando a los representantes del sentido común”⁸⁹⁷. Sin embargo, entre el “cine burgués” y “la

895 Alberto Mar, “La pantalla: Anverso y reverso de la cinta de celuloide”, *Estudios* 14.149 (enero 1936): 60; Peirats, *Para una Nueva Concepción*, 22; Luis Veramón, “Revisión de films: Revolución y antirrevolución en dos films de Paul Muni”, *Umbral* 44 (17 de septiembre de 1938): 12; Mar, “La pantalla: La fantasía en el Cinema”, 27; Sandra Jeppesen, “*La Matrix*: Revolution or Simulacrum in Hollywood?”, *Social Anarchism* 36 (primavera de 2004): 45–62.

896 Henry Poulaille, *Charles Chaplin* (París: Bernard Grasset, 1927); Alfo (Alfonso Longuet), “Cinema: Concepto standard del séptimo arte”, *Nervio* 1.1 (mayo 1931): 40; José Peirats, “La ironía hilarante y la sátira social”, *Anthropos* 18 (1990): 118; Roger Toussenot, “Charles Spencer Chaplin: poète et homme libre”, *Défense de l'Homme* 2 (noviembre de 1948); Paul Goodman, “Chaplin una y otra vez”, *Partisan Review* 7.6 (1940): 456–60.

897 Eugenio Silva Espejo, “Problemas Cinematográficos”, *Claridad* 9.140 (21 de enero de 1932): 2.

posibilidad de un cine social”, incluso en su mejor momento, había una enorme brecha.

Otra fase de la lucha implicó la organización de proyecciones de las pocas películas que se consideraron dignas. El primer esfuerzo de Cauvin para administrar un “antídoto” cinematográfico se produjo en 1910 en forma de una serie de películas de “Cinéma Social” que ofreció a través de las Bolsas del Trabajo, combinando comedia, documental y drama, todo con un objetivo educativo, un formato directamente prestado de la vieja velada, la velada de espectáculos y conferencias⁸⁹⁸. En marzo de 1930, Claude propone “la fundación de un Cine-Club Anarquista que proyecte aquellas películas de repertorio que tanta esperanza encierran para el futuro del cine”; dos veranos después, en España, Peirats y Santos crean “un extenso ciclo de conferencias y eventos culturales... con el título 'Proyecciones de Arte Social', que pretendía contribuir, en palabras de sus organizadores, 'sin evasivas ni acomodamientos,... al surgimiento de un arte contemporáneo con una orientación social’”⁸⁹⁹.

Finalmente, los anarquistas lograron algunas veces hacer sus propias películas. En un archivo cinematográfico

898 Tangui Perron, “Le contrepoison est entre vos mains, comrades': CGT et cinéma au début du siècle,” *Le Mouvement social* 172 (julio-septiembre de 1995): 27.

899 Claude, “Películas”, 39; Pedret Otero, “Grupos libertaris”, 177.

francés encontramos el trabajo de un estudio cooperativo, el Cinéma du Peuple, fundado en 1913 por un grupo de anarquistas, sindicalistas y socialistas franceses⁹⁰⁰. A pesar de su carácter ecuménico, esta organización, con sede en una sala sindical de la CGT en París, fue fundada sobre principios anarquistas (sus estatutos prohibían la “acción electoral y la propaganda”) y fue integrada y patrocinada por algunas de las principales figuras del anarquismo francés, desde su secretario, organizador del sindicato de trabajadores ferroviarios Yves–Marie Bidamant, a sus suscriptores y simpatizantes, entre los que se cuentan Sébastien Faure y Jean Grave⁹⁰¹. Con un capital inicial de 1.000 francos obtenido de la venta de cuarenta acciones, creciendo a 3.000 francos y unas seiscientas acciones en 1914, el Cinéma du Peuple produjo al menos seis películas⁹⁰².

Si la memoria pública no ha sido amable con los 4.895 metros de película supuestamente rodados por el Cinéma du Peuple, los custodios oficiales de la memoria han puesto al menos a disposición una pequeña muestra de esta producción por la que podemos imaginar el resto. Y

900 Laurent Mannoni, “28 de octubre de 1913: Création de la Société 'Le Cinema du Peuple'”, en *L'Année 1913 en France*, eds. Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni (París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma), 100.

901 Ibid., 100; Eric Jarry, “The Cinema du Peuple Cooperative Venture”, trad. Paul Sharkey, *Arena* 1 (2009): 3.

902 Ibid., 3–4.

así, una restauración de 1995 nos presenta las imágenes parpadeantes de *La Commune* (1914) del director Armand Guerra.

Antes de la imagen, está la palabra: la película está puntuada por prolijos intertítulos, aparentemente producidos no por Guerra y sus asistentes sino por los archiveros franceses. El primero anuncia:

Después de la derrota en Sedan y la caída del Segundo Imperio, Adolphe Thiers fue nombrado director ejecutivo. En París, la población está al borde de la insurrección. El 18 de marzo de 1871, Thiers convoca al general Lecomte al Quai d'Orsay. Le ordena recuperar los cañones en poder de la Guardia Nacional. A pesar de sus reservas, Lecomte obedece.

¿Serían estos intertítulos una recreación de lo que habría visto el público original de la película, o son para beneficio de un público contemporáneo que no recuerda lo que fue la Comuna, que no llega ya sabiendo el significado del 18 de marzo reputando a Thiers como un asesino traidor y a Lecomte como un matón torpe? En la noche de la inauguración, el 18 de marzo de 1914 estas escenas se desarrollaron ante una sala en la que estaban sentados muchos hombres y mujeres tan viejos como mis padres ahora, que habrían recordado estos eventos tan claramente como mi madre y mi padre recuerdan la Marcha sobre el Pentágono. “Qué conmovedoras figuras

hacen estos viejos Comuneros llenando los asientos en las primeras filas del salón”, escribe Guerra en un relato del evento. “Sus nombres circulan de boca en boca entre la multitud apiñada de espectadores y cuando el primer aplauso resuena en la sala, estos héroes de la revolución nos expresan su agradecimiento, con los ojos llenos de lágrimas, lágrimas de consuelo al ver cómo, incluso hoy, el pueblo de París recuerda a aquellos que lucharon por la libertad”⁹⁰³. Algunos de ellos aparecen en los últimos fotogramas de la película: imágenes de una reunión de Comuneros supervivientes de cuarenta años.

Lo primero que vemos, después de este extenso anuncio, es una toma completa de Thiers detrás de su escritorio. Un oficial entra en la habitación, saluda y hace pasar a Lecomte (fig. 2). Luego, los dos hombres representan con precisión la conversación sobre la que acabamos de leer. No hay movimiento de cámara, no hay edición conjunta de tomas, solo una perspectiva fija, como si estuviéramos viendo un escenario desde un asiento en un teatro. Después de un minuto y medio, la acción se completa y la escena termina.

Las escenas posteriores revelan un ojo de cámara más ligero y móvil gracias al poder del editor. Uniendo vidente y visto, interiores y exteriores, los realizadores narran rápidamente la caída de ese otro infame general, Clément

903 Qtd. en Ibid., 6, modificaciones mías.

Thomas (“uno de los líderes de la represión de junio de 1848”, explican los intertítulos, “y, según muchos parisinos, el culpable del desastre de Buzenval” –una batalla clave perdida durante el asedio de París, semanas antes). Ya no estamos sentados a media distancia ante hombres de poder, observándolos tomar decisiones; el campo visual se expande para permitir que las multitudes se conviertan en actores, atacando a Thomas y Lecomte, mezclando soldados uniformados con una multitud proletaria.

¿Qué es esta agencia colectiva? ¿Es una mafia? Un espectador contemporáneo podría leer la escena como incómodamente cercana a un linchamiento, viendo esta masa oscura pululando alrededor del anciano solitario con levita y sombrero de copa que es el general Thomas (fig. 3). ¿Qué está haciendo Thomas, mirando por encima de una pared, cuando los soldados lo ven? Aquí, los intertítulos no brindan suficiente información para llenar los vacíos: es el fatídico 18 de marzo y Thomas, disfrazado de civil, está supervisando los preparativos para lo que se convertirá en un levantamiento. Bajo esta luz, podríamos leer sus movimientos como furtivos, lo que sugiere que es un espía. Cuando es aprehendido, podríamos leer sus gestos no como un patético rechazo de la amenaza, sino como fanfarronadas, como los intentos de un hombre que está acostumbrado a ser obedecido por hacerse obedecer una vez más. Y entonces podríamos leer la ejecución

culminante de Lecomte y Thomas no como un asesinato horrible o como la locura de una multitud, sino como una dura justicia.

En resumen, especialmente sin el beneficio de los intertítulos, *La Commune* es un dispositivo muy eficaz para reconcentrar los prejuicios preexistentes de la audiencia. Para aquellos que ya se inclinan a recordar la Comuna de París como “el festival de los oprimidos”, conmemorado anualmente y con reverencia, la película es otra recreación, otro tributo a un momento perdido de esperanza radical, quizás especialmente emocionante en su novedad tecnológica. Para aquellos predispuestos a ver la Comuna como una caída en la depravación moral, el tipo de audiencia, por ejemplo, que consideró adecuado patrocinar la construcción de la Basílica del Sacré-Coeur en lo alto de la colina de Montmartre, iniciada en 1875 y completada el mismo año que la película, como expiación de los pecados de los Comuneros, las imágenes de Guerra habrían confirmado el horror esencial de esa historia, con sus masas sin rostro abrumando las figuras de las autoridades, despojándolas de su dignidad. Quizás este sea un antepasado lejano del género que actualmente se denomina “pornografía antidisturbios”.

“Imágenes sensacionales de activistas que luchan contra policías”, “imágenes gráficas de multitudes enmascaradas que destruyen propiedades”, “imágenes de... la ruptura

poco común del orden social”, la pornografía antidisturbios forma parte de la iconografía del anarquismo contemporáneo⁹⁰⁴. Según Michael Truscello,

La moda del riot porn (porno motín) comenzó con la irrupción de Indymedia en Seattle en 1999, y el vídeo se incorporó a documentales como *This Is What Democracy Looks Like* [Así es como luce la democracia] (2000) y *Breaking The Spell* [Rompiendo el encanto] (1999), este último distribuido por el grupo anarquista CrimethInc... Con la aparición de YouTube en 2005 y otros sitios para compartir videos, sin embargo, la pornografía antidisturbios encontró una nueva vida, y el rostro del policía antidisturbios, lo que Richard Day llama “la máscara mortuoria de lo social”, adquirió una presencia icónica en la comunicación visual radical⁹⁰⁵.

904 Jeff Shantz, *Anarquía constructiva: Construyendo infraestructuras de resistencia* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2010), 47; Jim Straub qtd. en Barbara Epstein y Chris Dixon, “A Politics and a Sensibility: The Anarchist Current in the US Left”, en *Hacia un nuevo socialismo*, eds. Anatole Anton y Richard Schmitt (Lanham, MD: Lexington Books, 2007), 456; Gary Patrick Norris, “[Respuesta a la pregunta:] ¿Podría explicar por qué explota Riot Porn? Tengo curiosidad”, *DagSeoul: Positions, Populations, Punk, Poetics*, 13 de julio de 2011 (web).

905 Michael Truscello, “Social Media and the Representation of Summit Protests: *YouTube*, Riot Porn, and the Anarchist Tradition,” en *Transgresión 2.0: Medios, cultura y política de la era digital*, eds. Ted Gournelos y David J. Gunkel (Londres: Continuum, 2011), 277–278.

Claramente, sin embargo, el género tiene sus raíces en un imaginario anarquista mucho más antiguo, incluso más antiguo que las fotos de “Cobre hospitalizado” en el periódico anarquista *Class War* (1983–1997), en parodia de las “chicas de la página 3” de porno suave, del principal periódico británico *The Sun*. Una de las señas de identidad del género, para Truscello, no es la recepción del mismo por parte del público anarquista como excitante y/o excesivo (a lo que debe su nombre) sino su presentación de imágenes “descontextualizadas” de confrontación⁹⁰⁶. El cineasta anarquista Kyle Harris está de acuerdo: “Con demasiada frecuencia, los productores de medios activistas suponen que los espectadores están familiarizados con el contexto social e histórico de su historia... la narrativa anarquista en la que vivimos y en la que creemos, en la que nosotros somos los protagonistas y los capitalistas son los antagonistas”⁹⁰⁷. Lo que de otro modo podría parecer inexplicable –¿cómo podrían los cineastas anarquistas no entender que el público en general no compartirá la misma narrativa, que leerá estas imágenes como una mera confirmación de la irracionalidad violenta de los anarquistas?– es de hecho un principio estructural: es porque el contexto se asume más

906 *Ibíd.*, 276.

907 Kyle Harris, “Más allá de la autenticidad: estrategias estéticas y medios anarquistas”, en *Darse cuenta de lo imposible: arte contra la autoridad*, eds. Josh MacPhee y Erik Reuland (Oakland, CA: AK Press, 2007), 214.

que se da, porque no está dirigido a una audiencia externa, que el video riot-porn confirma y fortalece los lazos internos entre una audiencia anarquista que conoce el contexto y comparte la narrativa.



Fig. 4: Fotograma del Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (dir. Mateo Santos, 1936).

Podemos reconocer esta estructura en funcionamiento no solo en *La Commune*, sino también en el primer documental anarquista surgido de la Revolución española: el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936) de Mateo Santos. Compuesta apresuradamente a

partir de imágenes filmadas en la primera semana de la revolución (19–23 de julio), nos presenta, en palabras de Joan Ramon Resina, “un testimonio entusiasta, casi extático” del “acontecimiento que había sido el horizonte ideológico [de los anarquistas] durante más de medio siglo”, plasmado en una serie de imágenes icónicas: la construcción de barricadas en las calles, multitudes vitoreando con los puños cerrados en alto, camiones pintados con la insignia de la CNT–FAI, calcinados y ventanas de iglesias destruidas⁹⁰⁸. Todo este reportaje improvisado está sostenido por una narración casi igualmente improvisada, una voz en off que lleva el fervor de la denuncia y el triunfo, pero que generalmente no hace nada para situar las imágenes en términos de tiempo, lugar y personas⁹⁰⁹. Así, en el transcurso de este testimonio sin aliento, la cámara nos sitúa ante un convento salesiano que ha sido allanado por los revolucionarios, exhumando momias apuntaladas en el atrio (fig. 4). La voz en off anuncia:

En este convento de las monjas salesianas se han encontrado momias de monjas y monjes torturados por sus hermanos religiosos. La vista de estas momias torturadas ha provocado la indignación del pueblo. La

908 Ramón Resina, “Discurso histórico”, 78.

909 Vicente Sánchez–Biosca, “Propaganda y mitografía en le cine de la guerra civil española (1936–1939),” *Cuadernos de Información y Comunicación* 12 (2007): 88.

Iglesia Católica, en este y en otros aspectos, ha desnudado su alma podrida, revelando en el transcurso de unas horas el mensaje de veinte siglos. Estos cadáveres, petrificados en sus ataúdes, constituyen la acusación más dura que jamás se haya hecho contra el catolicismo⁹¹⁰.

Lo que los propagandistas nazis podrían hacer con este metraje resalta los problemas que Truscello y Harris identifican en la pornografía antidisturbios: “En los estudios de Babelsberg”, como cuenta Resina, “las imágenes de momias e iglesias quemadas... extraídas del documental de Santos, sujetas a un ingenioso montaje y provistas de una nueva banda sonora”, se convirtieron en una iconografía de la violación y el ultraje (¿cuántos tabúes son más fuertes que los que rodean el trato a los muertos?), símbolos instantáneos de la depravación de la izquierda, “prueba” visual de que la rebelión de Franco contra el gobierno electo de España era realmente una defensa de todo lo sagrado⁹¹¹.

¿Cómo evitar la recuperación del cine anarquista en un espectáculo autoritario demasiado dispuesto a proporcionar su propia “banda sonora” narrativa? Para Harris, no hay más remedio que competir con este

910 Qtd. en Ramón Resina, “Discurso histórico”, 74, trad. Ramón Resina.

911 Ibíd., 75–76.

espectáculo en sus propios términos: “[deberíamos] aclarar nuestro heroísmo a través de convenciones narrativas”, por ejemplo, “desarrollo del personaje”, “la organización de eventos en un principio, un medio y un final”, que contiene momentos de reconocimiento, reversión y sufrimiento” y, basándose en la poética clásica de Aristóteles, “argumentos pertinentes y apropiados”⁹¹². Esto también tiene un precedente en la historia de los esfuerzos de producción cinematográfica anarquista, particularmente en los montados por los estudios españoles colectivizados por la CNT durante la primera fase de la revolución de 1936 –un segundo intento histórico no solo de proyectar una visión anarquista del mundo en una forma popular sino para democratizar el medio mismo, para colocar el aparato de producción cinematográfica bajo el control de los trabajadores.

Organizada bajo los auspicios de los sindicatos de la CNT –el Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos (SUIEP), la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos (FRIEP) y finalmente el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)–, la industria de películas española produjo numerosos documentales (de los cuales *Reportaje del movimiento revolucionario* fue solo el primero, y uno de apenas la mitad que consiguió sobrevivir a la victoria de Franco), pero también algunos

912 Harris, “Más allá de la autenticidad”, 214, 217; Aristóteles qtd. en *Ibíd.*, 217.

largometrajes de ficción. Todas estas películas, condenadas por la crítica por combinar una cinematografía “torpe” y una “trama trillada” con un “sentimentalismo sensiblero” y “doctrinario”⁹¹³, enumeran los tipos de convenciones de género a las que apela Harris al servicio de los ideales anarquistas, desde el uso del melodrama de Antonio Sau en *Aurora de Esperanza* (1936) hasta la película policiaca de Pedro Puche, *Barrios Bajos* (1937), y la comedia musical satírica de Fernando Mignoni, *Nuestro culpable* (1937).

Aquí, como tantas veces hemos visto antes, la educación de nuestro gusto puede limitar nuestra percepción. Un sesgo crítico de larga data sostiene que el objetivo de cada forma de arte es purificarse, desarrollar lo que es más intrínseco a sus medios y materiales, convirtiéndose así en “autónomo” de todo lo que le es extraño. Así, el objetivo de la pintura, más que imitar la realidad visual (la virtud de la fotografía), sería exhibir planos de color; el objetivo de la poesía, más que dar sentido o persuadir (la virtud de la retórica), sería producir sonidos; el objetivo del cine, por lo tanto, más que registrar una narración representada (la virtud del drama y la ficción en prosa), sería yuxtaponer imágenes en movimiento. En resumen, como dice Giorgio Agamben, “el carácter específico del cine proviene del

913 Richard Porton, *Film and the Anarchist Imagination* (Nueva York: Verso, 1999), 79; Ramón Resina, “Discurso histórico”, 71, 83 n 12.

montaje”⁹¹⁴. Un cine autónomo, en este sentido, tendría que organizarse en torno al montaje más que en torno a la puesta en escena de una historia, es decir, la tradición a la que los historiadores del cine se refieren a veces –tomando prestado el término del drama– como puesta en escena. Los géneros cinematográficos, por el contrario, a veces se consideran intrínsecamente conservadores: “Los géneros mantienen el mundo en su lugar”, para Michael Ryan y Douglas Kellner, “establecen y refuerzan un sentido de propiedad, de límites apropiados que demarcan el pensamiento, el sentimiento y la conducta apropiados de comportamiento”⁹¹⁵. El cine auténticamente antiautoritario sería, pues, antigenérico, *sui generis*. Por esta razón, entonces, el prototipo del cine anarquista podría ser algo así como el primer cine soviético de Dziga Vertov (quien, curiosamente, alguna vez se colocó entre los “anarquistas–individualistas”)⁹¹⁶.

914 Giorgio Agamben, “Diferencia y repetición: sobre las películas de Guy Debord”, trad. Brian Holmes, en *Guy Debord y la Internacional Situacionista*, ed. Tom McDonough (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 315.

915 Michael Ryan y Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), 77.

916 Vertov qtd. en Vlada Petric, “El transporte cinematográfico de la realidad de Vertov”, en *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, ed. Charles Warren (Hanover, NH: University Press of New England, 1996), 287.

Así va la teoría. Sin embargo, como señala Vittorio Frigerio a propósito de las tradiciones narrativas anarquistas que hemos examinado,

el romance sentimental, la aventura de capa y espada y el melodrama forman una parte importante del arsenal ficticio con el que los anarquistas del siglo XIX se veían a sí mismos y su situación. Podría decirse que estas “convenciones de género recicladas” proporcionaban una mejor representación de las condiciones de vida de la gente y de la lucha de los militantes que la estética fragmentaria moderna “de alto nivel” de la vanguardia⁹¹⁷.

Y así, a pesar de la falta de sutileza vanguardista en *Aurora de Esperanza* la historia de Juan y Marta nos lleva a su representación del mundo anterior al 19 de julio por medios melodramáticos, principalmente al reclutar nuestro sentido de indignación.

Juan (Félix de Pomés), padre de familia, se ve arrojado al paro por la crisis económica, lo que obliga a Marta (Enriqueta Soler) a buscar trabajo, una inversión del orden de género que se nos hace experimentar como singularmente humillante para ambas partes, culminando con una escena en la que nos enteramos, con el marido, para qué ha sido contratada su mujer. Una multitud de

917 Vittorio Frigerio, “Contradicciones estéticas y representaciones ideológicas”, *Filosofía fílmica* 7.53 (diciembre de 2003), web.

hombres bulle frente al escaparate de una tienda, aullando y silbando. Cuando se abre paso entre la multitud, Juan se encuentra de repente cara a cara con una acobardada Marta, que está modelando lencería. Irrumpiendo en la tienda, Juan suelta una de una serie de diatribas memorablemente agudas y profundas contra el patrón depredador que ha explotado así la desesperación de las mujeres. Siguen más humillaciones cuando Juan vagabundea por la ciudad en busca de trabajo, y termina una noche, en un estado de ebriedad y desesperación, siendo compadecido por un burgués que paga su cena. Juan no solo ha fallado en la prueba principal de la masculinidad de la clase trabajadora; ahora está en peligro de convertirse en nada mejor que un hombre mantenido. Obligado a enviar a Marta y a los niños de regreso a vivir en la granja con sus padres, Juan se encuentra en una cola de sopa, escuchando a uno de los voluntarios quejándose de cómo los hombres desempleados en la cola “deberían estar agradecidos de comer sin trabajar. ... Pero todavía no están agradecidos. No sé lo que quieren”. “¡Imbéciles!” Juan truena, alejándose.

El resto de la película es un proceso, no muy diferente de otro melodrama masculino de la clase trabajadora, *Rocky* (1976), en el que Juan convierte su humillación en indignación y rebelión, encontrando una nueva identidad masculina mientras se organiza con otros y finalmente toma las armas para unirse a la revolución. Donde el

proceso de redención de Rocky Balboa se captura en su carrera por las escaleras del Museo de Arte de Filadelfia para pararse triunfante ante la estatua de George Washington, la fuerza de la re-masculinización en *Aurora de Esperanza* es transportada por la imagen de un harapiento Juan sin afeitar arengando a una multitud de sus compañeros desempleados desde el pedestal de un desnudo masculino masivamente musculoso, un emblema de virilidad cuyas cualidades asume por asociación.

Por supuesto, esta misma dependencia de la ideología del machismo carga a *Aurora de Esperanza* con otro tipo de pobreza: una pobreza de la imaginación igualitaria. Sin embargo, si el guión de Sau permanece cautivo de una ideología masculina, también puede valer la pena recordar que, como dijo Kenneth Burke, “una ideología es... el nodo de creencias y juicios que el artista puede explotar para sus efectos”⁹¹⁸. En cierta medida, podríamos ver la película como un simple aprovechamiento de los recursos retóricos disponibles del imaginario social español, orientándolo hacia una concepción anarquista del empoderamiento como virilidad. Las limitaciones obvias y serias de esta estrategia son más fáciles de evaluar para nosotros, desde nuestra distancia histórica, que su eficacia.

918 Kenneth Burke, *Contradeclaración* (Berkeley: University of California Press, 1968), 161.

Un ejemplo menos aparentemente masculinista se encuentra en los *Barrios Bajos* de Puche donde los hombres expuestos se encuentran casi todos en diversos estados de abandono. Aquí, de nuevo, hay una visión de una Barcelona anterior al 19 de julio, “una sociedad que va a desaparecer”, en palabras de un crítico del órgano de la casa del SIE, (Sindicato del Espectáculo)⁹¹⁹. Transponiendo libremente *Los bajos fondos* de Gorki al escenario barcelonés de su propia sátira de 1935, *No me mates, o Los misterios del Barrio Chino* Puche nos lleva a su notorio Barri Xinès o barrio “chino” (el “chino”, en el imaginario orientalista español, significa sordidez), donde las mujeres son presa de explotadores, proxenetas y señoras al servicio de una burguesía decadente⁹²⁰. Una atmósfera de decadencia y desesperación prevalece sobre el Barri Xinès, entre corchetes de tomas de establecimiento fuertemente inclinadas (la “inclinación holandesa” más tarde popularizada por el cine negro, que connota un mundo fuera de lugar), callejones lúgubramente iluminados con cuerdas para la ropa, y las caras duras de clientes de cantina escuchando lo que resulta ser el tema musical, un tango melodramático: “Chabolas... tu eterno madrigal / es rimado por chulos y putas / a punta de puñal”.

919 Qtd. en José María Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931–1939)* (Barcelona: Edit. 7½, 1981), 187.

920 M. Porter Moix, *Història del Cinema a Catalunya: 1895–1990* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Dep. de Cultura, 1992), 202.

Los matices del cine negro, ese espacio desde el que, como dice Paul Schrader, “Ningún personaje puede hablar con autoridad”, no están lejos⁹²¹. La acción comienza con un asesinato: Ricardo, un joven abogado, al haber sorprendido a su mujer con su amante, le ha disparado, huyendo a las profundidades del Barri Xinès. Allí, el Valencia, un estibador al que una vez salvó de un cargo de asesinato, lo esconde en su habitación encima del bar de Paco, junto a los muelles. Mientras tanto, el proxeneta rico, Floreal, y sus cómplices están maniobrando para atrapar a una joven trabajadora doméstica, Rosa, en la prostitución. Al ver a Floreal hacer negocios en los muelles, nos damos cuenta de que no es un operador de poca monta: abastece a la llamada trata de blancas. El Valencia de gran corazón se fija en Rosa, que le recuerda a su mujer, muerta hace ocho años; él le consigue un lugar en lo de Paco, provocando la ira de Floreal y sus matones. La tensión romántica emerge cuando Ricardo también se enamora de Rosa; ¿Lo traicionará el Valencia? Pero no: después de una última pelea callejera, el estibador moribundo dice que vio a Rosa como una especie de hija, no como un objeto de amor romántico, y les da su bendición a ambos antes de morir. Mientras tanto, nos encontramos con otros habitantes del Barri, como el ex-cantante de ópera alcohólico, Catuso (“El gran Catuso,

921 Paul Schrader, “Notas sobre el cine negro”, en *Film Genre Reader III*, ed. Barry Grant (Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2003), 235.

borracho”, ríe uno de los músicos callejeros –“Pituso” la corrige su pareja), que encuentra su voz una vez más, por un momento, fuera del bar, ganándose el respeto de los músicos callejeros, quienes lo incluyen con entusiasmo en su acto, solo para verlo caer en un mutismo abyecto y ebrio.

La crítica a *Barrios Bajos* –apelando, una vez más, a los estándares de lo que Erich Mühsam y Adrián del Valle habrían llamado “realismo burgués”– ha tendido a quejarse de la falta de “matices humanos” en la caracterización y la trama, el uso de lo “histriónico” en lugar de una actuación más naturalista⁹²². Santiago Juan–Navarro, sin embargo, sugiere que esto coloca a *Barrios Bajos* parcialmente en la tradición de películas expresionistas como *M* de Fritz Lang (1931) y *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), que también participan del melodrama (así como de la película de crimen)⁹²³. Aquí también están los sellos distintivos de la cultura visual anarquista como tal: deformación (caricatura, grotesco, polarización), desfamiliarización (la elevación de lo “bajo”,

922 Caparró s Lera, *arte y política*, 192; Santiago Juan–Navarro, “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936–1937),” *Bulletin del español, Estudios* 88.4 (2011): 538.

923 Ibid., 538. De hecho, en su estudio del género, Peter Brooks define el melodrama como “el expresionismo de la imaginación moral” (*The Melodramatic Imagination* [New Haven, CT: Yale University Press, 1995], 55).

la degradación de lo “alto”), descentración narrativa (tramas múltiples, transversal social), y tal vez incluso una forma de détournement (“caza furtiva” textual, la apropiación subversiva de recursos narrativos). El melodrama es un recurso, una reserva del espíritu popular, en el que los anarquistas están cazando furtivamente, libremente, ahora que los guardabosques de la narrativa popular han sido expulsados del país.

Pero robar las narrativas de otro, como descubrieron los anarquistas que administran el SIE, todavía es estar en deuda con ese otro. La experiencia les estaba enseñando a los anarquistas una amarga lección en la política de la cultura de masas. Por ejemplo, cuando Madrid estaba sitiada, en noviembre de 1936, los únicos tres cines que quedaban abiertos –el Actualidades, el Capitolio y el Monumental, auspiciados por la CNT, el sindicato socialista UGT y el Ministerio de Educación– mostró casi exclusivamente películas “políticas” y “educativas”, incluidas muchas prestadas del repertorio de propaganda soviética, por ejemplo, *Los Marineros de Cronstadt* (1936) y *La Patria os Llama* (1935). Muy pronto, los cines volvieron a centrarse en Gary Cooper, Greta Garbo y Laurel y Hardy. Del mismo modo, en Badalona, donde la CNT se había apoderado de unos ocho cines, sus marquesinas, que en octubre de 1936 presentaban predominantemente películas americanas, dieron paso brevemente, en noviembre, a una extraña mezcla de películas americanas

favorables a la izquierda (como la de Charlie Chaplin *Modern Times*) y epopeyas de propaganda soviética (la película biográfica de *Chapaev* de Georgi y Sergei Vasilyev), antes de volver a una dieta principalmente estadounidense (*La dama por un día* de Frank Capra, *El médico rural* de Henry King, *La edad de la indiscreción* de Edward Ludwig)⁹²⁴. Hollywood había moldeado los gustos del público. Incluso en la ausencia virtual de entretenimientos alternativos, sin una competencia efectiva, a las películas que no eran de Hollywood les fue tan mal que ahuyentaron a los anarquistas españoles de sus aspiraciones anteriores a un cine más puramente “político” y “educativo”⁹²⁵. En los cines obreros se proyectaban películas de los patronos: según Emeterio Díez, “el 80 por ciento de las 69 películas proyectadas en Barcelona durante la temporada 1936–1937 eran producciones estadounidenses de la talla de Warner, MGM, Columbia, Paramount, Universal Fox, United Artists y RKO Films”⁹²⁶.

924 Emeterio Díez, “El cine anarquista durante la Guerra Civil española”, trad. Paul Sharkey, *Arena* 1 (2009): 39, 93n4; “Espectáculos Públicos”, *Vía Libre* (3 de octubre de 1936; 21 de noviembre de 1936; 1 de mayo de 1937).

925 José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero: Cine en Madrid Durant la Guerra Civil Española (1936–1939)* (Madrid: Rialp, 2005), 139.

926 Emeterio Díez, “Cine anarquista”, 91.

Había que tomar una decisión. Así como la CNT–FAI, tras su rápida victoria inicial el 19 de julio de 1936 tuvo que elegir entre intentar quedarse sola sin una base popular suficientemente amplia o aceptar una alianza de conveniencia con las demás fuerzas antifascistas (en la cruda formulación de Juan García Oliver: “O colaboramos, o imponemos una dictadura”) ⁹²⁷, por lo que la SIE, encontrándose en control de todo un aparato de producción y distribución, tuvo que decidir si proyectaba únicamente películas que cumplieran con sus criterios políticos, “yendo así en contra de los gustos del público”, como señala Cabeza San Deogracias o para satisfacer esos gustos, a riesgo de abandonar su misión política ⁹²⁸.

Así, observa Enrique Sánchez Oliveira, justo cuando la CNT–FAI ingresó al gobierno republicano y disolvió sus propias milicias en el ejército republicano, la SIE decidió “promover una producción cinematográfica que fuera competitiva y económicamente rentable” evitando “los enfoques doctrinarios” y abrazando a Hollywood ⁹²⁹.

927 García Oliver qtd. en Alexandre Skirda, *Enfrentando al Enemigo: Una Historia de la Organización Anarquista*, trad. Paul Sharkey (Edimburgo: AK Press, 2000), 156.

928 Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero*, 139.

929 Enrique Sánchez Oliveira, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890–1977)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretaría de Publicaciones, 2003), 120.

Para el verano de 1937, encontramos al artista y cineasta anarquista Gil Bel Mesonada argumentando, en *Espectáculo* a favor de “[hacer] películas comerciales con la mirada puesta en el mundo exterior”⁹³⁰. Esta fue la dirección que tomó el Consejo Superior Técnico de Cinematografía, inaugurado en agosto del mismo año⁹³¹.

Sería inexacto suponer una ingenuidad sobre la política de la fábrica de sueños por parte de los anarquistas que conocían muy bien su funcionamiento menos que glamuroso por dentro y por fuera: el Comité de Producción Cinematográfica de Barcelona, por ejemplo, fue dirigido por trabajadores de estudio como Anselmo Sastre, electricista, y el SUIEP estaba encabezado por un ex acomodador y taquillero, Miguel Espinar Martínez. Sin embargo, en el período final de la Guerra Civil española, el Consejo Superior Técnico de Cinematografía, con una plantilla menos obrera y más diversa políticamente –el delegado de la CNT, Juan Saña, tenía sólidas credenciales anarquistas pero ninguna experiencia en la industria cinematográfica–, mientras el director artístico Francisco Elías era secretamente miembro de una organización falangista⁹³², supervisó una transición más lejos del tipo de película de ficción políticamente comprometida que la SIE había producido en su breve administración de los

930 Bel [Mesonada] qtd. en Emeterio Díez, “Cine anarquista”, 64.

931 *Ibíd.*, 61.

932 *Ibíd.*, 52, 44, 61, 88–89.

estudios. El aporte del propio Elías, *¡No Quiero... No Quiero!* que ocupó el lugar de películas cuya producción fue abruptamente cancelada (como *Caín* con su guión abiertamente anticlerical), fue apenas dotada de temas antiautoritarios (de una manera que recuerda un poco al *Zéro de Conduite* de Vigo), y fue irónicamente terminado en 1940, bajo el régimen fascista, con la aprobación del gobierno.

¿Fue una traición predecible? Muchos, entonces y desde entonces, pensaron así. Para muchos militantes de la CNT y la FAI, el intento de preservar el compromiso político en la realización de películas mientras se comprometía con los gustos populares había resultado en películas que no eran ni pescado ni gallina, fracasando como propaganda partidista y fracasando como cine popular⁹³³. “La falta de aceptación de esta película [*Aurora de Esperanza*] por parte del público hispano”, se quejó Sau, “se debió a que [era] un alejamiento, una renovación del cine que se había hecho hasta entonces, y el público no se conectó con este cambio, ya que estaba acostumbrado a otro tipo de cine”⁹³⁴. Aquí, una vez más, encontramos anarquistas confrontando lo que Paul Goodman describió como el

933 Juan Navarro, “Un pequeño”, 537; Manuel Cortés Blanco y Mariano Lázaro Arbués, “Anarquismo y lucha antialcohólica en la Guerra Civil Española (1936–1939),” *Proyecto Hombre: revista de la Asociación Proyecto Hombre* 56 (2005): 20.

934 Sal qtd. en Núria Triana–Toribio, *Spanish National Cinema* (Londres: Routledge, 2003), 34.

dilema fundamental del “arte radical”: parece requerir una audiencia que, por definición, está muerta o ausente⁹³⁵.

Frente a tal dilema, algunos anarquistas han insistido en un enfoque más intransigente, agitador y vanguardista. Más de una década después de que las cenizas de Guernica y Teruel se hubieran posado sobre las aspiraciones de la CNT–FAI en España, sus partidarios en el exilio retomaron la cuestión de un cine anarquista. Escribiendo en *Ruta* la revista de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias (FIJL) con sede en Toulouse, José Torres declaró que como “el séptimo arte”, el cine es “una síntesis, no de las diversas artes, sino de todos los descontentos, de todas las 'hambres' que despierta en nuestros sentidos el contacto con la vida, que sólo pueden realizarse en un estallido de aniquilación del mundo convencional”⁹³⁶. Los ejemplos más potentes de este “aniquilamiento”, para Torres, se encuentran en el cine surrealista de cineastas como Luis Buñuel, un director que, si bien declaraba que “nunca he sido... anarquista”, y que nunca había tenido un carnet, sin embargo, según la tarjeta sindical SIE (aunque abandonó España pocas semanas después del estallido de la revolución) había estado cerca de los anarquistas antes de

935 Paul Goodman, *¡Ven, espíritu creador!: Los ensayos literarios de Paul Goodman*, ed. Taylor Stoehr (Nueva York: Free Life Editions, 1977), 77.

936 José Torres, “El Cine: Arte Anarquista?”, *Ruta: Órgano de la FIJL en Francia* 8.329 (17 de enero de 1952): 2.

la guerra⁹³⁷. Irónicamente, la colaboración más cercana de Buñuel con los anarquistas fue quizás su aventura menos surrealista, *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (1933), un crudo documental sobre la pobreza rural, que realizó durante un período en el que se había distanciado del movimiento surrealista⁹³⁸. Otro crítico de *Ruta* bajo la firma “LN”, elogió *Los Olvidados* (1950) de Buñuel, otra incursión en el realismo cuasi-documental, por haber ido “más allá del realismo y el surrealismo”: la importancia de la película, argumentó el crítico, estaba en su “reflejo” de la “crueldad social”, aunque distorsionada⁹³⁹. Para Torres, sin embargo, el cine auténticamente revolucionario rompería por completo con las convenciones del realismo: “esta revolución sólo es posible... cuando la forma no está condicionada por el hecho circunstancial, sino que surge de las íntimas contradicciones inherentes a la naturaleza del hombre”.

937 Luis Buñuel, *Una traición indecible: Escritos seleccionados de Luis Buñuel*, trad. Garrett White (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 2002), 259; Weir, *Anarquía y Cultura*, 256; Luis Buñuel et al., *Objetos de deseo: Conversaciones con Luis Buñuel* (Nueva York: Marsilio Publishers, 1992), 7.

938 Gwynne Edwards, *A Companion to Luis Buñuel* (Rochester, NY: Tamesis, 2005), 39; Magí Crusells, “El cine como propaganda política durante la Guerra Civil Española: España 1936”, *Ebre 38: Revista Internacional de la Guerra Civil, 1936–1939* 2 (diciembre 2004): 158.

939 LN, “El Cine: ‘Los Olvidados’”, *Ruta* 8.325 (22 de diciembre de 1951): 2.

No es difícil trazar una línea entre este alejamiento de lo objetivo (el mundo del “hecho circunstancial”) hacia lo subjetivo (el mundo interior, “íntimo”) y el “tiempo del valle” de un movimiento que, habiendo experimentado su pico, se había eclipsado. Ya hemos visto cómo este descenso a los tiempos del valle se desarrolla en la poesía anarquista, que cambia de un modo de dirigirse más público a un estilo más privado y hermético. Los poetas anarquistas, que escriben desde el valle, se ven afectados por una timidez, una conciencia del carácter ya usado de los tropos de la poesía social, que les impide usar ese lenguaje de manera directa e ingenua; son, en términos de Bloom, conscientes de su “tarde” poética y política. Un problema similar enfrenta a los cineastas anarquistas que llegan demasiado tarde para filmar los “hechos circunstanciales” de la revolución y se ven abrumados por las creaciones de una industria del entretenimiento que ha colonizado por completo incluso el mundo “íntimo” de los sueños y los deseos⁹⁴⁰. “El mundo”, declara un intertítulo en *Société du Spectacle* (1973) de Guy Debord “ya ha sido filmado”. En esta sociedad espectacular, todo cine radical se sitúa bajo el signo de lo tardío, lo intempestivo, lo repetitivo.

940 Bloom, *La ansiedad de la influencia*, XXV. Tomo prestado el término “tiempos del valle” de Andrew Cornell, quien a su vez lo toma prestado de Myles Horton.

Tanto para Marx como para Freud, la repetición misma es un signo de patología. Es en su exasperación por la recaída de Francia en la autocracia después de su breve experimento con la democracia que Marx escribe: “Hegel comenta en alguna parte que todos los hechos y personajes de gran importancia en la historia mundial ocurren, por así decirlo, dos veces. Se olvidó de agregar: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa”⁹⁴¹. En términos psicoanalíticos, la compulsión a repetir el pasado (“compulsión a la repetición”) está fuertemente ligada al trauma; el neurótico impotente “repite actitudes e impulsos emocionales de su vida temprana”, como si el reloj se hubiera detenido en la infancia⁹⁴². Para los anarquistas, sin embargo, la repetición tiene otras posibilidades: el mimetismo y la burla son formas de repetición que socavan la autoridad de lo que repiten, mostrándolo en contradicción consigo mismo. Un modo subversivo de repetición, en palabras de J. Hillis Miller, “plantea un mundo basado en la diferencia”, un mundo en el que nunca podemos pisar dos veces el mismo río⁹⁴³. Daniel Colson afirma que es el mismo “carácter repetitivo de las revueltas o insurrecciones” –por ejemplo, la forma en que los disturbios de mayo de 1968 en París parecían

941 Marx, en Marx y Engels, *Obras completas*, 11.103.

942 Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, trad. James Strachey (Nueva York: WW Norton, 1989), 359.

943 J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), 6.

recrear misteriosamente las circunstancias de la Comuna de París de 1871– lo que les permite “escapar radicalmente... de una concepción lineal del tiempo” como la teoría de la historia de Marx⁹⁴⁴.

Así, como visionarios intempestivos, cineastas como Debord, René Vienet, Isaac Cronin o Terrel Seltzer (que no se ubicaron en el movimiento anarquista, pero que se inspiraron y contribuyeron a la tradición anarquista) asumen el desafío de un mundo ya filmado recurriendo al *détournement* reapropiándose el producto robado de nuestro sueño–trabajo colectivo.

Es en este sentido que Debord se hace eco de la famosa tesis de Marx: “El mundo ya ha sido filmado; ahora se trata de transformarlo”.

Esto, para Agamben, es lo que constituye la “innovación que hace época” de Debord: al “des–crear” películas del mundo, el cineasta también “descrea” imágenes de la vida ya hechas, restaurando un sentido de posibilidad al mundo ya filmado⁹⁴⁵.

La dialéctica peut–elle casser des briques? de Vienet (¿Puede romper ladrillos la dialéctica? 1973), anunciada como “La primera película completamente reapropiada (*détourné*) en la historia del cine” en “VO y subtítulos de la

944 Colson, *Petit lexico*, 280.

945 Agamben, *Diferencia y repetición*, 315, 318.

Asociación para el Desarrollo de la Lucha de Clases y la Propagación del Materialismo Dialéctico”, se erige como un ejemplo sorprendente de las posibilidades de repetición “descreativa” (fig. 5).



Fig. 5: Folleto de *La Dialectique peut-elle casser des briques* de René Vienet? (¿Puede la dialéctica romper ladrillos?) (1973)

Reciclando casi la totalidad de la película de artes marciales *Crush* (1972) de Guangqi Tu, sobre un grupo de aldeanos coreanos que se unen para resistir a sus opresores japoneses a través de la disciplina de inspiración china del taekwondo, Vienet y sus colaboradores graban con otra narrativa, una historia de la resistencia de los proletarios a la cooptación por parte de sus aspirantes a líderes e intérpretes, desde el Partido Comunista y los sindicatos hasta las facciones trotskistas y maoístas y todo el ejército de intelectuales liberales que intenta disciplinarlos y reprimirlos. “No se puede superar la

alienación con medios alienados”, advierte al héroe su novia frustrada, en lo que podría ser el eslogan final de la película.

¿Qué pretende Vienet al poner estas palabras en boca de los personajes de Guangqi? “Francia en la década de 1950 y principios de la de 1960 vio el surgimiento de un cuerpo particularmente rico de teoría de la alienación”, recuerda David Graeber, incluido el de los situacionistas, que

veían la sociedad de consumo moderna como un “espectáculo” gigantesco, un vasto aparato compuesto no solo de imágenes de los medios sino también de la lógica del mercado, el gobierno de los expertos y la naturaleza de la forma de mercancía, todo combinado para convertir a los individuos en espectadores pasivos y aislados de sí mismos⁹⁴⁶.

La crítica situacionista de la alienación se basó en gran medida en el joven Marx, para quien el trabajador, “extrañado de sí mismo”, enfrenta “su propia creación como un poder extraño”, experimentando “su producción como la producción de su nulidad”⁹⁴⁷. En la película, somos

946 Graeber, "Alienation", *Nuevo diccionario de la historia de las ideas*, ed. Maryanne Cline Horowitz (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 2005), 1.49.

947 Marx, en Marx y Engels, *Obras completas*, 3.217.

testigos de una triste reunión de aldeanos alrededor del cuerpo de la víctima más reciente de los mafiosos:

ALDEANO #1: Han alienado a otro proletario.

ALDEANO #2: Otro perdido.

HÉROE: ¿Qué está pasando?

ALDEANO #1: Este acaba de convertirse en representante sindical.

ALDEANO #2: Tan pronto como lo hizo, reprimió una huelga salvaje, justo antes de comprar un televisor a crédito.

Aquí, como dice Debord, las imágenes reapropiadas (détournés) presentan un “doble significado”, la “coexistencia... dentro de ellas de sus viejos sentidos y sus nuevos sentidos inmediatos”⁹⁴⁸. El viejo sentido de la escena se superpone con el nuevo para formar una alegoría, una analogía extendida: los “burócratas” son una pandilla de matones, los “proletarios” son como aldeanos aterrorizados por bandidos, la “alienación” es una especie de muerte.

Pero este no es el final de todo. Dado que la película original ofrece una trama heroica, una fantasía de

⁹⁴⁸ Debord en Ken Knabb, ed. y trans., *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 55.

empoderamiento, que por supuesto normalmente sustituye a la acción real por parte del espectador pasivo e impotente, la película *détourné* puede aprovechar esta trama mientras invierte sus signos ideológicos. Tocándose la frente, un aldeano desafía a uno de los jefes de los mafiosos: “La ideología solo puede hacerse pedazos al contacto con la subjetividad radical”. Como en respuesta, el secuaz del gánster toma rápidamente una botella, la levanta y la rompe en la cabeza del aldeano que no se inmuta. Claramente, la “subjetividad radical” no es mero verbalismo, es más sólida que la mera “ideología”. (Como el héroe le dice más tarde a sus enemigos: “La ilusión de tu poder es sólo el poder de tu ilusión”). Y así se nos da esperanza: así como el aldeano ha convertido el intento de demostración de fuerza del gánster en una demostración de resistencia, por lo que podemos volver las mismas armas del espectáculo contra sí mismas a través del jiu-jitsu de *détournement*. “Parece que su último descubrimiento es rapropiar a los medios de comunicación”, observa nervioso uno de los archi-mafiosos. “Estos desvíos me perturban”. Durante los créditos iniciales, mientras observamos al héroe-protagonista ensayar sus movimientos de artes marciales contra un fondo negro vacío (casi literalmente un ejercicio de impotencia, de potencial aislado en la nada), una voz en off comenta: “Parece un idiota, cierto, pero no es su culpa. Es del productor. Está alienado y lo sabe. No tiene control sobre el uso de su vida. En resumen,

es un proletario. Pero eso va a cambiar”. El espectáculo del heroísmo individual es descreado transformado en una fantasía de liberación colectiva.

Además de trabajar en este plano alegórico, la película de Vienet también utiliza las imágenes como una especie de palanca ideológica para sustraer la autoridad de ciertas palabras. “Desde el comienzo de esta película reappropriada”, se queja uno de los villanos con una sonrisa tímida, “me han hecho decir un montón de estupideces”. Gran parte de la película está diseñada para revelar la estupidez de los estúpidos, en particular, para desenmascarar la estupidez del discurso de izquierda pseudorrevolucionario. A pesar de promocionar la película como una producción “materialista dialéctica”, Vienet quiere superar la escisión Bakunin–Marx de la Primera Internacional, mezclando fragmentos de teoría marxista con una generosa ayuda de referencias específicamente anarquistas (por ejemplo, a Déjacque, Coeuderoy, Bakunin, Cataluña, Durruti, Ravachol, etc.). Cuando los autodenominados representantes “marxistas” del proletariado en Moscú o Beijing predicán un evangelio de productividad: “¡Trabajo! ¡Familia! ¡Patria! Cíñete a eso”, ladran los mafiosos sonrientes. Entonces se han convertido en otra clase dominante (ya sea en el poder o esperando el poder), y el mismo vocabulario que Marx había creado como herramienta de crítica subversiva, se ha convertido en otro instrumento de dominio, de

ideología de clase. El mismo contenido de verdad del marxismo, reducido a un conjunto de clichés congelados y falsedades (“ladrillos” en un muro ideológico, de hecho), necesita una emancipación anarquista de sus guardianes oficiales. Y así, Vienet pone su mirada, en primer lugar, en descrear ese vocabulario osificado de crítica, desplegando un diálogo doblado que a la vez imita y se burla de la retórica de la izquierda sectaria: “reducir nuestro propio lenguaje de madera a virutas si no al aserrín”, como se queja el líder de los villanos “burócratas”.

Al mismo tiempo, *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* también aprovecha el poder de las palabras subversivas contra la autoridad de las imágenes. El poder de la narrativa del kung-fu para alistar nuestros deseos, para persuadirnos de suspender nuestra incredulidad y descansar nuestras facultades críticas, está sujeto a una dislocación, lo que Walter Benjamin podría haber llamado un “shock”, desalojado por palabras desobedientes que convierten las imágenes contra ellas mismas⁹⁴⁹. Una de las

949 Benjamin, *Illuminations*, 242. Una película de artes marciales un tanto oscura como *Crush*, como una forma menor de entretenimiento popular, podría parecer que no tiene mucha “autoridad” para empezar, al menos si la autoridad de la película se concibe en términos de capital cultural. Sin embargo, *Crush* produce algunos de los efectos de autoridad, tanto en la forma en que las acrobacias y la coreografía de lucha reclaman “autenticidad” (Guangqi frecuentemente usa planos más amplios y tomas más largas para mostrar la destreza interpretativa de los actores) y en la forma en que, de acuerdo con su código genérico, ubica la verdad espiritual, la rectitud y la virtud en un “maestro” humilde pero

formas más sencillas de hacer esto es romper la cuarta pared, llamar la atención sobre el artificio del arte, y Vienet lo hace repetidamente. Cerca del comienzo de la película, mientras el héroe escucha los problemas de la gente, los consuela: “No se preocupen, la película recién comienza”. Cuando uno de los matones saca su espada, se encuentra con una burla: “Ve a guardar tu símbolo fálico”. Una toma repleta del espeluznante espectáculo de los cadáveres se ve socavada por la explicación ofrecida por uno de los aldeanos oprimidos: “Están hartos de doblar pistas de diálogo, así que fingen estar muertos. Es un trabajo duro y ni siquiera paga la tarifa del taxi”.

Cuando este procedimiento tiene éxito en *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* es en su forma más divertida y subversiva. Sin embargo, a menudo parece fracasar, producir su propia negación, de una manera que nos resulta familiar en nuestra exploración de otras formas de détournement visual-verbal. Es decir, el diálogo doblado tiende a presentarse como una batería de abstracciones hegeliano-marxistas, una serie de frases hechas, versos de revueltas anteriores recitados de manera que parecen curiosamente vacíos, alienados de los contextos en los que se desarrollan. Originados, drenados de cualquier poder que una vez tuvieron para provocar la creencia. A veces, incluso cuando el contenido semántico real es

inevitablemente patriarcal. Cf. Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger* (Londres: Wallflower Press, 2003), 22, 46.

absolutamente antiautoritario, no es diferente de escuchar a un joven Guardia Rojo soltando citas del *Pequeño Libro Rojo de Mao*. “Nuestras tácticas”, declara un aldeano, en una línea sacada del tratado situacionista de Raoul Vaneigem, *La revolución de la vida cotidiana* “debe estar indisolublemente fundada en la práctica de la realización individual”. “Hay que aniquilar para siempre lo que un día pueda destruir nuestra obra”, dice otro, extrañamente a propósito de nada, plagiando la *Filosofía en el dormitorio* del marqués de Sade⁹⁵⁰. En una escena de batalla culminante, sin ninguna motivación diegética (nadie en el cuadro habla), la voz en off suelta citas más largas: “Los que hablan de revolución y de lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin entender lo que es subversivo en el amor y positivo en el rechazo de las restricciones, tienen un cadáver en la boca” (nuevamente, recitando de Vaneigem)⁹⁵¹. En algunos puntos, los escritores incluso bromean sobre este carácter libresco: durante otra escena de lucha, una voz en off anuncia: “Para esta secuencia, consulte [René Vienet] 'Enragés y situacionistas en el movimiento okupa', en la edición de Gallimard, páginas 207 y 231.” Pero incluso cuando la retórica de izquierda es negada enérgicamente,

950 Donatien Alphonse François de Sade, *Justine, Filosofía en el dormitorio y otros escritos*, eds. y trans. Richard Seaver y Austryn Wainhouse (Nueva York: Grove Weidenfeld, 1990), 297.

951 cf. Raoul Vaneigem, *La revolución de la vida cotidiana*, trad. Donald Nicholson-Smith (Oakland, CA: PM Press, 2012), 11.

esto no disipa el tono intimidatorio y persuasivo. Es como si el aserrín de la ideología se reconstituyera como una imitación de cartón prensado del original, una especie de repetición no tan descreativa, un cadáver en la boca.

Los cineastas anarquistas contemporáneos pueden hacer un uso más sutil y quizás más efectivo del *détournement*. Un ejemplo notable podría ser la presentación de Franklin López de una charla de Derrick Jensen (basada en el libro de Jensen, *Endgame*) como un corto de cinco minutos, *Star Nonviolent Civil Disobedience*. Jugando con la iconografía de la Estrella de la Muerte—"un arma indescriptiblemente poderosa y terrible desarrollada por el Imperio... capaz de destruir planetas enteros"—Jensen y López la convierten en una metáfora prefabricada de las fuerzas que actualmente están destruyendo nuestro planeta, mientras parodian la narrativa como una saga de resistencia increíblemente ineficaz a esas fuerzas:

En esta versión, los rebeldes, por supuesto, no hacen estallar la Estrella de la Muerte, sino que prefieren usar otras tácticas para frenar la marcha intergaláctica del Imperio. Por ejemplo, establecieron programas para personas en planetas a punto de ser destruidos para producir artículos de lujo como sacos de cáñamo y café gourmet para vender a los habitantes de la Estrella de la Muerte. Los miembros de la audiencia también

descubrirán que hay planes en marcha para alentar a un montón de soldados y otros ciudadanos del Imperio a realizar *ecotours* (viajes ecológicos) a planetas condenados. El propósito será mostrarles a todos que estos planetas son económicamente importantes para el Imperio y, por lo tanto, no deben ser destruidos. En un movimiento sorpresa que cautivará a los espectadores hasta los bordes de sus asientos, otros grupos de rebeldes presentan demandas contra el Imperio, intentando demostrar que la *Declaración de Impacto Ambiental* que Darth Vader debía presentar no respaldó adecuadamente su decisión de volar este planeta y no causó un “impacto significativo”. Los espectadores se emocionarán al enterarse de los planes para boicotear artículos producidos por corporaciones que tienen a Darth Vader en la junta directiva, y se pondrán de pie en los cines de todo el mundo cuando vean bolsas llenas de cartas escritas directamente al Sr. Vader pidiéndole que por favor no destruya más planetas... Otros planes incluyen el envío de peticiones y la presentación de demandas⁹⁵².

La creciente extravagancia de la parodia de las políticas ambientales reformistas y pacifistas de Jensen está impulsada, por supuesto, por nuestro conocimiento previo de la forma en que se supone que debe ser la narrativa real

952 Derrick Jensen, *Juego final, vol. II: Resistencia* (Nueva York: Seven Stories Press, 2006), 449.

de *Star Wars*: se supone que Luke Skywalker disparará a la maldita cosa con un torpedo y lo hará explotar. Lo que parece tonto, inútil y ridículo, en contraste, es hacer cualquier otra cosa: “Unos pocos rebeldes se escabullen a bordo de la Estrella de la Muerte y se encierran en varios equipos... En la pantalla se llevan a cabo debates conmovedores entre estos rebeldes sobre si deben rendirse voluntariamente, sobre el cercamiento de los soldados, o si deben permanecer bloqueados hasta el final. En un brillante y valiente toque de autenticidad, los rebeldes nunca pueden llegar a un consenso”. Vemos caídas de pancartas en el buque insignia imperial, rebeldes uniendo sus brazos y cantando, Darth Vader interpretado por un bromista. En vano: “el planeta”, la famosa imagen de una Tierra entera tomada por el Apolo 8 aparece a la vista, y como debe ser, la Estrella de la Muerte lo destruye. La moraleja de la historia *détourné*, claramente, es que todo lo que no sea una acción directa violenta es una pérdida de tiempo criminal.

Hay un tono de intimidación en esta parte de la película que no se parece mucho al de *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* pero eso recuerda mucho a una historia escrita por Theodore Kaczynski, también conocido como “FC” o “Unabomber”, desde la prisión, ¡publicada en OFF! en 1999. Esta alegoría compara a la sociedad con un barco que navega lentamente hacia los icebergs mientras su tripulación discuten entre ellos: un hombre está indignado

por su bajo salario, otro se queja de que lo tratan injustamente debido a su raza, otro está enojado por ser oprimido como hombre gay, una pasajera está indignada por cómo la tratan los hombres, y así sucesivamente. En lo único en lo que parecen estar de acuerdo es en gritarle al grumete que les advierte: “Todos ustedes tienen buenas razones para quejarse. Pero me parece que lo que realmente tenemos que hacer es dar la vuelta a este barco y regresar al sur, porque si seguimos hacia el norte, tarde o temprano naufragaremos, y luego su salario, [igualdad de derechos y etcétera]... no les servirá de nada, porque todos nos ahogaremos”. Nadie escucha. “El barco”, cuenta secamente Kaczynski, “siguió navegando hacia el norte, y después de un tiempo fue aplastado entre dos icebergs y todos se ahogaron”⁹⁵³. El punto, obviamente, es que la lucha ambiental debe tener prioridad absoluta sobre cualquier otra lucha y que nada más importa; ningún otro problema, ninguna experiencia de opresión es remotamente importante frente al apocalipsis.

Esto, por supuesto, no es el informe de Jensen. Al contrario: Jensen establece vínculos rutinarios entre diferentes luchas, identificando visceralmente la destrucción de los ecosistemas con las experiencias de las víctimas de violación y de los pueblos indígenas que

953 Ted Kaczynski, “El barco de los tontos”, *theanarchistlibrary.org*, 2010, <http://theanarchistlibrary.org/library/ted-kaczynski-ship-of-fools.pdf>.

enfrentan la invasión y el desalojo, y así sucesivamente⁹⁵⁴. Sin embargo, la retórica de urgencia de Jensen, del apocalipsis inminente, opera de manera muy similar a la de Kaczynski. Esto es especialmente extraño a la luz de los usos dominantes de la retórica apocalíptica, que opera, en nuestro tiempo, en gran medida como un instrumento de la derecha radical estadounidense: habla del Fin de los Tiempos, de “[la] muerte de mundos enteros, órdenes políticos enteros y sistemas completos de valores humanos”, como señaló el historiador Richard Hofstadter en su famoso ensayo de la Guerra Fría, “El estilo paranoico en la política estadounidense”, está nuevamente asociado estrechamente con la “extrema derecha”⁹⁵⁵. Si la elección de Barack Obama se convirtió en la ocasión para un repunte en la venta de armas, búnkeres subterráneos de supervivencia y franquicias de cine y televisión centradas en enjambres de zombis y oleadas asesinas gigantes, esto no fue de ninguna manera conducente a un replanteamiento público de nuestra civilización del orden de *Endgame* (Fin del juego) de Jensen. Por el contrario, se trataba de defensas ideológicas de una civilización en pánico que se suponía estaba fundamentalmente

954 Véase, por ejemplo, Derrick Jensen, *The Culture of Make Believe* (Nueva York: Context Books, 2002).

955 Richard Hofstadter, “El estilo paranoico en la política estadounidense”, en *The Fear of Conspiracy: Images of Un-American Subversion from the Revolution to the Present*, ed. David Brion Davis (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1971), 6.

amenazada por el supuesto ascenso de las políticas e ideas de izquierda. La preparación para el apocalipsis, en este contexto, generalmente funciona para ocluir el pensamiento de cualquier alternativa a nuestra forma de vida habitual. El espectro del apocalipsis ecológico es evocado mucho más débilmente por producciones liberales como *An Inconvenient Truth* [Una verdad inconveniente] (2006) de Al Gore, *The Story of Stuff* [La historia de las cosas] (2007) de Annie Leonard y *The Corporation* (2003) de Mark Achbar y Jennifer Abbott que completan las advertencias de peligro con vagas promesas de que esta forma de vida puede ser rescatada de alguna manera por mejores tecnologías al servicio de un interés propio ilustrado.

La colaboración más amplia de Jensen con López, el largometraje *End:Civ* [Fin de la civilización] (2011), es igualmente apocalíptica y denuncia la cooptación reformista y pacifista de movimientos radicales contra una civilización fundamentalmente letal. Las tácticas de protesta creativas y carnavalescas, del tipo asociado con *Reclaim The Streets* [Recuperar las calles] y *Pink Blocs* [Bloques rosas], son caricaturizadas como meras payasadas: mientras los activistas literalmente pintados y vestidos como payasos desfilan. Peter Gelderloos, autor de *How Nonviolence Protects the State* [Cómo la noviolencia protege al Estado] opina que “la izquierda, en gran medida inconscientemente, tiene como papel

principal hacer que la resistencia sea inofensiva”. Por el contrario, las imágenes pornográficas de disturbios con coches de policía en llamas y ventanas rotas se codifican como acciones ejemplares: concretas, inmediatas, físicas.

End:Civ evita la ruta paródica tomada por *Star Nonviolent Civil Disobedience* favoreciendo un modo trágico. Una secuencia especialmente inquietante utiliza una pantalla dividida y bandas sonoras superpuestas para producir un efecto de extrañamiento. El primer plano nos presenta dos imágenes, una de ellas, invertida, ocupando la mitad superior de la pantalla; la otra, orientada correctamente, en la parte inferior: mientras que la mitad inferior de la pantalla es una toma de helicóptero, un sobrevuelo al atardecer de una gran ciudad en el mundo industrializado, con rascacielos altos y relucientes, la mitad superior nos brinda un paisaje oscuro e ilegible lleno de nubes naranjas y luces flotantes. Al mismo tiempo, escuchamos las voces de un programa de cocina en la televisión, charlando alegremente sobre cómo hacer los mejores batidos, salpicadas, extrañamente, por los sonidos de enormes explosiones, que corresponden a la erupción de las luces anaranjadas más brillantes y nuevas nubes en el cielo del campo superior. De repente, reconocemos el paisaje invertido: es Bagdad de noche, iluminada por los destellos de las bombas y los misiles, probablemente durante la fase de “conmoción y pavor” de la invasión estadounidense en 2003. La charla de televisión continúa alegremente,

subrayando el abismo, separando las dos escenas ante nuestros ojos, mientras que la yuxtaposición visual y la superposición auditiva subrayan su simultaneidad. ¿Cómo darle sentido a esto? Ya hemos sido señalados por la voz de Jensen, duplicada por un supertítulo: “Nuestra forma de vida, la civilización industrial, se basa, requiere y se derrumbaría muy rápidamente con una violencia persistente y generalizada”. Lo visual cumple lo verbal: aquí hay civilización industrial, hay violencia. Un montaje rápido de otras tomas de pantalla dividida, dividiendo la pantalla verticalmente, transmite el mensaje: un anuncio de QVC para joyas de diamantes se yuxtapone con imágenes de africanos hambrientos, ensangrentados y militarmente oprimidos; escenas sórdidas de granjas industriales yuxtapuestas con comerciales que mostraban a personas blancas exultantes que consumían pollo frito; y así. La técnica aquí, aunque enfatiza la simultaneidad a través de la pantalla dividida, no es muy diferente del montaje de contrastes favorecido por los cineastas soviéticos de los primeros días (por ejemplo, yuxtaponiendo tomas de trabajadores hambrientos con tomas de una burguesía bien alimentada), y de la misma manera, reconoce explícitamente el objetivo de la propaganda anunciada sin rodeos por el título (un imperativo breve dirigido directamente al espectador)⁹⁵⁶.

956 David Bordwell, *Narración en la película de ficción* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985), 234–235.

Otro enfoque está representado por *Join the Resistance, Fall in Love* [Únete a la Resistencia. Enamórate] (2003) de López, un corto de diecisiete minutos inspirado en un panfleto del mismo título producido por CrimethInc. Colectivo de Ex-Trabajadores (recogidos en su libro, *Días de Guerra, Noches de Amor*). Como Crimeth Inc. los propios escritores señalan: “Se podría decir que es ridículo implorar a otros que se enamoren”⁹⁵⁷. No obstante, *Únete a la resistencia, Enamórate* hace un llamado extenso a “enamorarse” y, por lo tanto, a resistir el capitalismo. Aquí, en lugar de presentar el espantoso espectáculo de destrucción ecológica y brutalidad económica que forman el foco de *End:Civ* López apela a las fuerzas del deseo. Después de una secuencia que enmarca el título contra una toma exterior de una prisión, la primera escena comienza con un primer plano extremo de una alarma que suena. La imagen es casi una reminiscencia del plano inicial de *Do the Right Thing* [Hacer lo correcto] (1989) de Spike Lee, pero mientras Lee usa esto para señalar al espectador que es hora de “despertar”, López nos presenta otra respuesta. En una serie de pantallas divididas, vemos a diferentes parejas en algún lugar de Atlanta despertarse con sus alarmas, enfocándose rápidamente en solo dos: una, una “pareja de yuppies”⁹⁵⁸ (Scott Poyntress y Claire

957 CrimethInc. Workers' Collective, *Days of War, Nights of Love: Crimethink for Beginners* (Atlanta, GA: CrimethInc, 2001), 156.

958 Yuppie (del inglés, young urban professional, «joven profesional urbano») es un término que designa a una persona joven con estudios

Bronson) que se prepara a tientas para el trabajo matutino en una bruma de anomia (una toma amplia subraya la distancia emocional entre ellos), la otra una “pareja de clase trabajadora” bohemia (Toniet Gallego y Alex Rambaud) que se despiertan, notan que “afuera hace un hermoso día”, llaman al trabajo para declararse enfermos, y empezar a follar, sin importar el tiempo. De repente, con el acompañamiento de una sentenciosa voz en off (“Enamorarse”, se nos dice, “es el último acto de revolución, de resistencia al mundo actual, tedioso, socialmente restrictivo, culturalmente restrictivo y evidentemente ridículo”), estamos viendo lo que irónicamente parece ser porno suave⁹⁵⁹. Nosotros, la audiencia, aparentemente heterosexual, estamos destinados a excitarnos con esta escena de sexo, en lugar de leerla como parte del “mundo tedioso, socialmente restrictivo, culturalmente restrictivo y evidentemente ridículo” que se denuncia verbalmente. –pero a pesar de la levísima rebeldía que supone fingir enfermedad para no trabajar, no queda claro por qué este idilio sexual no es una faceta más del tedio y el ridículo.

universitarios, que vive en una ciudad grande y tiene un trabajo de alto nivel, perteneciente a la clase alta o media alta. [N. d. T.]

959 Sigue lo que David Andrews describe como las “restricciones y convenciones” del softcore: a saber, “la erección y la eyaculación” no se pueden mostrar, y la pareja masculina se posiciona como “relativamente inactiva durante el acto” (“Convention and Ideology in the Contemporary Softcore Feature,” *The Journal of Popular Culture* 38.1 [2004]: 20).

López hace un uso considerable de pantallas divididas e insertadas aquí, fotogramas dentro de fotogramas, contrastando la monótona y subordinada vida de la respetable yuppie (seguimos específicamente a la mujer a lo largo de su día como agente de bienes raíces, consumida por minucias inmobiliarias, fantaseando intermitentemente con sexo) con la vida trepidante y despreocupada del rebelde (besarse apasionadamente fuera de una iglesia, tener sexo en un cementerio a plena luz del día). Un policía acosa a un vagabundo que busca algo para comer en la basura; nuestra pareja rebelde lo saluda calurosamente, ofreciéndole algo de comida robada del Starbucks local por un amigo que trabaja allí. A través de todo, una voz en off implacable insiste en que “el amor es una flor silvestre que nunca puede crecer dentro de los confines preparados para él”, en lugar de un conjunto de clichés, “las imágenes estereotipadas utilizadas en los medios para vender pasta de dientes y suites de luna de miel”; que en la “cultura occidental moderna” es un continuo “asalto al individuo” (no, digamos, un motor de individualización que nos impide organizarnos colectivamente); que dado que el amor le da a este individuo amenazado “mucho por qué vivir”, los amantes no estarán “dispuestos a luchar y morir por una abstracción como el Estado” (personificado por el policía, presumiblemente no un amante); y así. La pista verbal devora las imágenes, mastica el tiempo que pasamos

mirando estas realidades divididas, sintetizándolas para nosotros, procesándolas en conclusiones preestablecidas.

Como advirtieron vanguardistas como Torres, irónicamente, la dependencia de lo filmado de lo escrito parece inhibir su potencial de creación de significado, dirigiendo la interpretación del espectador por avenidas específicas. Sin embargo, lo hace incluso en la relativa ausencia de una narrativa dramática: durante la mayor parte de su tiempo de ejecución *Únete a la resistencia, enamórate* se contenta con ilustrar el folleto titulado “Únete a la resistencia, enamórate”. Lo más cercano al drama es en los últimos dos minutos, donde vemos cómo el policía, decidido a darle una paliza, es emboscado por nuestro protagonista rebelde masculino, a quien dispara brutalmente, hiriendo accidentalmente a un transeúnte que resulta ser la mujer burguesa, pasando en su coche. La escena obedece a las convenciones del drama (la cámara lenta transmite el mensaje de que algo importante y violento está sucediendo) sin molestarse en proporcionar motivos dramáticos (¿nuestro protagonista se ha vuelto tan loco por el “amor verdadero”, que cree que, desarmado, puede agredir a un policía sin dejar que lo maten?). En última instancia, debido a que difiere tanto de su texto, la película termina compartiendo los defectos del texto mismo. En una reseña de *Days of War, Nights of Love* el anarquista Ramon Ryan se queja: “Habiendo desmantelado el mundo, CrimethInc, deja al rebelde fuera

del sistema, aislado y solo en la rebeldía personal, más alejado de la población en general sin formación social ni herramientas para empezar a construir proyectos colectivos ni capacidad de organización concreta.” Todo lo que queda son fantasías aislantes de revueltas aisladas, fantasías no menos pasajeras que las ensoñaciones de la Mujer Yuppie, y no menos sujetas a la negación brutal que la verificación de la realidad: “Comer de los botes de basura no es la respuesta... [y] el amor con gente realmente maloliente en un cementerio bajo las estrellas no es divertido”⁹⁶⁰.

Esto no es para negar el poder de las fantasías, de las imágenes o, tomando prestado el útil dispositivo de los marcos de López.

Las obras de arte proporcionan marcos –visuales, narrativos, sociales– a través de los cuales se nos invita a ver el mundo, formas de ver que sugieren formas de ser: “Un artista”, como dice Le Guin, no solo “hace del mundo su mundo,” sino que “hace de su mundo el mundo”, aunque sea “por un rato”⁹⁶¹.

El truco, para un artista radical, es demostrar, de alguna manera, que esta sustitución del mundo por un mundo, de una “cosmovisión” limitada por la plenitud y pluralidad

960 Ramor Ryan, “Days of Crime and Nights of Horror”, *Perspectives on Anarchist Theory* 8.2 (otoño de 2004): 19.

961 *Le Guin*, *Bailando en el borde del mundo*, 47, *énfasis mío*.

“indecible” de las cosas tal como son, es la materia de todos los días, la vida bajo dominación⁹⁶².

Siempre estamos viendo el mundo a través de marcos, el mundo es visto a través del “enmarcado”⁹⁶³.

El proyecto anarquista exige que encontremos formas de romper con el marco de la percepción convencional, de convertir los medios de percepción en su propio objeto, llamando la atención sobre el marco como tal marco, para tomar conciencia de que es un marco, y no el límite del mundo mismo.

962 Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik* (Berlín: F. Fontane & Co., 1903), 6.

963 Martin Heidegger, *La cuestión de la tecnología y otros ensayos*, trad. William Lovitt (Nueva York: Harper and Row, 1977), 36–37.

CONCLUSIÓN: LÍNEAS DE VUELO

¿Qué puede enseñarnos una historia de la cultura de resistencia anarquista sobre el futuro del anarquismo? Quizá deberíamos preguntarnos más bien qué es lo que los anarquistas podrían tener que aprender de ella: ¿repetir (buscando recuperar lo perdido, recrear lo destruido), o reemplazar (buscando deshacerse de lo que se ha convertido en una vergüenza, para liberarse de lo que ahora es un estorbo)? En una serie de reflexivas intervenciones en la revista anarquista *Quinto estado* (“Poética anarquista”, otoño de 2006; “La estrategia del ocultamiento: hacia una crítica anarquista de la comunicación”, primavera de 2007; “Las intimidades del ruido”, otoño de 2007) y en otros lugares (“Géneros de protesta y pragmática del disenso”, una presentación en la Kootenay School of Writing, 26 de mayo de 2002), el poeta y activista canadiense Roger Farr defiende algo parecido a

la última opción. “Muchas de las formas de discurso de oposición... que surgieron en Occidente durante el último siglo”, lamenta Farr, “han perdido gran parte del poder y la fuerza que alguna vez tuvieron”, no debido a la represión oficial, sino porque estos “géneros de protesta han sido eficazmente neutralizados y cooptados por las fuerzas estatistas y capitalistas”⁹⁶⁴. Presentando al anarquismo del primer y segundo período como “un niño racional, aunque un tanto descarriado, de la Ilustración”, Farr sugiere que sus modos de resistencia cultural estaban limitados por lo que él llama “conceptos comunicativos abiertos”, delimitados por “el viejo mundo” de representación política”⁹⁶⁵. En una época en la que prácticamente toda la comunicación ha sido completamente colonizada por el capitalismo, la misma insistencia en que los anarquistas necesitan “tratar de expresar [su] punto de vista de manera más efectiva” o “expresar [sus] ideas en una forma más clara” amenaza con reducir nuestros pensamientos y actos a “un instrumento cosificado de intercambio”⁹⁶⁶. Además, la claridad es una demanda que nos hacen las autoridades, los “informativos hostiles” que forman la tercera esquina

964 Roger Farr, “Protest Genres and the Pragmatics of Dissent: A Talk Prepared for the series 'Studies in Practical Negation', at the Kootenay School of Writing, for the 2002 Mayworks Festival”, Emily Carr University of Art and Design, 4 (web).

965 Farr, “Poética anarquista”, 36, 38.

966 *Ibíd.*, 36.

no pensada en los modelos simplistas de comunicación política de emisor/receptor⁹⁶⁷. El único camino abierto al anarquismo, argumenta Farr, es inventar tácticas que rechacen los géneros de protesta establecidos, creando en su lugar actos “indescifrables” e “ilegibles” que resistan los propios esfuerzos de las autoridades para darles algún sentido.

Encuentro poco que discutir en el diagnóstico de Farr, en la medida en que los géneros de protesta con los que discrepa están compuestos por “marchas, mítines, sentadas, panfletos” y similares. Siempre he encontrado algo acerca de estas prácticas que son más anestésicas que estéticas: aburridas, en la medida en que repiten los mismos eslóganes y gestos una y otra vez, y luego deprimentes y desalentadoras, en la medida en que en gran medida “demuestran” cuán ineficaces son estas consignas y gestos. Se dirigen a una “audiencia” fantasmática que se supone que posee poder, una audiencia que, se supone, estaría en una posición de autoridad sobre las personas que les están “increpando”, y que se benefician de aferrarse a ese poder, pero que de alguna manera se imaginan que solo esperan ser persuadidos para renunciar voluntariamente a ese poder, como si los cansara. El sociólogo Richard Day llama a esto “la política de la demanda”, una política que, sin importar cómo se disfrace de desafío, siempre nos posiciona como

967 Farr, “Géneros de protesta”, pág. 4; “Poéticas anarquistas”, 36.

humildes peticionarios que esperan ser admitidos, reconocidos, incluidos en “el Estado como un árbitro neutral, una conciencia monológica que, previa solicitud, dispensa derechos y privilegios en forma de don”⁹⁶⁸.

Pero los modos de la cultura de resistencia anarquista rara vez se cruzan con estos géneros de protesta, o con la “protesta” como género de acción per se; los anarquistas nunca han esperado a que el sujeto en el poder escuche demandas, ni siquiera cuando libran luchas en torno a sus propias libertades de expresión y reunión. Crearon espacios contrapúblicos, asumiendo el riesgo de ser escuchados por “informadores hostiles” por la recompensa potencial de ser escuchados por oídos comprensivos. Y ese riesgo fue frecuentemente recompensado; el anarquismo se convirtió, en muchos momentos y lugares, en una propuesta peligrosamente atractiva para hombres y mujeres de clase trabajadora así como para una considerable serie de aliados profesionales de clase media.

968 Day, *Gramsci ha muerto*, 81. La genealogía del fructífero término de Day se deriva de la definición de Lacan de “demanda” como marcada por una interminable búsqueda de realización simbólica, marcada por relaciones de dependencia radical: “toda demanda es una demanda de amor, independientemente de lo que se pide” (Alfredo Eidelsztein, *The Graph of Desire: Using the Work of Jacques Lacan* [Londres: Karnac, 2009], 63).

Siempre es peligroso sacar implicaciones del pasado para el presente, incluso si también siempre estamos haciendo precisamente eso. Por ejemplo, las condiciones sociales que hicieron posible que tantos respondieran a los tipos de identidades que les presentaba el discurso anarquista: desear verse a sí mismos en versos de canciones como la balada de Joe Hill, “The Rebel Girl”, en que su sujeto proletario resistente idealizado se describe como “fiel a su clase y a su tipo”, puede ser irrecuperable. Sin embargo, parece que, incluso ahora, es posible que una conjunción de fuerzas sociales produzca nuevas rebeliones masivas como el movimiento Occupy de América del Norte, que, si bien está inspirado en ejemplos que van desde el activismo sindical en Wisconsin hasta los indignados españoles y las manifestaciones en la plaza Tahrir de Egipto, también se han basado de manera notoria en las ideas y prácticas anarquistas. Una vez más, los anarquistas de diversas tendencias se encuentran codeándose con sindicalistas descontentos, liberales privados de sus derechos, trabajadores sin trabajo y estudiantes que luchan bajo cargas de deudas debilitantes, participantes en lo que no es tanto una “protesta” destinada a persuadir a los poderosos a aceptar propuestas concretas –significativamente, Occupy se ha negado a expresarse en el lenguaje “tético” de las “demandas”– sino un nuevo y extraño foro público para la discusión y construcción de una nueva forma de vida. Una vez más, se ha abierto una grieta en el pacto social que se estableció en los *trente*

glorieuses como los llaman los franceses, los “treinta años gloriosos” que marcaron el período económicamente expansivo de 1945–1973, cuando las clases trabajadoras las naciones más ricas fueron tan efectivamente cooptadas. En esta grieta ha surgido un nuevo tipo de espacio contrapúblico, el espacio de las Ocupaciones, a través del cual puede filtrarse el anarquismo.

Privada de audiencia, excluida de la vida pública, la cultura de resistencia anarquista comenzó a tomar prestado cada vez más de los estilos que se habían desarrollado en las contraculturas bohemias de finales del siglo XIX y principios del XX, que habían crecido a la sombra de los movimientos anarquistas: una proliferación de vanguardias artísticas (simbolismo, expresionismo, dadaísmo, futurismo, constructivismo, surrealismo, etc.), con sus manifiestos, cuadros y querellas sectarias, pobladas por escritores y artistas de élite que tenían un pie plantado en el mundo del proletariado radical. La poética creada por la fusión del modernismo con el anarquismo se caracteriza por:

- No comunicación: una especial afinidad con el “gesto destructivo” del bombardero anarquista, con la “propaganda por el hecho” como alternativa a la propaganda por la palabra;

- Disparates: una “resistencia a la representación” a través del absurdo o la abstracción, la negación o el vaciamiento del sentido;
- No utilidad: un desprecio por las concepciones del arte que tienen un uso o propósito fuera de sí mismo, rechazadas en favor de la “autonomía” estética;
- No colectividad: un credo básico (pese a la aparente diversidad de las sectas) de “individualismo estético”, especialmente inspirado en el egoísmo de Max Stirner; y
- No popularidad: un repudio de lo popular y lo accesible como irremediabilmente burgués y “corrupto”.

Con el declive del período de propaganda por el hecho, con el surgimiento de prácticas de organización y sindicalismo de acción directa, los siempre frágiles hilos de conexión entre los estetas y el movimiento anarquista se cortaron en gran medida, pero una vez que organizaciones como la FAI y sindicatos como la CNT habían sido rotas y dispersadas, poetas anarquistas como Robert Duncan y dramaturgos anarquistas como Judith Malina recuperaron la tradición de los estetas, reivindicándola como propia. Al hacerlo, construyeron una contracultura más autosuficiente, hermética y opaca.

Lo que queda por ver es si una cultura de resistencia anarquista, (que se ha adaptado a los “tiempos del valle” de aquellos *trente glorieuses* se reviste de la simbología de subculturas como el punk y el hippie, hablando el idioma de una bohemia que ha vivido en los márgenes de la vida pública), puede evolucionar una vez más para proporcionar el marco simbólico para un nuevo movimiento anarquista que estaría en la plaza pública, que tendría un amplio atractivo popular y poder de permanencia institucional. Si va a hacer eso, me parece, tendrá que abandonar algunos de los temas y dispositivos que le sirvieron en el eclipse del anarquismo.

Tomemos, por ejemplo, la estética de la subcultura punk con la que el anarquismo se ha fusionado durante más de tres décadas. Los espectáculos de punk, por mucho que los haya amado, tienden, en mi experiencia, a ser tan ruidosos y toscamente amplificados, las canciones se gritan tan rápido (con una redundancia mínima, es decir, con pocos estribillos o repeticiones) que la letra, o lo que sea su contenido político, a menudo son efectivamente ahogados⁹⁶⁹. Algo se comunica de todos modos, y el

969 Neil Nehring protesta enérgicamente por las sugerencias de que la especificidad del significado de una canción se desvanece cuando la letra se vuelve “incomprensible”, argumentando que “la emoción proporciona un eslabón perdido... entre la vocalidad táctil y el significado, el cuerpo y el lenguaje, la biología y la sociedad” (*Popular Music, Género y posmodernismo: la ira es una energía* [Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1997], 101). Sin embargo, Deena Weinstein señala que al menos una de las principales razones por las que hay, en efecto, tan pocas

sentido de comunidad puede ser fuerte, pero la escena, que permite principalmente el intercambio de signos simples entre personas que saben qué esperar, tiende a favorecer la homogeneidad, lo que Jello Biafra ridiculiza como el “pequeño y seguro útero punk”⁹⁷⁰. La cultura Hágalo usted mismo puede convertirse fácilmente en una cultura Hable con usted mismo.

Anna Poletti señala la forma similar en que las revistas punk autobiográficas contrarrestan sus propios impulsos confesionales mediante una variedad de tácticas visuales, textuales y distributivas: circulación limitada, páginas repletas de letra diminuta, narraciones fragmentarias, fotocopias deliberadamente toscas, palabras tachadas, corruptas, borrosas, mal escritas –que los vuelven parcialmente “ilegibles” e “inaccesibles”⁹⁷¹. El *zinester* tiene así su pastel y también se lo come, logrando tanto la autoexposición como la autoprotección. Sin duda, gran parte de esto tiene que ver precisamente con la necesidad

canciones de protesta es que incluso “las canciones de protesta que se escuchan no se entienden como canciones de protesta” (“Rock Protest Songs: So Many and So Few”, en *The Resting Muse: Popular Music and Social Protest*, editado por Ian Peddie [Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2006], 8, cursivas mías).

970 Jello Biafra, entrevista con David Grad, en *We Owe You Nothing: Punk Planet, The Collected Interviews*, ed. Daniel Sinker (Chicago: Punk Planet Books, 2008), 31.

971 Anna Poletti, “Auto/Assemblage”, *Biografía* 31.1 (invierno de 2008): 91.

de evitar el escrutinio de los “informativos hostiles”: padres conservadores, compañeros que atacan a los homosexuales, maestros, policías, etc. ¿Hacerse *cool*, construir una imagen de uno mismo como glamurosamente reservado, disponible solo para aquellos igualmente *cool* e informados? Cuántas veces podría equivaler a cancelar el gesto de autoexposición rebelde y desafiante: aquí estoy; si no te gusta, ¡que te jodan! – ¿asegurándose de que se lleve a cabo efectivamente solo dentro de la propia camarilla, dentro de los límites seguros del propio yo ampliado?– Tal vez, particularmente para los *cinésteres* adolescentes, esto sirva como una especie de ensayo para actos más audaces en el futuro, empoderamiento gradual, pero tengo mis dudas.

Una poética anarquista que equivale a “una forma de exilio autoimpuesto”, como describe Ramor Ryan el proyecto CrimethInc, corre el peligro de convertirse en un fin en sí mismo, un callejón sin salida, en lugar de un camino hacia una transformación social más amplia. La conclusión que Ryan extrae de su lectura de *Days of War and Nights of Love* de CrimethInc.: “No es suficiente simplemente identificarse con los desposeídos; la tarea es encontrar una voz común y organizarse con ellos” –podría leerse, argumentaría, como de gran importancia para el resto del movimiento anarquista estadounidense⁹⁷² .

972 Ramor Ryan, “Días del crimen”, pág. 21.

Podría leerse como un llamado a otras estrategias de comunicación.

Confundir a las autoridades puede ser divertido. A veces, incluso puede ser una táctica de resistencia efectiva: por ejemplo, Anja Kanngieser señala que grupos como Hamburg y Berlin Umsonst pudieron desactivar las respuestas policiales a sus eventos al no dejar en claro si eran “protesta” o “arte” “real” o “juego”⁹⁷³. Pero recurrir al *dadá* puro, crear confusión por confundir, también puede ser un callejón sin salida: al presentar nuestra política como “indescifrable”, corremos el riesgo de hacerla también incomunicable, y al hacerla “ilegible”, corremos el riesgo de convertirla en también ininteligible. Simplemente terminamos pareciendo locos, lo que confirma la suposición ideológica de que cualquier alternativa al *statu quo* es una locura. Y así nos enfrentamos de nuevo con el problema que Proudhon planteó tan claramente hace un siglo y medio: es decir, “vivir sin gobierno, abolir toda autoridad, absoluta y sin reservas, instaurar la pura anarquía les parece [a la gente corriente] ridículo e inconcebible”⁹⁷⁴.

973 Anja Kanngieser, “Gestures of Everyday Resistance: The Significance of Play and Desire in the Umsonst Politics of Collective Appropriation”, *Transversal* (febrero de 2007), web.

974 Proudhon, *Idea general*, 245.

Mientras la anarquía siga pareciendo ridícula, inconcebible, ininteligible, sin sentido, no tenemos ninguna posibilidad. Por el contrario, sabemos que estamos llegando a alguna parte cuando nuestras formas de hacer las cosas (ayuda mutua, acción directa, democracia participativa, cooperación, etc.), comienzan a parecerse al sentido común y se sienten como una segunda naturaleza. A menudo, esto se vuelve posible en situaciones de crisis, por ejemplo, cuando la economía nacional colapsa (de ahí el crecimiento repentino de la “economía solidaria” en Argentina, 2001) o cuando el gobierno se sienta de brazos cruzados mientras un huracán arrasa con su ciudad (de ahí la posibilidad para que el Common Ground Collective brille tras el paso del huracán Katrina). Sin embargo, lejos de tales extremos, estamos atascados en la tarea de tratar de convencer a los demás de que hay una forma de vida mejor que a la que están acostumbrados. Una función clave del arte radical es facilitar este cambio de perspectiva no solo al hacer que el orden de las cosas del *statu quo* parezca extraño, contrario a la intuición, sin sentido, bizarro (desfamiliarizándolo), sino también al representar lo radicalmente desconocido en familiar, reconocible y en términos comprensibles, reduciendo la cantidad de ansiedad intrínseca a todo cambio e incertidumbre. Así, en la frase de Shakespeare que dio a Herbert Read otro de los títulos de sus libros, “como cuerpo de la imaginación / Las formas de las cosas desconocidas, la pluma del poeta / Las convierte en

formas, y da a la nada aireada / Una habitación local y un nombre”⁹⁷⁵, tiene, en este sentido, una función profundamente racional.

Mientras rechazaba por excesiva la definición del artista como “una especie de persona consagrada, cuyos valores y logros son demasiado refinados para ser apreciados por la mayoría vulgar y filistea”, Holley Cantine habló en nombre de muchos anarquistas de las generaciones de la posguerra cuando lanzaron una mirada de escéptica atención a los “conceptos de utilidad” en el arte, considerando desastrosos los “intentos forzados de hacer del arte una especie de obra útil”⁹⁷⁶. Esta defensa de la “autonomía” artística fue llevada a un tipo de extremo, al menos, por artistas expresionistas abstractos como Mark Rothko, quien llegó a la mayoría de edad como simpatizante de la IWW y autodefinido anarquista, pero cuyas pinturas formalistas no reflejaban un destello de la tradición gráfica anarquista o sindicalista. Aparentemente alejados de la esfera de los artículos de uso, irónicamente acumularon un enorme valor monetario, alcanzando las seis cifras antes de su suicidio en 1970⁹⁷⁷. Aquí como en

975 William Shakespeare, *Sueño de una noche de verano* en *The Riverside Shakespeare*, eds. GB Evans y JJM Tobin (Boston: Houghton Mifflin, 1997), 5.1; Herbert Read, *Las formas de las cosas desconocidas: ensayos hacia una filosofía estética* (Nueva York: Horizon Press, 1960).

976 Cantina, “Arte”, 10, 12, 15.

977 James EB Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago, University of Chicago Press, 1988), 35, 677.

otros lugares, la “renegación de los intereses comerciales y las ganancias”, como argumenta Pierre Bourdieu, ha llegado a funcionar como un medio para la “acumulación de capital simbólico”, prestigio cultural que luego puede convertirse en efectivo⁹⁷⁸.

Las tradiciones anarquistas de narración y representación son a menudo fuertemente colectivistas, favoreciendo a los protagonistas que representan grupos completos (las figuras alegóricas del imaginario anarquista) o que en realidad son grupos (por ejemplo, las multitudes en *La Commune* de Armand Guerra). Hasta cierto punto, eso ha permanecido como una constante de la cultura de resistencia anarquista, incluso en el período del eclipse. Sin embargo, también podemos ver el surgimiento de una estética más individualista y subjetivista tipificada por los primeros trabajos de CrimethInc., y tal vez prefigurado por las narrativas fantásticas de autores como Martí-Ibáñez. Josh Lukin señala el trabajo de Grant Morrison en la serie de cómics *The Invisibles* –fuertemente influenciado por la estética vanguardista como el surrealismo– como un ejemplo de una tendencia subjetivista, reformulando los ideales anarquistas, una vez firmemente vinculados a un

978 Bourdieu, *El campo de la producción cultural*, 74–75.

movimiento y organizaciones de masas, como “la creencia quietista de que la libertad es un estado mental”⁹⁷⁹.

Una señal de que la cultura de resistencia anarquista podría tener futuro es el renovado interés, particularmente notable desde la década de 1990, en el placer compartido, el juego y la alegría colectiva. Los grupos organizados en torno a tácticas como Reclaim The Streets (RTS) –que, como una rama del movimiento anti-carreteras británico, comenzó a organizar fiestas de baile masivas en la calle para cerrar el tráfico ya en 1991– han tratado de cerrar la brecha entre individualismo y colectivismo al hacer de la acción colectiva un subproducto del disfrute individual. En lugar de hacer propaganda seria a una audiencia proletaria con mensajes que apelan a su sentido del deber (cf. el antiguo himno anarquista español, “A Las Barricadas”, con su llamado al deber de resistir, “el deber”), las acciones de RTS intentan hacer una experiencia de anarquía atractiva, seductora, sexy, divertida. Además, anticipándose al movimiento Occupy, RTS escenificó la resistencia como un evento que se desarrolla en el espacio público; de hecho, como un acto colectivo que crea un espacio público.

Por supuesto, el énfasis en la “experiencia” como tal le da a RTS un matiz subjetivista, a pesar de su puesta en escena pública y sus aspiraciones populistas; como

979 Lukin, "No soy tu jefe", 153.

muchos han señalado, una fiesta callejera de RTS es un ejemplo de “Zona Autónoma Temporal” de Hakim Bey, un evento transitorio, diseñado para evitar la confrontación con el Estado y permanecer solo como una memoria compartida. Muchas otras instituciones anarquistas, que se extienden hasta el período contemporáneo, han tenido como objetivo crear espacios permanentes para la contracultura anarquista, por ejemplo, en la década de 1970, los “infoshops” que se originaron entre los Autonomos de Alemania Occidental y el fenómeno del “centro sociale” italiano, y en la década de 1980 los Autonomes Jugendzentrum de Suiza (“centros juveniles autónomos”, causa y producto de una lucha prolongada con el Estado) y los movimientos de ocupantes ilegales de los Países Bajos, Gran Bretaña y los EE. UU., movimiento en su segundo periodo: ateneos centros de estudios sociales escuelas Ferrer, etc. Sin embargo, los espacios comunitarios creados por los anarquistas en los “tiempos del valle” no siempre se abren con éxito a una esfera pública más amplia y diversa. Incapaces o no dispuestos a ir más allá de una contracomunidad homogénea corren el riesgo de volverse exclusivos.

¿Qué sucede cuando la política anarquista se une a una estética culturalmente limitada (bohemia blanca)? Durante las protestas contra la guerra de 2003, estalló un debate en un foro de St. Louis, Indymedia, sobre lo que algunos percibieron como el “racismo internalizado”

demostrado por “algunos miembros de la comunidad anarquista” en una protesta. Después de varias negativas indignadas de los black-blocers locales, un activista aportó otro ejemplo:

En la marcha de regreso al parque, tanto [los activistas locales de derechos civiles] Percy Green como Zaki Baruti (que son negros) intentaron que la gente caminara por las aceras. Un joven blanco le gritó a Percy Green “¡Vuelve a la calle, hijo de puta!” Sin embargo, no es que eso represente la ideología de todos los jóvenes anarquistas blancos. Pero probablemente no sepa quién es Percy Green, ni tampoco muchos de sus camaradas⁹⁸⁰.

Ese tipo de arrogancia probablemente se deba en parte a la inexperiencia, la ignorancia y la exaltación, pero también puede deberse a pasar mucho tiempo con otros “niños anarquistas blancos”. Y al menos algunas de las prácticas que fomentan ese tipo de insularidad y aislamiento podrían considerarse una poética de lo antiestético, de lo ilegible e indescifrable, una negativa a comprometerse en el difícil trabajo de representarse a sí mismo ante los demás, prefiriendo en cambio lo errático, la erupción individual de deseo y la agresión. No es de extrañar que las variedades de anarquismo de más rápido crecimiento en el período de hegemonía cultural del punk

980 Publicación anónima, *St. Louis Indymedia*, marzo de 2003.

–por ejemplo, el primitivismo y la anarquía insurreccional– hayan sido tan fuertemente antiorganizacionales.

Si, como ya hemos visto (en la Parte IV, cap. 4), para Marx, “La tradición de todas las generaciones muertas pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos”, esta ansiedad teórica sobre la “tradición” se hizo sentir en el apoyo temporal del Partido Comunista (antes del veto definitivo de Stalin en 1932) a la estética vanguardista de los futuristas y constructivistas rusos –esfuerzos artísticos por despojarse de todo el “peso” del pasado– así como en la Camboya de Pol Pot, en la aspiración de hacer una pizarra en blanco de la historia, para comenzar de nuevo en un Año Cero⁹⁸¹.

Para ser justos, los anarquistas también han visto con frecuencia la tradición como una reiteración robótica esencialmente sin sentido, un signo de autoesclavitud humana; por ejemplo, Kropotkin condenó las escuelas convencionales de su época por inculcar “la servidumbre y la inercia de la mente” a través de la “repetición como un loro”, y se preocupó por la tendencia de las sociedades humanas a caer en la autoimitación⁹⁸². Sin embargo, como señala Colson, anarquistas como Gustav Landauer

981 Marx, *Obras completas*, 11.103.

982 Peter Kropotkin, *Fields, Factorys and Workshops: Or, Industry Combined with Agriculture and Brain Work with Manual Work* (Nueva York: GP Putnam's sons, 1913), 382; *Anarquismo*, 203–204.

también estaban dispuestos a declarar que “necesitamos tradición”. “Ya no hay causas muertas... para nosotros”, remarcó Landauer en 1901, ya que “lo que funciona, está presente; lo que obra, empuja y ejerce cierto poder; y lo que ejerce cierto poder, existe, es lo que está vivo”⁹⁸³. De manera similar, para Colson,

Contrariamente a lo que una interpretación superficial podría hacernos creer, el anarquismo no se opone a la tradición, ya que la tradición no es sólo un pasado al que se remite de forma extrínseca. La historia, en su desenvolvimiento, acumula multitud de experiencias que, como todo lo que constituye lo real, siguen actuando dentro de la vida que nos constituye en un momento dado –experiencias tanto buenas como malas, emancipatorias y dominadoras; la acción libertaria selecciona de entre éstas y las redefine⁹⁸⁴.

De hecho, este trabajo perpetuo de selección y redescipción tiene lugar, para Colson, bajo el signo de la “repetición” y el “eterno retorno”, no interpretado de manera fatalista o ahistórica, sino desde un punto de vista que es de hecho “ajeno a la concepción lineal” del tiempo.” Desde tal perspectiva, la semejanza de la revuelta de mayo de 1968 en París con la Comuna de París de 1871, por ejemplo, no es simplemente una cuestión de

983 Landauer, *Revolución*, 100–101.

984 Landauer qtd. en Colson, *Petit léxico*, 333; Colson, *Ibíd.*, 333–334.

relación entre un modelo y una imitación; más bien, en tales momentos, el pasado “vuelve a ser real; deja de ser pasado; puede ser vivido una segunda vez, una tercera, una infinidad de veces, por lo tanto ser rehecho y modificado... haciéndonos contemporáneos y destinatarios de una realidad que nunca deja de estar presente”. Además, el significado del pasado nunca se fija de una vez por todas, sino que siempre está sujeto a nuestra “infinita capacidad de interpretar y reinterpretar el significado de los acontecimientos y hechos... todo está para ser retomado, repetido y revalorizado siempre de nuevo”⁹⁸⁵. Por lo tanto, argumenta Colson,

El anarquismo no es indiferente, en efecto, a la “poesía del pasado”, la singularidad y la magia de los sombreros, los mangos de las piquetas, los vestidos largos y los bigotes, pero precisamente porque no se trata de “poesía” en el sentido que Marx le da, porque toda situación presente, a partir de los detalles y condiciones de situaciones pasadas, singulares en todo caso... tiene la posibilidad de acceder a mundos, movimientos y posibilidades que llevan en sí mismos aquí y ahora, detalles pasados, condiciones, y situaciones que se divulgan a su vez⁹⁸⁶.

985 Colson, *Petit lexico*, 100, 104, 106.

986 Colson, “L'Ange de l'histoire”.

Lo que se repite son las “posibilidades” de una tradición: “Cada conflicto, cada momento de rebelión, repite todos los demás desde una nueva perspectiva, a través de nuevas circunstancias y con una nueva intensidad”⁹⁸⁷.

¿Qué significaría, en este sentido, repetir el pasado de la cultura de resistencia anarquista? No podía significar copiar mecánicamente el estilo de los gráficos de Monleon Burgos o las narrativas de Han Ryner, ni, en realidad, la imagería de Dalí o la fraseología de Debord. Tampoco podría suponer que todas las viejas tácticas conserven su relevancia bajo “nuevas circunstancias”. En cambio, tendría que significar recuperar de alguna manera las posibilidades que se han perdido u oscurecido por el paso del tiempo.

Por ejemplo, hemos visto que, en muchos casos, los anarquistas eran bastante capaces de hacer uso de los géneros populares para sus propios fines (canción melodrama, romance, ciencia ficción, retratos heroicos), incluso cuando estos géneros estaban, en sus formas populares, completamente imbricados con ideologías nocivas de todo tipo. Ciertos prejuicios quizás han hecho que esto parezca más difícil de lo que era; en la práctica, los géneros son bastante más plásticos y menos restrictivos de lo que ciertas teorías, desde el alto modernismo (con su énfasis en la importancia de la

987 Colson, *Petit léxico*, 280.

innovación estilística) hasta el estructuralismo (con su énfasis en los poderes de regulación del significado de la estructura), los han hecho parecer. Los géneros sustentan fantasías que no solo potencian nuestra capacidad de proyectar alternativas al mundo dado –de decir y creer que, en palabras del eslogan, “otro mundo es posible”– sino que conectan a las personas, produciendo imaginarios compartidos⁹⁸⁸. ¿Se habría convertido la máscara de Guy Fawkes en un símbolo tan poderoso de resistencia a nuestra propia “sociedad de control” si no hubiera estado previamente incrustada en la narrativa de resistencia del cómic de Alan Moore, *V de Vendetta* incluso (o especialmente) cuando habría de convertirse en un espectáculo cinematográfico de Hollywood?

También podríamos prestar atención a las posibilidades que nunca se realizaron por completo. Por ejemplo, a pesar de toda su diversidad étnica y dinamismo, el anarquismo en lugares multirraciales como Estados Unidos y Brasil nunca logró formular una respuesta adecuada a la cuestión racial, tendiendo a basarse en conceptos como clase o jerarquía⁹⁸⁹. Si hubo obstáculos

988 Véase El sueño de Stephen Duncombe: *Reimaginar la política progresista en una era de fantasía* (Nueva York: New Press, 2007).

989 Véase Joel Olson, “El problema de los infoshops y la insurrección: el anarquismo estadounidense, la construcción de movimientos y el orden racial”, en *Estudios anarquistas contemporáneos: una antología introductoria de la anarquía en la academia*, ed. Randall Amster et al. (Londres: Routledge, 2009), 35–45 y George Reid Andrews, *Blacks &*

para organizarse a través de las líneas raciales, parece, sin embargo, que la cultura de resistencia anarquista a veces ha producido sus propios obstáculos, produciendo mundos subculturales que excluían a los parias raciales con la misma eficacia⁹⁹⁰. Pero como hemos visto, la cultura de resistencia anarquista también fue producto del movimiento de las migraciones y desterritorializaciones. Las oleadas específicas de inmigración que trajeron italianos o judíos a Buenos Aires o a Nueva York pudieron haber terminado, y esas poblaciones ser asimiladas, pero las corrientes que las produjeron no han terminado de fluir; nuevas poblaciones de inmigrantes de las periferias globales abarrotan las capitales metropolitanas. ¿Cuántos trabajadores de Chicago o Los Ángeles podrían haber traído consigo experiencias anarquistas de Oaxaca o Chiapas? ¿Cuáles podrían ser algunas formas en que estas energías migratorias podrían aprovecharse una vez más para crear nuevas formas culturales fluidas, inclusivas, transraciales y transnacionales?

Whites in São Paulo, Brazil: 1988–1988 (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1991), 62–65.

990 Ver Stephen Duncombe y Maxwell Tremblay, eds., *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race* (Londres: Verso, 2011) y Portwood–Stacer, *Lifestyle Politics*, especialmente el capítulo 4, “You Gotta Check Yourself: Lifestyle as a Sitio de Identificación y Disciplina.”

La actual crisis económica mundial, han señalado algunos, es ante todo una crisis de imaginación⁹⁹¹. Ante la ausencia de narrativas populares radicales, la esfera mediática se ha llenado de escenarios de desastre. Desde los escenarios de toma de posesión socialista de Glenn Beck hasta las telenovelas de supervivencia de zombis, desde *The Road* [La carretera] de Cormac McCarthy hasta las novelas quiliásticas de Tim LaHaye, y desde los tratados dispensacionalistas cristianos hasta las películas taquilleras de impactos de asteroides, inundaciones, tornados y terremotos, habitamos un imaginario apocalíptico. Y, sin embargo, aparte de las aspiraciones desesperadas de quienes esperan el rapto y los planes más sombríos de los sobrevivientes que se abastecen para el colapso de la civilización, existe una relativa ausencia de escenarios plausibles para el día siguiente. Los eslóganes de campaña de una sola palabra, notablemente exitosos de Barack Obama, astutamente vagos, ahora parecen signos no solo de un deseo insatisfecho de “esperanza” y “cambio”, sino también de la bancarrota del liberalismo. Ninguna revolución amenaza con irrumpir en escena, esta vez, y no se avecinan nuevos acuerdos.

Ya en los últimos días de la segunda administración Bush, un número especial de *Fifth Estate* abordó lo que los editores percibieron acertadamente como una variedad

991 David Graeber, *Deuda: Los primeros 5000 años* (Brooklyn: Melville House, 2011), 381–382.

de “Fin del mundoísmo”. Es en este contexto que Ron Sakolsky, un activista cultural anarquista de larga data que ahora reside en Canadá, escribió un breve pero notable manifiesto. “La realidad”, escribe, “es un túnel construido entre el reino de lo posible y todo lo que se considera imposible”. Mientras permanezcamos dentro de él, acomodándonos al estrecho espacio, estaremos sujetos no sólo a restricciones y calambres corporales, sino también a una pobreza de percepción. En lugar de buscar las salidas, tememos el “colapso” del túnel; sufrimos de “visión de túnel”, una incapacidad para imaginar una vida ocupada con otra cosa que no sea mantener nuestra forma de vida insostenible e insoportable. En un poco de juego de palabras inspirado, Sakolsky sugiere que la alternativa es convertirse en “visionarios de túneles”:

En lugar de simplemente decorar las paredes con nuestra creatividad para hacer que la vida en el túnel sea más tolerable para aquellos de nosotros confinados dentro, ¿por qué no usar nuestra creatividad para rechazar el encierro? Podemos elegir la aventura poética de lo desconocido sobre la seguridad del túnel...

No hay granizo aplastante de rocas cayendo sobre nuestras cabezas, no hay olas de agua insuperables esperando para engullirnos mientras el túnel se derrumba. Nos espera una vida autónoma para ser vivida con todos

sus escollos perturbadores, desafíos bienvenidos, momentos estimulantes y alegrías lúdicas⁹⁹².

Sin embargo, lo que esta saludable perspectiva parece pasar por alto es que el estrechamiento artificial de la realidad, el oscurecimiento de la posibilidad, es un efecto producido precisamente por la constante evocación del terror de lo “insuperable”, lo “trastornador”, lo “desconocido”. Es, como observó Paul Goodman, “una emergencia crónica de bajo grado” en la que “no hay una alternativa imaginable, y cualquier sugerencia de una genera ansiedad”; la palabra misma deriva de angustia “estrechez”⁹⁹³. En esta condición, proponer una “aventura poética” es invitar a una respuesta incrédula y colérica. Justo en ese contexto, la aparición de anarquistas en las manifestaciones contra el G20 o en Occupy Wall Street se ha incorporado instantánea y fácilmente a un imaginario mediático de “suciedad”, “desorden” y “peligro”, estereotipado como sucios hippies, círculos rompe-ventanas enmascarados o, en última instancia,

992 Ron Sakolsky, “Un llamado a los visionarios del túnel”, *Fifth Estate* 42.2 (2007): 55.

993 Paul Goodman, *Ensayos utópicos*, 229; *Poder Descentralizador*, 5; Frederick S. Perls, Paul Goodman y Ralph Hefferline, *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality* (Nueva York: Julian Press, 1951), 128.

estigmatizados como “terroristas domésticos”, un “cáncer” de la sociedad⁹⁹⁴.

La ansiedad, observó astutamente Goodman, es producida por lo nuevo, no menos estéticamente que políticamente. Como “el síntoma neurótico por excelencia”, la ansiedad es peculiarmente resistente a la conversión en el sentido de “excitación” que es el signo seguro de un auténtico momento revolucionario. Solo un enfoque cuidadoso podría evitar las resistencias intrínsecas:

La cura de la ansiedad es necesariamente indirecta. Uno debe descubrir qué excitaciones no puede aceptar en la actualidad como propias. Dado que surgen espontáneamente, deben estar relacionados con necesidades genuinas del organismo. Deben

994 El apelativo de “terrorista doméstico” proviene tanto del aparato de Fox News como de agencias gubernamentales paranoicas; no mucho después del 11 de septiembre, el FBI identificó a organizaciones como Reclaim The Streets y Carnival Against Capital, así como a “anarquistas” en general, como amenazas de “terroristas domésticos”; El experto de izquierda Chris Hedges, en particular, se refirió a los “anarquistas del Black Bloc” como “el cáncer del movimiento Occupy” (Watson, “Testimonio ante el Comité de Inteligencia del Senado, Washington, DC”; Hedges, “Black Bloc: The Cáncer en Occupy”). Cf. La observación de Dwight Conquergood, a propósito de la respuesta de los funcionarios de la ciudad de Chicago a los residentes de viviendas: “La ansiedad por la suciedad y el desorden prepara el escenario para la eliminación de la diferencia y moviliza los esfuerzos para patrullar los límites y limpiar el medio ambiente” (135).

descubrirse formas de satisfacer estas necesidades sin poner en peligro otras funciones del organismo⁹⁹⁵.

El lenguaje puede estar anticuado, la ciencia sospechar, pero la sugerencia parece válida: en nuestra fase actual de emergencia crónica de bajo grado, más que nunca, las culturas de resistencia están destinadas a florecer mejor dondequiera que satisfagan necesidades reales y profundamente sentidas, incluidas las necesidades por la seguridad y la emoción, la tradición y la novedad, la comunidad y la autonomía.

En lugar de la prisión ineludible del capitalismo industrial, el capitalismo de las finanzas electrónicas ha construido un centro comercial ineludible, que hace un trabajo tan pobre para satisfacer las necesidades de la gente como bueno para despertar sus deseos.

No es de extrañar que los trabajadores-compradores estén tan frustrados, tan aburridos, tan amargados.

Si no solo pudieran encontrar la salida, sino saber que se abría a un lugar mejor, a una verdadera ciudad de mujeres y hombres, ¿cuántos se irían?

995 Perls, Goodman y Hefferline, *Terapia Gestalt*, 131.

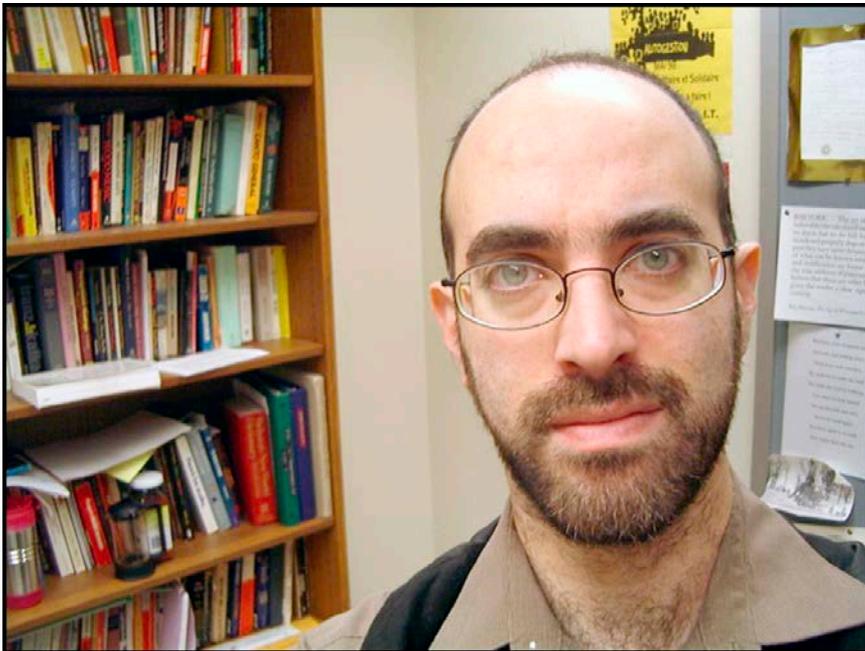
AGRADECIMIENTOS

Demasiadas personas me brindaron apoyo y aliento mientras trabajaba en este libro. Entre ellos, debo reconocer especialmente, además de mi querida familia, a James Birmingham, Andy Hoyt, Nathan Jun, Barry Pateman, Daniel Cairns, Jorell Meléndez Badillo, Rubén Hidalgo Pérez, Montse Feu, Jamie Heckert, Andy Cornell, Javier Parada y Beth Parada. Amy Gorelick me animó a empezar a pensar en este libro hace diez años y se quedó conmigo mientras trabajaba en él; Kenyon Zimmer y Kirwin Shaffer leyeron los primeros borradores del manuscrito y me llenaron de elogios. Los compañeros de Archivo-BAEL (Biblioteca Archivo de Estudios Libertarios)/FLA (Federación Libertaria Argentina) me ayudaron a localizar fuentes archivísticas, al igual que Nildo Avelino, Marcolino Jeremias (NUELCA-Núcleo de Estudios Libertários Carlo Aldegheri, Guarujá, São Paulo, Brasil) y Lily Litvak. KR Johnson, Susie Anderson y April Milam ingresaron pacientemente mis extravagantes solicitudes en el sistema de préstamo interbibliotecario. Gavin Grindon, Marcella Bencivenni, Francis Shor, Adrienne Hurley y Dongyoun Hwang respondieron

amablemente preguntas imposibles. Los artistas Clifford Harper y Paul Glover fueron generosos con sus obras. Richard Prost, Mo Karnage, Teun de Reijke y Monique van der Pal en el IISH (Instituto Internacional de Historia Social) pusieron a mi disposición más materiales, Sarah Carrier en la colección Rubenstein de la Universidad de Duke, M. Lourdes Prades i Artigas de la Universitat de Barcelona, Miriam Intrator de la Universidad de Ohio y Patrick Jules Dupuis, Valerie Mayman y Sarah Severson de la Universidad McGill. Gracias a mi colega Agripina Monsivais, Lucía Secco del Semanario Brecha en Uruguay, ya la infatigable Montse Feu por tratar de ayudarme a localizar la Foto que se escapó. Todo el mundo debería tener la suerte de tener a Charles Weigl como empresario.

 Mi especial agradecimiento a la labor de las desconocidas multitudes de archivistas que me han permitido la ilusión de viajar por todas partes y en todo momento.

 Muchas otras manos amigas están siendo olvidadas aquí, como siempre, y espero que me perdonen. (Todo es de todos).



ACERCA DEL AUTOR

JESSE S. COHN

Profesor Asociado de inglés. Director de Estudios de Posgrado para inglés. Universidad de Purdue Noroeste.

Introducción

Jesse Cohn enseña en el Departamento de Inglés, publicando investigaciones sobre literatura de los siglos XX y XXI, cultura popular, teoría e historia cultural del anarquismo.

Descripción general de la investigación

La investigación del Dr. Cohn analiza la forma en que las personas han creado y disputado las representaciones: tanto artísticas como políticas. Como tal, su trabajo es interdisciplinario, considerando obras literarias y culturales como, en palabras de Kenneth Burke, "equipo para vivir", y para cambiar la forma en que vivimos.

Me encanta la frecuencia con la que un solo libro, un solo tema, incluso una sola palabra puede aparecer repentinamente como la clave de todo, enfocando el mundo. Y luego el vértigo que tienes cuando te quitas esos lentes y te pruebas otro par, y el mundo vuelve a ser nuevo.

Publicaciones selectas

Autor: *Pasajes subterráneos: Cultura de resistencia anarquista, 1848-2011* (AK Press, 2015)

Traductor: *Un pequeño léxico filosófico del anarquismo de Proudhon a Deleuze* de Daniel Colson (Composiciones menores, 2019)

Co-editor del número especial del Comunicado Democrático: "Medios de crisis, crítica y oposición: medios tácticos en la lucha por el cambio social" (con Rhon Teruelle)

Enfoque docente

Enseña composición y cursos de primer año, teoría literaria y métodos de investigación, géneros populares (ciencia ficción y fantasía, cine, novela gráfica, humor) y literatura contemporánea.