

ARTÍCULOS

***LA CIUDAD DE LOS LOCOS DE SOIZA REILLY,
UN FOLLETÍN DE CARAS Y CARETAS***

**SOIZA REILLY'S *LA CIUDAD DE LOS LOCOS*,
A *CARAS Y CARETAS*' SERIAL**

**Juan Manuel Fernandez
Universidad Nacional de Córdoba**

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Adscripto a la cátedra Literatura Latinoamericana 1 de la Licenciatura en Letras de la UNC. Profesor en la Universidad Provincial de Córdoba. Publicó artículos en revistas nacionales e internacionales. Tradujo, del portugués al español, obras literarias brasileñas. Miembro de equipos de investigación sobre arte y literatura latinoamericana.

Contacto: juan.fernandez.997@mi.unc.edu.ar

ORCID: [0000-0003-4426-721X](https://orcid.org/0000-0003-4426-721X)

DOI: [10.5281/zenodo.12801324](https://doi.org/10.5281/zenodo.12801324)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Soiza Reilly**La ciudad de los locos**Caras y Caretas**Literatura Folletinesca**Locura*

La novela La ciudad de los locos del escritor argentino Juan José de Soiza Reilly, antes de editarse como libro en 1914, se publicó como folletín en la revista Caras y Caretas de Buenos Aires, entre 1907 y 1912, un dato desconocido que la resignifica plenamente. En esta novela por entregas confluye, caleidoscópicamente, el nihilismo nietzscheano, el pensamiento eugenésico, la poética macabra de la literatura folletinesca y la experimentación estética de las vanguardias europeas. En sintonía con la terapia open door de Cabred, Soiza Reilly sostiene un concepto despatologizador de la locura, en particular, de la emotividad. En tanto “psicología popular” o “psicología latinoamericana”, La ciudad de los locos se inscribe también, desde la sátira, en la tradición del ensayo de interpretación nacional. Este relato alegórico-satírico mediatiza una crítica conservadora a los liberalismos contemporáneos, en los que proyecta una amenaza disolvente. Con esta novela, Soiza Reilly procura reconducir toda potencia transgresora de la modernidad hacia una renovación moral, católica, de la vida. En tanto alegoría, es posible comprender también a la extinción de Locópolis, a contrapelo de la lógica reproductiva moderna, como una manifestación de una comunidad soberana en la que resuena la historia cultural latinoamericana.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Soiza Reilly**La ciudad de los locos**Caras y Caretas**Serial**Madness*

The novel La ciudad de los locos by the Argentine writer Juan José de Soiza Reilly, before being published as a book in 1914, was published as a serial in the magazine Caras y Caretas in Buenos Aires, between 1907 and 1912, an unknown fact that completely resignifies it. In this serialized novel, Nietzschean nihilism, eugenic thought, the macabre poetics of serialized literature and the aesthetic experimentation of the European avant-garde come together kaleidoscopically. In tune with Cabred’s open door therapy, Soiza supports a depathologizing concept of madness, in particular, of emotionality. As “popular psychology” or “Latin American psychology”, La ciudad de los locos is also inscribed, from satire, in the tradition of the national interpretation essay. This allegorical-satirical story mediates a conservative critique of contemporary liberalisms, on which it projects a dissolving threat. With this novel, Soiza Reilly seeks to redirect all transgressive power of modernity towards a moral, Catholic renewal of life. As an allegory, it is also possible to understand the extinction of Locópolis, contrary to modern reproductive logic, as a manifestation of a sovereign community in which Latin American cultural history resonates.

Fecha de envío: 24/07/23

Fecha de aceptación: 15/09/23

La Ciudad de los locos (S/f [1914]), la novela más resonante de Juan José de Soiza Reilly –sobre todo por las lecturas de Josefina Ludmer (1999) y Gabriela Mizraje (2007)–, no ha sido analizada exhaustivamente en su contexto de aparición, motivo por el cual se replican, desde su publicación, una serie de errores que vale la pena salvar. Un dato desconocido por ambas, por el cual debe repensarse completamente a la novela, es que, antes de la edición europea de 1914 (Maucci) en formato libro, considerada la primera, se publicó íntegramente como folletín en *Caras y Caretas*, entre 1907 y 1912.¹ Ludmer es la primera en hallar cuatro relatos autónomos en torno al protagonista, Tartarín Moreira, publicados por Soiza Reilly en la revista, entre 1907 y 1908, bajo el seudónimo de Agapito Candileja, los cuales componen las “Cuatro pinceladas para crear el personaje”, que componen la primera parte de la novela. Existe, además, otro relato protagonizado por Tartarín, firmado con el mismo seudónimo, titulado “El diputado Tartarín Moreira (Psicología popular)” (1907e), que no forma parte de la edición en libro. En

¹ A continuación, se detallan los relatos y capítulos que componen *La ciudad de los locos*, publicados como folletín en *Caras y Caretas* entre 1907 y 1912. Los relatos en torno al personaje Tartarín Moreira, publicados en *Caras y Caretas* por Soiza Reilly con el seudónimo Agapito Candileja: 1 – En el núm. 437 del 16/02/1907: “Una farra carnavalesca de Tartarín Moreira”, con ilustración de Zavattaro. Publicado también en *El alma de los perros* (1908) con el título “Tartarín Moreira (Psicología popular).” Es el primer capítulo de la novela a partir de la edición de 1914; 2 – En el núm. 446 del 20/04/1907: “El diputado Tartarín Moreira (Psicología popular)”, con ilustración de Zavattaro. Relato descartado de la primera edición y de todas las reediciones posteriores; 3 – En el núm. 493 del 14/03/1908: “Tartarín Moreira en París (Psicología Popular)”, con ilustraciones de Hohmann. Publicado en la edición de 1914 como el Capítulo II de la novela bajo el título “Tartarín en París”; 4 – En el núm. 513 del 01/08/1908: “Aventuras Morales de Tartarín Moreira”, con ilustración de Zavattaro. Publicado en la edición de 1914 como el capítulo IV de la novela con el título “El gaucho civilizado”; 5 – En el núm. 610 del 11/06/1910: “Tartarín Moreira, historiador”, con ilustración de J. Peláez. Publicado en la edición de 1914 como el capítulo III de la novela, con el título “Historiador Americano”. La segunda parte de la novela, numerada en la edición de 1914 desde el capítulo V, se publica como “folletín de *Caras y Caretas*”, por entregas continuadas, bajo el título *La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira*, con la firma de Soiza Reilly y con ilustraciones de Friedrich. Los capítulos en esta edición de la revista están numerados a partir del número I, motivo por el cual se deduce que la incorporación de los capítulos iniciales es posterior. Es el subtítulo el que relaciona a los relatos anteriores con el folletín: 6 – En el núm. 685 del 18/11/1911: Capítulos del I al IV; 7 – En el núm. 686 del 25/11/1911: Capítulo V; 8 – En el núm. 687 del 02/12/1911: Capítulo VI; 9 – En el núm. 688 del 09/12/1911: Capítulos del VII al X; 10 – En el núm. 689 del 16/12/1911: Capítulos del XI al XIII; 11 – En el núm. 690 del 23/12/1911: Capítulos del XIV al XVII; 12 – En el núm. 691 del 30/12/1911: Capítulos del XVIII al XXI; 13 – En el núm. 692 del 06/01/1912: Capítulo XXII; 14 – En el núm. 693 del 13/01/1912: Capítulos del XXIII al XXV; 15 – En el núm. 694 del 20/01/1912: Capítulos XXVI y XXVII (Fin).

cuanto al capítulo “Tartarín Moreira, historiador”, considerado por Ludmer una “sustitución” de la edición europea de 1914 (1999: 287-288), fue publicado también, por primera vez, en *Caras y Caretas*, en 1910,² poco después del número especial de la revista en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, un dato que lo resignifica, como sátira de los revisionismos históricos del momento. Los capítulos que componen la segunda parte, desde el V en adelante, donde “Empieza la novela”, fueron publicados originalmente también en *Caras y Caretas*, desde el número 685, del 18 de noviembre de 1911, hasta el número 694, del 20 de enero de 1912. En base a estos datos, se hace evidente la necesidad de atender a esta primera publicación para comprenderla como un folletín, para un análisis en su contexto original, así como también para otras posibles lecturas genéticas.³

Vale señalar que la reedición de compilaciones de textos publicados en revistas, sobre todo en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, es una constante en la trayectoria de Soiza Reilly. Contra lo que señala Ludmer, la primera edición de *El alma de los perros* (1908) no reúne “manuscritos inéditos” de su “maleta bohemia” (1999: 308),⁴ sino una serie de crónicas y cuentos que el autor ya había publicado, en su gran mayoría, prácticamente con los mismos títulos, entre 1903 y 1908 en la revista *Caras y Caretas*.⁵ Lo

² En la nota número 33 del Capítulo 3 de *El cuerpo del delito* (1999:291-292), al referirse a los Moreiras de 1910 en la literatura argentina, no alude a este relato de la serie “Tartarín Moreira, historiador”. Tampoco alude a ella, en todo el libro, como proveniente de *Caras y Caretas*, fechando siempre a los textos de la primera parte entre 1907 y 1908. De ello, se deduce que el texto solo fue considerado por Ludmer como proveniente de la edición de 1914.

³ Pueden advertirse diferencias significativas en las distintas reediciones de *La ciudad de los locos*, entre las que se cuenta el relato incluido en *El alma de los perros*, el folletín de *Caras y Caretas*, la edición de Maucci en 1914, la de 1920 de Vicente Matera y las posteriores, entre ellas, la de Mizraje de 2007.

⁴ Ludmer basa su lectura en las “Palabras liminares” de la 24ª Edición (1950).

⁵ Según pudimos relevar, la gran mayoría de los relatos y crónicas que componen *El alma de los perros* (1908), si no todos, se publicaron primero en *Caras y Caretas*: 1 – En el núm. 378 del 01/01/1906: “Jesucristo”, publicado con el título “El alma de los perros. Jesucristo”; 2 – En el núm. 427 del 08/12/1906: “Había una vez un buey”, publicado con el mismo título; 3 – En el núm. 430 del 29/12/1906: “Historia de un espíritu”, publicado con el título “Historia de un alma”; 4 – En el núm. 440 del 09/03/1907: “Un perro, una gata y un hombre”, publicado con el mismo título; 5 – En el núm. 430 del 29/12/1906: “Perros sin dueño, publicado con el título “Un sueño de noche buena”, firmado con el seudónimo Agapito Candileja; 6 – En el núm. 426 del 01/12/1906: “Psicología de una nota policial” publicado con el mismo título; 7 – En el núm. 437 del 16/02/1907: “Tartarín Moreira”, publicado con el título “Una farra carnavalesca de Tartarín Moreira”, firmado con el seudónimo Agapito Candileja; 8 – En el núm. 317 del 29/10/1904: “En el reino de las cosas”, publicado con el título “Lo que dicen las cosas”; 9 – En el núm. 506 del 13/06/1908: “Cuento irlandés que me contó mi abuela” publicado con el mismo título; 10 – En el núm. 288 del 09/04/1904: “Los dedos”, publicado con el título “Soliloquio de un buzón de correos”; 11 – En el núm. 268 del 21/11/1903: “Carnaval”, publicado con el mismo título; 12 – En el núm. 402 del 16/06/1906, “Alma de perro”, publicado con el título “El arte del suicidio (cuento para niños del siglo XXI)”; 13 – En el núm. 338 del 25/03/1905, “La filosofía de las almohadas”, publicado con el

mismo puede decirse de *Cien hombres célebres* (1909), de *Hombres y mujeres de Italia* (s/f [1909]) y de *Cerebros de París* (1910), que publica Sempere y de *Crónicas de amor, de belleza y de sangre* (1911), que también publica Maucci. Este procedimiento de compilación se repite en la mayoría de las reediciones argentinas de estos títulos, en las que, además, agrega textos posteriores, publicados también en revistas.

El desconocimiento de esta primera publicación como folletín de *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas*, en particular de los capítulos que aparecen entre 1911 y 1912, también es motivo de algunos errores de interpretación. Mizraje asocia la novela al contexto de la Primera Guerra Mundial, considerando su publicación en 1914 en formato libro (2007: 14). A esta misma publicación europea, Ludmer le atribuye el motivo del subtítulo “Novela Sudamericana” (1999:255),⁶ presente ya en la novela por entregas, con efectos también en el concepto de Tartarín, el protagonista, como el “Moreira francés” (249-250). No obstante, estos datos hacen aún más sugestiva la asociación que hace Ludmer en el artículo “Los Moreira. De Cosmópolis a Locópolis” (1997) —prototexto de *El cuerpo del delito*— entre el protagonista y la publicación periódica en la que se publica el folletín:

Como *Caras y Caretas*, Tartarín Moreira está hecho de fragmentos y de superposiciones y mezclas que combinan tradiciones y culturas: argentinas, españolas y francesas, y también tiene a un Cocoliche en su genealogía. El Moreira literario de Agapito Candileja, mezclado y serializado, recorre en las cuatro crónicas profesiones y posiciones, locuras y violencias diferentes (1997: 18).

La lectura de Ludmer del protagonista como un “Moreira francés” (1999: 249-250), descuida, sin embargo, este énfasis de la novela en las múltiples

título “En el reino de las cosas”; 14 – En el núm. 379 del 06/01/1906, “La crueldad de los reyes”, publicado con el mismo título; 15 – En el núm. 313 del 01/10/1904, “Los libros viejos”, publicado con el título “De mi retina espiritual”; 16 – En el núm. 395 del 28/04/1906, “La sacerdotisa”, publicado con el mismo título; 17 – En núm. 449 del 11/05/1907, “El final de don Juan Pérez”, publicado con el mismo título, firmado con el seudónimo Agapito Candileja; 18 – En el núm. 413 del 01/09/1906, “Un artista misterioso”, publicado con el mismo título; 19 – En el núm. 431 del 05/01/1907, “Un filósofo”, publicado con el mismo título; 20 – En el núm. 420 del 20/10/1906, “La vida novelesca de un conde florentino”, publicado con el mismo título; 21 – En el núm. 343 del 29/04/1905, “El filósofo can”, publicado con el título “El filósofo de los perros”.

⁶ “Recordemos que el Tartarín Moreira de *Caras y Caretas* de 1907 y 1908 será el héroe fundador de Locópolis en la novela satírica titulada *La ciudad de los locos*, subtitulada ‘Aventuras de Tartarín Moreira’. ‘Novela Sudamericana’, porque apareció en Barcelona, en 1914, editada por la casa editorial Maucci. Ese Moreira atraviesa, entre 1907 y 1914, todo el ciclo de la violencia y de apertura del estado liberal oligárquico hasta la promulgación de la ley Sáenz Peña y después.” (Ludmer, 1999: 255).

taras de su origen. Tartarín Moreira concentra todas las herencias mórbidas, tanto las de los inmigrantes como las de los nacionales. Puede decirse, en este sentido, que la novela no solo le saca el “mal” a la locura como lee Ludmer (320), más bien hace a este mal universal. Instala un valor *sacer*, mórbido, en la genealogía de todo humano. Para ponderar esta asociación, vale señalar que el protagonista, pariente de Juan Moreira, Tartarín y Cololiche, es un personaje emparentado con los personajes del teatro criollo, popularizados por los hermanos Podestá, sobre quienes Soiza ofrece dos entrevistas, compiladas en *Amores de artistas y Almas de mujeres* (1922).⁷ *La ciudad de los locos*, en tanto análisis de psicología sudamericana, repara e interviene en esta identificación rebelde del bajo cosmopolitismo –el lector semanal de *Caras y Caretas*, compuesto en gran medida por inmigrantes–, con el ícono nacional de la resistencia a la autoridad, el mismo héroe bandido de la cultura popular.⁸



Ilustración de Zabattaro para el relato “El diputado Tartarín Moreira (Psicología popular), en *Caras y Caretas* núm. 446, del 20/04/1907, no incluido en la edición de Muccia de *La ciudad de los locos* (1914).

⁷ Las dos entrevistas se titulan “Memorias íntimas de Pablo Podestá” y “Una aventura de Pepe Podestá, contada por él mismo”. Esta compilación de entrevistas no figura entre las obras del autor consignadas por Mizraje (2007).

⁸ En *Jinetes Rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina* (2009), Hugo Chumbita repara precisamente en la tesis del “bandolero social” de Eric Hobsbawm (2001), en la que sus peripecias adquieren una dimensión colectiva en tanto expresión contestataria de una comunidad, lo que lo diferencia de un simple delincuente (Chumbita, 2009: 17).

Soiza Reilly, el psiquiatra lírico

La narrativa de Soiza Reilly se presenta, a su vez, como un ejercicio artístico, diletante y profanador de la psicología social,⁹ sin pretensiones científicas, orientada tanto a satisfacer el morbo del lector como a la formación moral de la sociedad. Antes de publicar *La ciudad de los locos*, sea por entregas (1907-1912), o en libro (1914), Soiza Reilly vuelve constantemente, en sus publicaciones de *Caras y Caretas*, sobre el motivo de la comuna de desechos sociales, por lo general, en torno a un líder mesiánico. Destacamos, en este sentido, a “Cadáveres farristas” (1902), uno de sus primeros relatos publicados en la revista, que aborda esta temática; la crónica “Un pueblo misterioso” (1905*d*), en la que el autor describe una ciudad de basura, “el pueblo de las ranas”, habitada por vagabundos y traperos, emplazada en la quema, el basural más importante de Buenos Aires; “Una costa misteriosa” (1906*c*), una caótica comunidad de evadidos en la que son frecuentes los asesinatos y suicidios; “Una tribu de gitanos” (1905*c*), a la que lee citando a Paul de Saint-Victor y, de la cual, destaca el egoísmo –su *non serviam*– como “su trono y su baluarte”. En clave mesiánica, el cuento más revelador, en este sentido, es “El Alma de los perros. Jesucristo” (1906*a*), el que da nombre a su libro, una maliciosa alegoría de la vida de Jesús, una profanación macabra y nihilista de los misterios de la resurrección y de la eucaristía. El relato, a su vez, se contrapone, en la oscilación habitual de su narrativa, con la crónica para la pascua publicada en el número especial de *Caras y Caretas* de ese mismo año, con el título “Pasión y muerte de Jesús” (1906*d*), una elocuente alabanza, en la que, sin embargo, también, llama maliciosamente a la fe cristiana “leyenda” y a Cristo “rubio pastor de almas humanas” (1906*d*: s/p).

Estas narraciones en torno a las comunidades de desechos pueden vincularse, a su vez, con una constelación más amplia de obras de la literatura argentina en torno al mismo motivo, entre ellas, sobre todo, por su afinidad, a la novela por entregas *Viaje al país de los matreros* (1897) de Fray Mocho –de la que “Un pueblo misterioso” (1905*d*) de Soiza Reilly es un eco, una réplica ficcional fundada en fotografías–. Son relevantes también, en este sentido, los relatos de Quiroga, compañero de Soiza Reilly en *Caras y Caretas*, en particular *Los desterrados* (1926) y su “Tacuara Mansión” (1920). En la misma constelación, leemos también a “De profundis” de Elías Castelnuovo, incluido en *Tinieblas* (1923), relato que recuerda a mu-

⁹ Cfr. Juan Manuel Fernández, “Soiza Reilly y su dura mesa de autopsias cerebrales. Celebridades y locos, los nuevos raros” (2022).

chas de las crónicas de Soiza Reilly y a cuentos de Quiroga, con igual asociación entre hombres y bestias. Retorna también este motivo en las novelas de Roberto Arlt *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) así como también en *Caterva* (1938) de Juan Filloy, novela en torno a una comunidad de linyeras anarquistas.

El folletín *La ciudad de los locos* supone un antes y un después en la narrativa de Soiza Reilly, así como también en su concepción de la locura. La novela marca también un hito en su trayectoria. Poco tiempo después de la última entrega, en enero de 1912, Soiza Reilly abandona, por muchos años, *Caras y Caretas* para formar parte de la redacción de una nueva publicación, la revista *Fray Mocho*, en la que se verá atenuada esta poética alienada y en la que adoptará una posición menos evasiva e incongruente, más alineada con el discurso regulador de la psiquiatría clásica y de las instituciones gubernamentales. Esta mudanza de su concepción puede asociarse, además, con su nuevo rol de corresponsal de guerra al iniciar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), motivo por el cual viaja nuevamente a Europa. Pasada la década del 20, abandona también las editoriales europeas y solo reedita sus “novelitas” en formatos económicos nacionales, lo que significó una apuesta al gran público lector de Argentina. Una referencia de esta posición más alineada es la crónica “La utilidad de la locura” (1912d), una de sus primeras colaboraciones para *Fray Mocho*, en la que narra su visita al manicomio Melchor Romero. En la misma revista y en el mismo año en el que Maucci edita *La ciudad de los locos*, Soiza publica también “El arte en el manicomio” (1914), una crónica en la que sondea el devenir de la clínica de la locura con un montaje de referencias de la literatura, la historia y la psiquiatría.¹⁰

Como prototexto de *La ciudad de los locos*, vale considerar la crónica “La piedra filosofal – La curación de la locura” (1907c),¹¹ una de las más macabras de Soiza Reilly, en la que trata el caso de un desecho humano, Ángel Nonino, sobreviviente en su intento de suicidio con una piedra de afilar, que le rebana parte del cráneo al punto de exponer a la vista su masa encefálica. Esta naturaleza muerta, *stillleben*, sirve a Soiza Reilly para retratar –insensible a la palabra del afilador, de la que no queda ningún registro–, en un macabro calambur, a un filo-sofo,¹² de los afilados por la aspereza, cínico, linyera, como Diógenes. Del caso, solo recupera la anécdota y los

¹⁰ “La utilidad de la locura” y “El arte en el manicomio” vuelven a publicarse en la edición de Vicente Matera de *La escuela de los pillos* (1920b).

¹¹ La crónica se publica originalmente con el título “La piedra filosofal – La curación de la locura” en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, núm. 438, 23/02/1907, s/p. Posteriormente, se incluye en la primera edición de *Crónicas de Amor, de belleza y de sangre* (1911) con el título “La piedra filosofal”.

¹² La separación con el guion es mía.

documentos fotográficos, en un montaje ficcional de insumos de la labor médica y policial. Soiza postula a la malograda intervención del suicida de “La piedra filosofal – La curación de la locura” (1907c), como un antecedente médico para una potencial sangría al cerebro, que alivie la presión que ejercen las febriles fantasías modernas. En una suerte de profanación literaria del relato clínico, ofrece el caso a la observación de la ciencia, una propuesta que, más allá del humor, anticipa los horrores de la lobotomía, practicada en pacientes durante décadas. Puede decirse, en este sentido, que la crónica de Soiza es una intervención anestésica, lobotomizadora, sobre la angustia de este sujeto descartable, la misma que puede sentir el lector, al que se le ofrece esta naturaleza muerta para el morbo, el entretenimiento y el estupor. Ángel Nonino es solo valorado como objeto estético, al que describe satíricamente desde un discurso oscilante, disparatado, entre el diagnóstico clínico y el lamento piadoso, inverosímil, profanatorio tanto para el lector creyente como para el científico, interesado, en ese entonces, por una moral laica, positivista. Soiza Reilly rescata la locura solo en su potencialidad estética disruptiva:

—Curar la locura... Bueno, Sí. Es una bella frase. Pero ¿acaso no puede ser también un crimen antiartístico? Si un hombre es feliz estando loco, ¿no es mucho más hermoso y más humanitario dejarlo vivir en el jardín agreste de su sabia locura, y no en la celda conventual de la Lógica? Hacer de Nietzsche un Paúl de Kock, es un delito grave, que no pueden perdonar las estrellas (1907c: s/r).

En “La piedra filosofal – La curación de la locura” (1907c), Soiza plantea los conceptos recurrentes de sus relatos sobre la alienación mental: a) la idea de una terapéutica de la locura a través de la propia locura, b) la celebración del holocausto que el loco hace de sí mismo a su propio deseo o manía, c) un concepto de enfermedad mental asociado a la saturación de fantasías modernas, variante de la neurastenia, d) la irónica denuncia, con recursos macabros, de una profanación a la vida y la muerte infligida por la ciencia médica, e) una clínica de la neurastenia a través del arte, que reconduzca su potencia creativa hacia fines socialmente constructivos y saludables, o hacia la bella negatividad nihilista, f) el uso literario de documentos del desecho social para dar cuenta de un concepto estético, coherente con el uso amoral que reconoce en la práctica científica.

Su obra teatral *¿Hizo bien?* (1911a), una intervención disruptiva en la escena teatral contemporánea, ofrece una variante satírica. Esta comedia

de enredos instala, en el estereotipado hogar burgués del drama costumbrista,¹³ en tanto alegoría del orden social, a un nuevo protagonista (otro estereotipo), el loco, encarnando un nuevo tratamiento psiquiátrico, en el que se puede reconocer al sistema *open door* que, en ese entonces, promovía el afamado alienista argentino Domingo Cabred. Para curar a Don Ricardo de sus manías, el doctor propone recluirlo en su propia casa junto a su familia y otros locos, terapia poco ortodoxa que hace sospechar sobre la salud mental del alienista. Mediante una serie de enredos cómicos en torno a diversos trastornos mentales, la obra presenta al manicomio como un espacio de la utopía, en la que el superhombre nietzscheano, devenido un líder mesiánico, trasciende los límites del orden doméstico.

En “La neurastenia en el arte” de *El alma de los perros* (1908), el autor presenta al manicomio como la nueva inspiración de la literatura, en reemplazo de los estimulantes modernos, a los que considera sin efecto, *demodé*. Su análisis ofrece una sugestiva asociación entre drogas y literatura que expone los extremos hiperestésicos y anestésicos de la sociedad de consumo europea. Entre los estimulantes, menciona al alcohol y el ajeno (asociados a Verlaine y Teófilo Gautier), el opio (Thomas De Quincey), la aristocrática morfina (Charles Baudelaire), devenida una droga vulgar y, por último, el café (Voltaire y Shakespeare), una de las drogas de la ilustración, tal como advierte Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).¹⁴ Por sobre todos los modelos que menciona de neurastenia modernista,¹⁵ Soiza Reilly se identifica con Joséphin Péladan (1858-1918),¹⁶ apodado el Zar o el Gran Mago, precursor del argentino Xul Solar (1887-1863), figura extravagante de la época, ocultista, rosacruz, autor de, entre otros libros, *El vicio supremo* (1884), al que Soiza celebra, en clave dariana, por su rareza. De esta obra, Soiza Reilly traduce la siguiente sentencia de Péladan, una cita en la que puede advertirse su propia concepción del artista y un eco de su propio estilo, en particular, de sus paradojas y de su sintaxis plagada de puntos suspensivos:

¹³ Como ejemplos, consideramos a las obras de Florencio Sánchez, *Barranca abajo* (1905), *En familia* (1905); también a *Las del barranco* (1908), de Gregorio de Laferrere; otro antecedente inquietante es la zarzuela de Enrique García Velloso, *Instituto Frenopático* (1897), el mismo que dirigía Ramos Mejía.

¹⁴ Sobre el consumo de drogas en el modernismo, cfr. *Farmacopea literaria latinoamericana* (2023) de Julio Ramos y Álvaro Contreras.

¹⁵ Entre los franceses, Soiza Reilly menciona a Rostand, Rodin, Remmy de Gourmont, Lauren-Tailhade, Rollinat, Baudelaire, Octave Mirbeau. Entre los italianos, a Mascagni y Gabrielle D'Annunzio. Salvador Rueda es el referente español.

¹⁶ Joséphin Péladan (1858-1918). Sobre su influencia en Latinoamérica, en particular sobre Rubén Darío, cfr. Carlos A. Jáuregui, “Calibán ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío” (1998).

Creo haber sido el primer ciudadano de Francia que empleó su neurastenia a favor de las artes, de las bellas artes... Los que me llaman loco, no hacen más que darme la razón. En este sublime estado de excelsitud, yo veo a Dios. Y lo comprendo... Escribiendo he gozado mucho más que gozando... ¿Alguien existirá que me comprenda? Yo no necesito más que se me comprenda. Soy artista. Y los artistas solo necesitamos que se nos adivine y que se nos presenta... Dios está en todas partes (Péladan en Soiza Reilly, s/f [1917]: 150).

La condesa Emilia Pardo Bazán (1851-1921)¹⁷ –escritora española, referente del naturalismo, bastión católico antimodernista–, ofrece una sugestiva lectura de *El vicio supremo* (1884) de Péladan en su artículo “Últimas modas literarias (Sobre un libro italiano)” (1890) dedicado al análisis de *All'avanguardia* (1890), novedad editorial del joven crítico Vittorio Pica (1864-1930), un ensayo sobre la “joven generación literaria francesa” (Pardo Bazán, 1890: 159) –artistas no tan mozos, como advierte–, a los que Pica también califica como “excepcionales” y “bizantinos modernos”. Con este acento en lo generacional, Pardo Bazán, repara en la asociación contemporánea –de última moda– entre juventud y estética decadentista. Rubén Darío, pocos años después, otro joven atento a las nuevas tendencias, los llama *Raros* (1896), en plena sintonía con la “excepcionalidad” de Pica (Antelo, 2015: 57). Si bien Pardo Bazán pondera su agudo conocimiento del arte renacentista¹⁸ y su voluntad de retratar, con un juicio delirante y un género literario singular, la *etopea*, la decadencia de las razas latinas (172), también lo bastardea, retratándolo como un bufón. La autora de *Una cristiana* (1890), no obstante, deja sentado su reparo sobre su heterodoxa asimilación de la tradición católica, a la que considera un cúmulo de herejías. En la impugnación de Pardo Bazán a Péladan, pueden reconocerse también los extremos entre los que oscila la asimilación del decadentismo del propio Soiza Reilly:

Su novela *El vicio supremo* pinta aquel que también la Iglesia considera primer pecado de la humanidad; la soberbia satánica, el *Non serviam*, el

¹⁷ Vale destacar que, si bien Soiza Reilly entrevista a la mayoría de las novelistas célebres de Europa y Latinoamérica, no encontramos registros de una entrevista a Emilia Pardo Bazán. Muchas de estas entrevistas fueron recopiladas por el autor en *Hombres y mujeres de Italia* (S/f [1909b]) y en *Mujeres de América* (s/f). Sobre ella, sí ofrece un retrato literario Rubén Darío en *España contemporánea* (1901): “Naturalista, desde los buenos tiempos del naturalismo, ha permanecido en su terreno realizando el curioso maridaje de un catolicismo ferviente y una briosa libertad mental” (221).

¹⁸ De Péladan, se publica en español *La filosofía de Leonardo Da Vinci* (s/f), con traducción de Mariano Antonio Barrenechea.

Seréis como dioses de la paradisíaca serpiente. El vicio supremo es la rebeldía de la razón humana anteponiéndose a la palabra divina, rebeldía que consagra el mal, justificándolo con razonamientos especiosos; es aquel orgullo intelectual, origen de todas las protestas y rebeliones (empezando por la de Péladan mismo). (1890: 172-173).

Soiza Reilly, nacido en 1880, oscila entre esta tendencia receptiva a las novedades estéticas del decadentismo, propia de su generación, y la propensión al resguardo del canon, la moral y las buenas costumbres del higienismo y del naturismo edificante. En su poética, que si bien sintetiza estas tendencias, se impone, desde mediados de la década de 1910, una impronta abiertamente pedagógica y moralizante. Con Péladan comparte, sin embargo, un concepto heterodoxo del arte moralizador. Sus libros, en los que retorna insistentemente la cuestión de la miseria y los vicios modernos, así como el nihilismo de la sensibilidad crepuscular, guardan plena sintonía con el análisis y las prescripciones de Péladan. Dirigidas a la juventud y, en particular, a las mujeres, sus novelas explotan una pedagogía del exceso a la que Pardo Bazán llama la “vacuna del asco” y a la que presenta como un medio heterodoxo de “inoculación moral” (1890: 173-174). La identificación de Soiza Reilly con Péladan se funda primeramente en esta cualidad de *non serviam* a la que asocia con la aristocracia de los decadentistas o con el superhombre nietzscheano.

En plena sintonía con “La utilidad de la locura” (1912),¹⁹ una de las primeras colaboraciones de Soiza Reilly para la revista *Fray Mocho* en la que narra su visita al manicomio Melchor Romero, Soiza publica, en la misma revista y sobre la misma institución, la crónica “El arte en el manicomio” (1914), un collage desprolijo de citas de la psiquiatría clásica²⁰ que visibiliza los fundamentos de su concepto de la locura: la manifestación de un genio singular, que puede resultar útil a la sociedad. A la mirada del esteta, el loco se torna una bella composición, disruptiva frente a la realidad consensuada. Crítico de las usuales políticas de encierro, estos textos pueden leerse como una intervención de Soiza Reilly en favor de la terapia *open door* de Cabred. A contrapelo de Ramos Mejía, rescata al loco desde la estética y lo defiende de su canibalización científica, si bien sostiene un mismo concepto de utilidad social. En estas publicaciones, Soiza concibe a la locura como una “fuerza dinámica poderosa” (1914: s/r), común a diversas empresas contemporáneas y al arte, alusión en la que prefigura caracteres estéticos de las vanguardias: “Una belleza primitiva de ‘simplicitas’ del ‘Salon d’Automne’, de París, o de fetichistas

¹⁹ La crónica es incorporada posteriormente a la edición de *La escuela de los pillos* (1920b).

²⁰ Entre otros, cita a Fabret, Guislain, Frank Brown, Charcot, Voltaire y Erasmo de Róterdam.

pompeyanos. Una mezcla de antiguo y de moderno. Un soplo de Theocópuli, –del Greco– con otro de Duchamp y de Gleizes, discípulos del futurista Marinetti...” (1914: s/r). Si bien asocia a estos dos últimos al futurismo, su recepción es de las más tempranas en Argentina, anterior, incluso, al viaje del Duchamp a Buenos Aires.²¹ Vale advertir, en este sentido, que aunque la estética de *La ciudad de los locos* es eminentemente naturalista, ya se proyecta en ella un puente hacia las vanguardias. La arquitectura de Locópolis (Soiza Reilly, s/f [1914]: 116), recuerda los paisajes cubistas como los de la serie *Horta de Ebro* (1909) de Pablo Picasso. “El camarón triste” (143), la pieza de teatro que representan los locos es una versión hiperbólica del *Grand Guignol* parisino, una saturación de *non-sense* y de hechos macabros, a cargo de actores no profesionales, en las que se prefigura el teatro de Eugene Ionesco o Bertolt Brecht.

En “La utilidad de la locura” (1912d), Soiza, sobre todo, elogia a *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (1895) de Ramos Mejía,²² por su propuesta de una nueva ciencia para Latinoamérica, a la que sugiere llamar “alienismo histórico”, en sintonía con Paul de Saint-Victor. *La ciudad de los locos* puede leerse como una contribución en clave alegórica a esta nueva ciencia por venir. Vale reparar que, en su publicación como folletín en *Caras y Caretas*, los relatos y capítulos llevan como subtítulo “Psicología popular” y “Psicología sudamericana”, a diferencia de la edición en formato libro de 1914, en la que se presenta la obra como “Novela sudamericana”, lo que supone la supresión de esta asociación con la psicología social. Desde la literatura folletinesca, Soiza interviene en la discusión política de las elites, de los higienistas devenidos psiquiatras sociales a finales del siglo XIX; también sobre el imaginario del público, si consideramos que los capítulos aparecen en una de las revistas más populares de ese entonces.

La ciudad de los locos, en su clave alegórica y satírica, guarda sintonía con otras novelas contemporáneas de inscripción cristiana como *El hombre que fue jueves* (1908) de Gilbert Keith Chesterton o *Los Dioses tienen sed* (1912) de Anatole France, así como también con *Tartarín de Tarascón* (1872) de Alphonse Daudet, personaje al que el narrador incluye en la genealogía del protagonista. Soiza Reilly coincide con Chesterton en su afán por componer un discurso paradójico que articule las diversas concepciones estéticas y políticas del momento, aunque nunca con el rigor del escritor británico. Las obras de Soiza Reilly no dominan plenamente

²¹ Sobre la estancia de Duchamp en Buenos Aires, cfr. *Maria con Marcel* (2006) de Raúl Antelo.

²² Ramos Mejía era el presidente del Consejo Nacional de Educación, tal como señala en la misma crónica (1912d :s/r). El mismo Soiza, quien oficiaba por aquellos años como profesor en diferentes terciarios, asume también el rol de pedagogo moralizador.

las contradicciones de su dialéctica, dando lugar a fugas o errores, considerados, por lo general, como defectos, opacidades que contribuyen, no obstante, a su valor literario. Soiza Reilly coincide también con Chesterton en su escepticismo respecto de las ideologías emancipadoras modernas, entre ellas el anarquismo y el socialismo, movimientos de gran interés para ambos en su juventud. Vale considerar que, desde 1908, el año de la publicación de *El hombre que fue jueves* –obra sintomática del rotundo giro conservador de la literatura europea en su abordaje del anarquismo– Soiza Reilly –quien había publicado en 1907 *El alma de los perros*, su obra nihilista– comienza un irreversible distanciamiento de la apología anarquista. Es relevante también, en este sentido, que en 1907 inicia su corresponsalía desde Europa para la revista *Caras y Caretas* y que en 1908 contrae matrimonio, eventos que implican un distanciamiento de la bohemia. En 1911, en una *enquête* del diario socialista *La vanguardia* a propósito de la “Ley de defensa social” de 1910 que prohibía la entrada al país de quien fuera asociado al anarquismo, Soiza Reilly se define a sí mismo como un descendiente de la aristocracia, que ha compartido los sufrimientos de la plebe, ya no como un nihilista o un anarquista. En su respuesta, compone una posición intermedia; critica tanto la violencia de los anarquistas como la persecución del Estado. Propone, sarmientino, resolver la violencia a través de la educación (1938: 37-38).

El hombre que fue jueves de Chesterton procura captar el nihilismo contemporáneo –principalmente el anarquismo, pero también a la bohemia y al decadentismo– para reconducirlo hacia una revolución cultural cristiana, a un sentimiento comunitario de reminiscencias medievales. *La ciudad de los locos* se dirige también, con sentido evangelizador, al nihilismo moderno en sus múltiples formas, pero no se proyecta en la novela una instancia superadora para el común, sino más bien un sentimiento pesimista y de desengaño respecto de cualquier proyecto emancipador, coherente, en este sentido, con la lectura contemporánea de la revolución francesa de novelas como *Los dioses tienen sed*, de Anatole France. Soiza Reilly deja atrás el nihilismo crepuscular en favor del escepticismo finisecular de la cultura de elite europea, pero reorientado a una moral individual y familiar, que proyecta comunidad en valores de las clases medias y bajas, el lector masivo de las revistas *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, aquel que se convertirá, más adelante, en lector de sus “novelitas” y folletines o el oyente modélico de sus programas radiales.

Silviano Santiago, en su ensayo “Atração do mundo” (1995), al abordar la obra de Alphonse Daudet, advierte, precisamente, que “criando Tartarín, tentou conjugar ‘en una figura el Ingenioso Hidalgo y

a su escudero'.²³ Tartarín sería o típico produto bastardo da teoria cristã que desde o início do século XIX insistia na mistura do grotesco e do sublime –a teoria do homo duplex expressa por Victor Hugo no ‘Prefácio de Cromwell’ retomado posteriormente por Baudelaire, o anjo e a fera, as duas postulações para Deus e para Satã.” (2000: 49). *La ciudad de los locos* de Soiza Reilly puede inscribirse en este devenir estético del arte cristiano que traza Santiago, el de los productos bastardos, como les llama, en los que se mezclan valores y caracteres tradicionalmente contrapuestos, sin que esto implique necesariamente una alteración sustancial de la ideología de origen.

La ciudad de los locos se autoconstruye como un relato narrado por un demente. Agapito Candileja, el seudónimo con el que Soiza Reilly firma los primeros relatos sobre Tartarín Moreira, se presenta en el folletín como colaborador de *El eco de Las Mercedes* (s/f [1914]: 13), el periódico del hospicio dirigido por el Doctor Cabred.²⁴ Los errores y reformulaciones de este relato son los propios de las novelas por entregas, en las que el argumento se nutre, por lo general, de opacidades de los capítulos anteriores. Vale mencionar como una referencia contemporánea de estos folletines a *El paraguas misterioso* (1904), escrita en colaboración, como desafío, capítulo a capítulo, por figuras literarias de la talla de Alberto Ghirardo, Eduardo Ladislao Holmberg o José Ingenieros, publicada íntegramente en la revista *Caras y Caretas*.²⁵ Los cuentos y novelas de Soiza Reilly, rompen, en parte, con el principio de repetición que sostiene el folletín, traicionando maliciosamente la expectativa que el propio género construye. *La ciudad de los locos* asimila diversos géneros. Es, a su vez, una sátira, un relato policial, de terror y de ciencia ficción, permeable a los casos clínicos del “alienismo histórico”, al teatro y a la plástica de vanguardia. Es una obra informe, grotesca, absurda, que oscila entre lo cómico y lo trágico macabro. Un tipo de composición folletinesca poco frecuente en aquel entonces en Argentina, pero con agudas sintonías con las *Dime novels* norteamericanas o las *Penny Dreadfuls* británicas, así como las obras teatrales del *Grand Guignol* parisino, muy influyente, incluso, en el arte de tapa de sus libros.

²³ En español en el original.

²⁴ Tanto en “La utilidad de la locura” (1912d) como en “El arte en el manicomio” (1914), Soiza elogia a esta publicación dirigida por Cabred en la que colaboran los alienados del hospicio, crónicas que forman parte también de la edición de Vicente Matera de *La escuela de los pillos* (1920b).

²⁵ A este folletín, lo reedita la editorial Ameghino en 1998.

Soiza Reilly, paladín de la verdad

La ciudad de los locos es también una novela de denuncia, la primera del autor entre las que le otorgan su fama de “Paladín de la verdad”.²⁶ Tal como sostiene Ludmer, la novela trama múltiples delitos, motivo por el cual la postula como el “Virgilio” de su manual: “habitada por célebres, locos, genios, monstruos, Moreiras, médicos, periodistas de la verdad y delincuentes, abre y continúa infinitas series.” (1999: 154). Tartarín Moreira, su protagonista, representa, para Ludmer, en sus primeros capítulos, la violencia de las elites contra el pueblo y la política “bárbara” sudamericana (1997: 21). Con el devenir de los relatos en torno a Tartarín, el joven de la oligarquía, “muchacho ilustre”, deviene puntero de los arrabales o integrante de una patota de “niños bien”, que hace desmanes con el amparo de sus vínculos familiares en el poder. Desde un irónico discurso cómplice, con el seudónimo Agapito Candileja, Soiza denuncia los abusos de las “farritas”, tanto en Buenos Aires como en París, sobre la clase media-baja porteña y la clase alta parisina, a las que presenta como modelo de rectitud. Del apartado “El gaucho civilizado”, Ludmer acentúa la violencia extrema de Tartarín sobre un canillita, a la que describe como una “escena lamborghinesca” (1997: 21). En relatos como “La ‘cultura chic’ en Mar del Plata”, incluido en *Pecadoras* (1924), Soiza Reilly asocia esta violencia con el consumo de drogas y alcohol. Sus ataques, sobre todo, se dirigen a los jóvenes de las familias patricias, a “los bajos fondos de la aristocracia” como los llama en el subtítulo de *Las timberas* (1927-1928). En la clave de mostración, denuncia moral y pedagogía orientada a las jovencitas, tal como las describe Mizraje (2007: 43-55), puede leerse también su novela *La muerte blanca* (1926), en la que aborda la adicción a la cocaína, presente también en su relato “Paraísos artificiales”, incorporado a *Pecadoras* (1924).

Con estos relatos, Soiza Reilly denuncia la impunidad de la clase dirigente y pone en cuestión un sentido común, con fundamentos en la teoría psiquiátrica del siglo XIX (Maudsley, por ejemplo), que asocia la rectitud moral con la pertenencia a la clase social y que proyecta una regulación eugenésica desde la institución familiar. Para Soiza Reilly, la aristocracia porteña, más allá de su posición, está tan corrompida como las otras clases sociales y guarda, además, en su sangre “civilizada” las mismas taras que la “barbarie”. Su narrativa opera, en este sentido, como un señalamiento de síntomas o estigmas de la degeneración, en favor de

²⁶ En las contratapas de las reediciones de A. Angulo, se anuncia que se trata de una “Edición económica [...] por gentileza de su autor (que desea que sus obras se hallen al alcance de cualquier bolsillo)” y, a su vez, publicita a la “novelita” como “Obra considerada inmoral como todas las de este genial paladín de la verdad, que pese a ser combatido sigue manifestándose enemigo de lo injusto e inhumano” (Soiza Reilly, 1938: s/n). Cf. Juan Manuel Fernández (2022).

la selección eugenésica, particularizado en cada clase social, pero dirigido primeramente a las clases medias y bajas. Acentúa, a su vez, otro sentido común, local y foráneo, en torno a la moderación con el que humilla a la aristocracia local, a la que suele caracterizar como desbocada y violenta, acentuando el rastacuerismo y las taras que disuelven su distinción. Reclama, sin embargo, no la abolición de la aristocracia, sino su adecuación social a un estándar moral.²⁷

La ciudad de los locos, a su vez, denuncia una psiquiatría signada por la locura, permeable a sentimientos, deseos y pasiones, enajenada, por ello, de los principios rectores del positivismo. Subterránea a su motivación humanista, Soiza Reilly repara en un ansia de transgresión de los límites que se autoimpone la ciencia —aquel que sostiene la distinción entre sujeto y objeto— o la acción impune, pasional o irreflexiva, amparada en la autoridad que le confiere la racionalidad sanitarista. Este científico dominado por sus pasiones es la contracara monstruosa de la concepción positivista, por su afán desmedido de saber, que desconoce sus propios límites y posibilidades. En nota al pie sobre el crimen científico, Ludmer inscribe a *La ciudad de los locos* en la genealogía de los relatos en torno a un “sabio loco” (1999: 183-186). La discusión acerca de los límites éticos de la ciencia durante el siglo XIX nutre el contexto de aparición y proliferación en la literatura, en tanto personaje metáfora, del científico loco, recurrente en las *Dime novels* de ese entonces, con antecedentes canónicos, además, en las célebres novelas *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert-Louis Stevenson y *La isla del Doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells. Vale señalar que *La ciudad de los locos* coincide con ellas en que su científico loco es también un médico cirujano. Esta inquietud acerca del corrimiento de límites propio de la ciencia es también inherente a ciertas ideas antimodernas del modernismo latinoamericano. Por solo dar un ejemplo, la crónica de Rubén Darío “*Soyez bons pour les animaux...*” (1911), publicada en el diario *La Nación*, en la que el poeta nicaragüense fogonea la indignación colectiva frente a las horribles crueldades a las que se somete a los animales en los experimentos de la fisiología francesa contemporánea (1977: 255-258). Soiza revela, de este modo, una deshumanización y una indiferencia contemporánea frente a los desechos sociales, a los que se puede intervenir, sin reparos a su integridad.

²⁷ Su concepción moralizadora de la literatura folletinesca es coherente, a su vez, con la que demandaba Paul Groussac, desde *La biblioteca* (1897), a los jóvenes escritores rioplatenses. Cfr. Juan Manuel Fernández. *Los desechos del canon. El folletín según Paul Groussac* (2023).



Ilustración de Friedrich para los capítulos I-IV del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 685 del 18/11/1911.

En “La embalsamada” –una “novelita”, como las llama Soiza Reilly, incluida en *Pecadoras*–, retorna el motivo del científico loco, obsesionado, en este caso, como el Dr. Frankenstein, con “dominar a la muerte” (1925: 88). Es un eco también del Dr. Moreau, pero confinado en una isla del Paraná, jugando a “Dios” en su pretensión de salvar de la corrupción cadavérica a su amada. Es el genio científico recurrente en los folletines de ciencia ficción que, gobernado por sus pasiones, abandona la ética y transgrede las leyes naturales, sociales y morales. Alberto, ex catedrático en toxicología y ex médico del Hospital Muñiz de Buenos Aires, no deviene loco y criminal a causa de las adicciones, lo regular entre los médicos jóvenes, según el narrador, sino a causa de la ciencia, otro mal:

Su ciencia los aparta mucho del catolicismo y el orientalismo, cuyas enseñanzas son las únicas capaces de alejar al hombre desesperado, de los nirvanas químicos. La esperanza de otra vida plácida en el reino maximalista del Señor es un consuelo estoico. Un consuelo magnífico que nos hace despreciar las injusticias de la tierra. Con ese consuelo no se necesita la morfina, ni el éter, ni el alcohol... (81).

En su demencia, el tragicómico toxicólogo descubre a la divinidad en los venenos “Dios ha puesto veneno en todas las cosas. [...] ¡Todo está envenenado! Desde lo más noble a lo más infecto. ¡Todo tiende a matar! ...” (87). El veneno, destilado de una extraña hierba del Paraná, se torna, en su doble valencia de *farmakon*, una “sustancia vivificadora para el embalsamamiento de animales” (82), a la que el médico llama sugestivamente “Dios” (88). A

esta suerte de paraíso artificial, droga con la cual esta variante del científico loco proyecta “la solución del problema divino. ¡La muerte!” (93-94), Soiza contrapone “El derecho de amar hasta la muerte” (94), tal como advierte en el subtítulo del último apartado, encarnado en otro joven estudiante de medicina, que muere ahogado abrazado al cadáver embalsamado (96). Un giro macabro, que, irónicamente, restaura parte del orden social, natural y moral que transgredió la ciencia. Otro ejemplo de la “inoculación moral” o “vacuna del asco”, como llama Pardo Bazán.

La ciudad de los locos concentra múltiples variantes delictivas en torno a la ciencia y la locura. El padrastro de Tartarín Moreira, el Dr. Jacinto Rosa, director del manicomio, es el típico científico loco, uno de los primeros ejemplos en la literatura argentina, que recuerda al Dr. Frankenstein o al Dr. Moreau, obsesionado, en este caso, con la creación de un superhombre. Pero a diferencia de estos, este genio insano es caracterizado como un monstruo, jorobado como un camello, excesivamente instruido, pero mal educado, irascible (s/f [1914]: 10), síntesis grotesca de las taras mórbidas que describe la teoría eugenésica, coherente con el concepto universal de locura de Soiza, analizado anteriormente. Jacinto Rosa experimenta con su hijo, al igual que Edward Jenner (1747-1823), el inventor de la vacuna, irónicamente evocado en la novela (S/f [1914]: 102), causándole a su hijo, en este caso, no la muerte, sino la locura. Con estas referencias, Soiza recupera, grotescamente, la misma enciclopedia de curiosidades que suele ofrecer *Caras y caretas* a sus lectores. Compone, con todo ello, una variante satírica de la ciencia ficción. La novela explota con humor el principio *farmakon* ya analizado en “La embalsamada”. La inteligencia del superhombre surgiría, según especula Rosa, de la aplicación de fluidos cerebrales extraídos de un idiota supremo:

—¿Y el fluido? —inquirió el otro. —Lo extraje del cerebro de un hipertrofiado. Un negro abisinio. Un caso curiosísimo. Era un idiota perfecto. Mi teoría es esta: “de la suprema idiotez debe surgir la suprema sabiduría”.

—¿Y la inoculación? ¿Dónde?

—En la base del cráneo. Todo consiste en hacer llegar el germen de la idiotez hasta el encéfalo.

—Entonces, el cerebro se ilumina. La inteligencia se agranda. Y, por el choque de los fluidos mentales, nacerá el super-hombre (sic). El genio... (s/f [1914]: 97)

Soiza parodia, además, la concepción nietzscheana de enfermedad,²⁸ en la que resuena también el eco decadente de la sensibilidad crepuscular, nodal en la vida y obra del filósofo alemán, como plantea Mónica Cragolini en *Moradas nietzscheanas* (2016). Para el autor de *La gaya ciencia* (1882), “La enfermedad es el obstáculo que se opone a la voluntad, permitiéndole alcanzar, mediante la oposición, la gran salud, aquella que es caracterizada como la ‘sobr abundancia de fuerzas prácticas’ que posibilita el ‘vivir poniéndose a prueba’” (Cragolini, 2016: 122). La vida se constituye en los escritos de Nietzsche como una tensión entre sufrimiento y placer en la que el dolor es el maestro de la “gran sospecha”, que propicia el “acceso a aquello que ha sido ocultado por el monoteísmo occidental: el cuerpo como ‘gran razón’, como pluralidad de fuerzas.” (123). Según Nietzsche, no es sino a través de la lucha con la enfermedad, sea física o cultural, que el hombre moderno deviene hombre nuevo. En su delirio, el científico loco pone a prueba esta concepción desde la anacrónica fisiología y pretende acelerar el proceso evolutivo con una reacción química. Rosa, sin embargo, asume que el experimento fracasa porque el producto no es un genio racional, la expectativa positivista, sino un completo delirante, un desecho. No deja de cumplirse, sin embargo, la expectativa nietzscheana de un superhombre, tal como veremos más adelante.

Soiza denuncia a través de este personaje las ominosas consecuencias de la experimentación médica, el uso del “conejo de la india” (s/f [1914]: 97), como se llama a sí mismo Tartarín; también la impunidad con la que la clase dirigente logra sacar a sus familiares del manicomio (54-57), al igual que de la comisaría (16). El científico loco deviene también un desecho, pero sostiene su posición social, confinado en el “pabellón de distinguidos” (70): “El mismo director vio el fracaso de su experimentación. ¡Nada! Y el sufrimiento que le causó el derrumbe de sus ilusiones y de sus esperanzas, le trastornó el cerebro. ¡No poder construir un super-hombre (sic)! Y entonces, ¿para qué estudiar tanto? –se dijo–. Por eso el infeliz jorobado se enloqueció... Y su locura fue horrible. Ladraba y mordía.” (104). Rosa, monstruo grotesco, animalizado, contagia hiperbólicamente su locura a mordiscones, afectado por “el mal de víbora” (74). Como en la “La embalsamada”, *La ciudad de los locos*, concluye en un giro macabro, restaurador del orden natural y moral. Rosa se suicida, asesinando, en el mismo gesto, a Tartarín, su creación, al confirmar, una vez más, su fracaso: “—¡Qué desdicha! —dijo—. Mi experimento no ha sido eficaz. Ni lo será nunca. Jamás... El ‘superhombre’ debe estar por encima de todas las pasiones. ¡Y el amor es más fuerte que todos los fluidos! A este imbécil sólo le faltaba despreciar el amor. No pudo.” (203).

²⁸ En “El arte del manicomio” (1914), Soiza Reilly cita a Nietzsche “en el prólogo del penúltimo libro que escribió en su vida exclama: ‘-Mi genialidad no es sino locura. Por eso, proclamo la importantísima función desempeñada por la insania en el desenvolvimiento filosófico de la humanidad’” (s/r).

En Rosa, Soiza Reilly cuestiona al superhombre nietzscheano que sublima el darwinismo social –aquel que entronizará el nazismo tiempo después–, asociándolo, a su vez, al racionalismo científico imperante. Todas corrientes filosóficas, vale destacar que, en ese entonces, promueven el ateísmo.



Ilustración de Friedrich para el capítulo V del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 686, del 25/11/1911.

El Dr. Plomitz, personaje que, en principio, es la contraposición del Dr. Rosa –tal como sugiere su nombre, el aplomo en persona, médico recto, científico probo, responsable, de figura gallarda y saludable, de tranquilidad sajona, incorruptible– se revela cómplice al no denunciar el crimen perpetrado por su colega. Eco del policial deductivo, descubre lo acontecido por indicios; a su vez, anticipa lo que será el policial negro, al toparse con un crimen que, más que intelectual, es social, consumado por el poder. Plomitz calla, según sus palabras, porque “Los delitos de la ciencia escapan a las leyes...” (104). No escapa, sin embargo, a la fatalidad que Soiza proyecta sobre la institución médica. Así como los toxicólogos terminan adictos, los alienistas terminan locos. La denuncia a la institución psiquiátrica alcanza también a los enfermeros, vanos instrumentos de control, enajenados de la ciencia, por su aplicación indiscriminada de la fuerza o los calmantes. Defensor de la terapia *open door*, Soiza visibiliza una política represiva, anestésica, preocupada más por el poder sobre el paciente que por su cuadro clínico. El enfermero, un estudiante de medicina, plantea, afirmando su autoridad, lo que paradójicamente será el ideal de Locópolis “si yo tuviera que emplear con los enfermos el sistema de curación que ellos me indican, creo que mis servicios en el Manicomio resultarían inútiles.” (49). La postura desmanicomializadora de Soiza se expone, a su vez, en la voz de uno de los personajes anónimos, un zapatero que se persigna

mientras zurce sus medias –síntesis de la fe cristiana y del sentido común que pondera el autor–, quien sugiere atender los motivos de su padecimiento, en vez de anestesiarnos, indiscriminadamente.

Soiza Reilly, redentor de la emotividad patológica

La ciudad de los locos sostiene, a su vez, una tensión entre la emotividad de la locura y la insensibilidad de la medicina moderna. La facultad de conmoverse, considerada patológica por la psiquiatría contemporánea, es asociada recurrentemente con la sensibilidad del alienado. Los médicos, excusados en la costumbre, ya no se conmueven (Soiza Reilly, S/f [1914]: 50). Ante el sufrimiento, “hasta los locos más inmovibles”, miran con espanto una “escena de crueldad científica” (51). El propio Tartarín, en su reclusión, se conmueve al escuchar las palabras “estoicas” de otro paciente (67). El propio narrador se describe sensible al dolor ajeno, temeroso de “quitar emoción” al relato (72),²⁹ lo que implica, a su vez, un lector también emotivo. En síntesis, la propia novela se proyecta como obra literaria de un loco dirigida a un lector loco, ambos atravesados por la experiencia del dolor. La conmoción tiene una importante dimensión política si consideramos, además, que es precisamente este estado el elegido para expresar la comunión de los locos con su mesías:

Ni un solo murmullo saludó las últimas palabras de Tartarín Moreira. Los locos estaban conmovidos. En los manicomios, el silencio equivale al aplauso. Un grito, un alarido, un simple zapateo significan disgusto. Pero, en los ojos de todos se veía brillar el entusiasmo. La evocación de aquella ciudad nueva les llenó el alma de cristiana belleza y el cerebro de blancas utopías. Oyendo a Tartarín vieron, quizás, que la vida “era buena” ... (80).

Impera en la institución psiquiátrica que visibiliza la novela una razón anestésica orientada al control total del paciente. La psiquiatría eugenésica considera a la emoción y a la crisis nerviosa que deriva de ella un síntoma de enfermedades congénitas o de patologías de origen moral, a las que procura combatir hasta su eliminación o, provisionalmente, restringir su influencia, en favor de una cultura mental identificada con la sobriedad y el dominio de sí (Maudsley, s/f: 290-291). En *La locura en la historia* (1895), obra elogiada por Soiza Reilly, Ramos Mejía se interroga precisamente sobre los vínculos

²⁹ Esta oración experimenta sugestivas modificaciones en sus distintas reediciones. En la de Vicente Matera, dice “Y si no temiera quitar ironía a este relato” (1920a: 49), en la edición de Mizraje: “Y, si no temiera herir la sensibilidad de las radiocomunicaciones” (2007: 156).

de este estado de conmoción con “causas morales” y con la “modificación mórbida” del cerebro en un proceso degenerativo (1895: 63). En su análisis histórico, describe al período correspondiente a la vida de Jesucristo como una “época delirante” (67), en la que “Todo se conmueve hasta en sus quicios más profundos” (68), un tiempo de “locura universal” (69), determinado tanto por múltiples taras congénitas como por la moral religiosa. La obra histórica traza un devenir en el que la locura colectiva, comprendida como emotividad patológica, retorna incesantemente:

La conmoción de los espíritus en la Roma de los grandes hechos religiosos era extraordinaria. Una fiebre de persecuciones y de matanzas se había apoderado de todos: podíamos decir que en ciertas épocas el pueblo parecía entregado a los arrebatos de un delirio epidémico tan bien caracterizado como la demonopatía, la zoantropía, la corea y la demonolatría de la Edad Media, que reproduce bajo otra forma la misma enajenación de aquellos tiempos lejanos (Ramos Mejía, 1895: 165).

La novela de Soiza Reilly compone esta conmoción del mismo modo, como indicio o síntoma de una sensibilidad anacrónica, sobreviviente en la locura contemporánea que diagnostica la psiquiatría. Pero, a contrapelo de la teoría eugenésica, Soiza redime a la locura —a la que suele asociar con el arte y el crimen— en su potencial revolucionario, creativo y transformador. Así lo plantea Tartarín Moreira en su prédica a los locos, con ecos del discurso político y religioso:

La locura, señores —clamaba el joven con su tranquila seriedad de apóstol— es simplemente un don magnífico y misericordioso con que Dios ha obsequiado a ciertas almas. Niego, terminantemente, que la demencia pueda ser un mal, como dicen los médicos. La locura es una fuerza dinámica preciosa. Aún no ha llegado al mundo el hombre capaz de extraer de la locura el oro que puede conseguirse. (s/f [1914]: 72-73).

En su apreciación de esta “fuerza dinámica”, resuena, si bien en otro sentido, la impugnación que hace de la emotividad la psiquiatría europea, y, en su réplica, también Ramos Mejía. Si bien al analizar este término en “El arte en el manicomio”, Soiza parte de la teoría de Maudsley y Nordau para sostener su tesis del “degenerado de genio” como “fuerza propulsiva del progreso humano” (1914: s/r), se trata de un extremo excepcional de la oscilación de su pensamiento. La concepción más usual de esta emotividad propia de la teoría eugenésica puede advertirse también en *La locura en la historia*, particularmente en su análisis de la revolución francesa, en el que el loco es

un componente más de la multitud, la monstruosa “borra social” (1895: 162). A la vez, postula al alienado como miembro activo y como producto masivo de las propias conmociones políticas y religiosas, del vertiginoso complejo de circunstancias ambiente, que “concorre a poner el espíritu en un verdadero estado de dinamia” (162). El psiquiatra se autoconstruye, en este sentido, como instrumento del orden laico y racional capaz de reconducir el devenir caótico de la historia. Soiza Reilly, desde la menos prestigiosa literatura, sondea este caos de la locura histórica en sus extremos de invención y destrucción, en tensión con el concepto de organicidad moderna que sostiene la racionalidad burguesa. Para el contraste con *La ciudad de los locos*, vale reparar también en el montaje que Ramos Mejía compone con escenas de la Revolución y la Comuna extraídas de memorias de contemporáneos –representativos también del canon de la psiquiatría francesa pos-Restauración (Pinel, Esquirol)–, en las que se describe el accionar de los locos al efectuarse su liberación por parte de la turba:

No son los criminales los únicos que, entre los degenerados, toman parte en las revoluciones; se ha visto también mezclarse a ellas a los locos “salidos de los manicomios y hospitales cuyas puertas siempre han abierto las turbas, permitiéndoles abandonarse libremente a sus delirios, en las plazas y en las calles públicas mejor que en sus celdas solitarias. Un gran número de esos desgraciados recorrían las calles de París durante los acontecimientos de la Comuna llevando por todas partes el desorden y el terror”. El hijo de una loca, agrega Tebaldí, que alternaba su permanencia entre el hospital de locos y la prisión, fue uno de los actores más encarnizados, en las persecuciones, las matanzas y los incendios. La más célebre entre todas fue Lambertine Theroigne, “esa heroína de sangre, que guiaba las turbas al asalto de los Inválidos y a la toma de la Bastilla y que murió en la Salpêtrière arrastrándose sobre las rodillas y las manos” (Ramos Mejía, 1895: 164-165).

En *La ciudad de los locos* retorna, como supervivencia sensible de estos acontecimientos, el motivo de la turba de locos en libertad, motor y producto del caos disolvente. Allí donde Ramos Mejía se regodea con la muerte en reclusión psiquiátrica de Lambertine Theroigne de Mericourt, la heroína republicana de la revolución francesa que inspiró *La liberté guidant le peuple* (1830) de Eugene Delacroix, devenida un desecho anónimo en el final de sus días, Soiza Reilly sondea los extremos de oscilación de esta libertad alienada, tanto en los gestos conmovedores del encierro, como en la violencia ilimitada propia de la consumación de su deseo:

—Os he reunido, señores —prosiguió Tartarín— para comunicaros un proyecto. Tres años de vida en este manicomio me han facilitado el estudio de las necesidades y de los dolores que nos martirizan. Es bueno que equilibremos las cosas de este mundo. Hoy o mañana, dejaremos de vivir. ¡Qué catástrofe! Nos iremos a la metempsícosis sin haber dado satisfacción a nuestros deseos, y lo que es peor, sin experiencia. Oídmelo bien: cada uno de nosotros guarda en el fondo del alma un deseo. A menudo lo exteriorizamos. Es un deseo que no está de acuerdo con la lógica de la humanidad. Por ello es, sin duda, que la ciencia le llama: “manía”. Cada uno de nosotros tiene su “manía”, su “deseo” ... Los médicos y las autoridades tratan siempre de matar en nosotros ese sentimiento. Y es a tal fin que nos encierran en estas cárceles que parecen tristes y que son alegres como cementerios... Ignoran que nuestras “manías” valen tanto como las “vocaciones” (Soiza Reilly, s/f [1914]: 74-75).

Vale destacar que la prédica a los locos de Tartarín repara particularmente en las “necesidades” y “dolores” que “martirizan” al conjunto de alienados del que forma parte (74). Podría decirse que Moreira, líder carismático, activa *La razón populista* (2006), tal como la define Ernesto Laclau, una “lógica política” (2006: 150) colectiva, mediante la cual la turba de locos deviene pueblo. Laclau, en su indagación de esta lógica, rescata precisamente de la psicología de masas propia de la fisiología (Lombroso), aquella que sondea Soiza Reilly, su acento en el predominio de lo “emotivo”, por sobre lo “racional”, si bien todavía dentro de un marco patológico, con sesgo ideológico antipopular (Laclau, 2006: 59-60). La conmoción, sentimiento común de los alienados frente a la insensibilidad de la psiquiatría, da lugar a un lazo afectivo, a una identidad colectiva liderada por su intérprete y su mesías, “el caudillo, el jefe, el emperador de todos los alienados” (Soiza Reilly, s/f [1914]: 69), Tartarín Moreira. Locópolis es el significante vacío en torno al cual se articulan una pluralidad de demandas y deseos. La utópica ciudad de los locos se proyecta, a contrapelo de la ciudad homogeneizadora moderna —de la que el psiquiatra es instrumento—, como la consumación del deseo de la heterogeneidad social:

Mi proyecto es el siguiente: os invito a huir del manicomio. Nos iremos lejos. A una región solitaria y encantadora que yo conozco bien. Allí viviremos como los nómadas. Estaremos solos. He conversado ayer con varias señoras y señoritas del departamento de mujeres —también “locas” como nosotros— y dicen que nos acompañarán muy satisfechas. Os ruego hagáis correr la voz entre los asilados. Huiremos todos. Fundaremos, allá lejos, una nueva ciudad. Será una genial Locópolis. Será más célebre que Atenas. Más fuerte que Roma. Más bella que Constantinopla. Más artística

y fina que París... El alma de nuestra ciudad no será el arte. Ni el comercio. Ni el pecado... Será la locura. A cada uno de nosotros se le dará la ocupación que prefiera. Cada cual expondrá sus ideas y, aunque sean contradictorias, serán aceptadas. La contradicción es la madre de la luz... (78-79).

En Locópolis, retorna amplificado el motivo de la comunidad de desechos, evadidos del orden social moderno, presente en muchas de las crónicas de Soiza Reilly para *Caras y Caretas*. Recrea en ellas una fantasía contemporánea, en un momento en el que se afirma una “razón gubernamental” (Chignola, 2010: 236) obsesionada con el control de la multitud. La ciudad de los locos, en sus fundamentos, es síntesis de la rebeldía *non serviam* contra la canibalización que hace de la heterogeneidad social la institución psiquiátrica.



Ilustración de Friedrich para el capítulo VI del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 687 del 02/12/1911.

En ella sobrevive también el espectro de la comuna utópica, asociada en ese momento con el anarquismo, particularmente la que idea Charles Fourier. En esta suerte de falansterio, se asocia afinidad, deseo o manía con la profesión (Soiza Reilly, s/f [1914]: 79), también con la lógica de agrupaciones de su organización societaria (163). En su lectura de Fourier (1971), Roland Barthes acentúa que Armonía, la ciudad utópica de sus escritos, “recupera lo que la civilización desprecia y lo transforma en bien delicioso” (1997: 112). En ella, Fourier “construye una poética de *desechos*, magnificada por la economía societaria” (113). Su alabanza, nutrida de esta poética, se dirige a los “nuevos Cruzados”, “remendones y limpiabotas” (113), a los que asimila y reconduce a su falansterio, hacia

el “eudemonismo radical”, movilizados por el propio placer sensual (99), fuente de riqueza y felicidad (103). Locópolis coincide también con Armonía en su orientación colectiva a consumir pasiones. Para Fourier, según Barthes:

La pasión (el carácter, el gusto, la manía) es la unidad irreductible de la combinatoria fourierista, el grafema absoluto del texto utópico. La pasión es *natural* (no hay nada que corregir, salvo que se produzca una contranatura, como en Civilización). La pasión es *nítida* (su ser es puro, fuerte, bien conformado: sólo la filosofía civilizada aconseja las pasiones insulsas, apáticas, de los controles y las componendas). La pasión es *feliz* (“La felicidad... consiste en tener muchas pasiones y muchos medios de satisfacerlas, 1,92).

La pasión no es la forma exaltada del sentimiento, la manía no es la forma monstruosa de la pasión. La manía (incluso la excepcionalidad) es el ser mismo de la pasión, la unidad a partir de la cual se determina la Atracción (atractiva y atrayente). (1997: 119-120).

Más allá de esta coincidencia, la Locópolis de Soiza se diferencia de Armonía en que no tiene otro fin colectivo que la realización de manías individuales, apenas ligadas por la casualidad. En el falansterio de Fourier, el gusto socializado genera, “en oposición con otros gustos, afines y diferentes” múltiples lazos entre “competidores” (Barthes, 1997: 119). Locópolis tiene por únicos principios organizadores a las manías y al sentimiento generalizado de conmoción frente a la racionalidad psiquiátrica, sinónimo de normalización anestésica. La ciudad de los locos es un espacio de integración de la heterogeneidad social, con sus contradicciones, precisamente hasta que se consuman los deseos y se manifiesta una progresiva pérdida de la empatía frente a los padecimientos ajenos. En los capítulos finales, los alienados ya no se conmueven con el dolor, tampoco con la violencia, el horror y la muerte. La locura en su forma colectiva se torna también anestésica ante el agotamiento de su principio articulador. La utopía deviene, así, una distopía. Como en “El camarón triste”, la obra teatral de Locópolis, la comedia se torna tragedia sin que nadie la tome por tal, sin lamentaciones por lo irreparable.

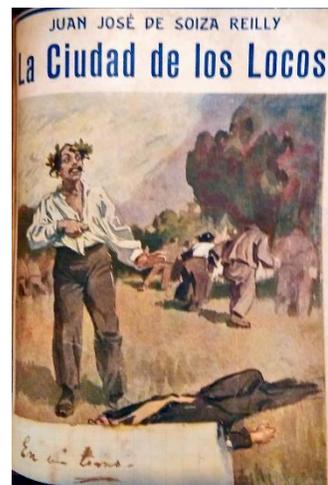
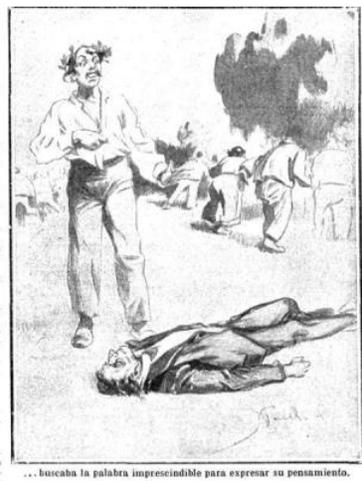


Ilustración de Friedrich para los capítulos XIV-XVII del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* No. 690, del 23/12/1911. La única de las ilustraciones que vuelve a publicarse, a color, en la tapa de la edición de Vicente Matera (1920a).

Coherente con el concepto de “inoculación moral”, *La ciudad de los locos* expone hiperbólicamente la faz monstruosa del deseo llevado a sus últimas consecuencias: la pérdida de límites que deriva en la profanación del culto a la vida y los muertos. Tal como advierte Eduardo Rinesi, el sustantivo latino *cultus* sugiere tanto el cultivo de la tierra como el culto de los antepasados (2016: 53-54). La decadencia y caída de Locópolis alerta sobre una posible disolución de la cultura como consecuencia extrema de los liberalismos contemporáneos, entre los que Soiza cuenta al anarquismo. Vale señalar, en este sentido, que la insensibilidad de Locópolis en su etapa final está ya presente en la escena del escape, en la que Tartarín asesina al enfermero, el mismo que le inyectaba los calmantes, ante la indiferencia de los demás alienados. Este personaje retorna en la novela como un espectro, una suerte de muerto-vivo, recordando su crimen (Soiza, Reilly, s/f [1914]: 136).

Se hace presente en escena como un resto espectral que escapa al nuevo orden y pide una reparación. Rinesi advierte precisamente que es la “falta de rituales”, “el hecho de que los vivos no entierren a sus muertos” –transgresión al culto–, un obstáculo al trabajo de duelo y en ello, también, “a pasar a otra cosa”, a “comenzar un nuevo tiempo, una nueva vida, un nuevo mundo.” (2011: 102). Soiza, en esta clave, censura los crímenes de las revoluciones, reconduciendo toda potencia transgresora hacia una renovación moral, católica, de la vida. Tal como vimos en su respuesta a la *enquête* del diario *La vanguardia*, titulada “Los anarquistas” (1911), a propósito de la “Ley de defensa social” –texto contemporáneo a *La ciudad de los locos* si consideramos su publicación como folletín–,

Soiza comprende a la historia, en una síntesis de Nietzsche y el cristianismo, como un eterno retorno, en el cual, los victimarios de hoy serán las víctimas de mañana. Solo en razón de sostener la organicidad, Soiza promueve, dirigiéndose a la propia razón gubernamental, una comprensión de la emotividad del anarquista:

Los anarquistas sufren. Y al sufrir suponen que su dolor proviene de la riqueza que gozan los demás. Como consuelo, esgrimen la venganza... Se les persigue, con encono, sin siquiera escucharlos. Se les acorrala. Se les hunde cada vez más en el fango de su pesadumbre. Y en vez de convertirlos en seres útiles y en hombres fecundos, se les echa de todos los hogares... Nadie recuerda que estas gentes son esclavas de hambre física y cerebral que les llena de odio. Son suicidas... (1938: 37-38).

Este narrador alienado, una subjetividad que se conmueve, en los capítulos finales, plagados de horrores e inmoralidades que pasan inadvertidas a los pobladores de Locópolis, se desentiende del relato al igual que el Dr. Frankenstein de su propia creación: “(Esta novela se está echando a perder. Los locos hacen cosas de cuerdos)” (Soiza Reilly, 2007: 206).³⁰



—¿Me quieres, Tartarín?—le murmuraba

Ilustración de Friedrich para los capítulos XXIII-XXV del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 693, del 13/01/1912.

³⁰ Este paréntesis es incorporado en una edición posterior a la de Vicente Matera (1920a). No está presente en el folletín de *Caras y Caretas*, tampoco en la edición de Maucci (s/f [1914]). Con esta cita, remitimos a la edición de Mizraje (2007).

Una psicología popular sudamericana, ensayo satírico de interpretación nacional

La ciudad de los locos, novela alegórica que se presenta en su publicación en folletín como “psicología sudamericana” o “psicología popular”, se inscribe, a su vez, desde la sátira, en la tradición del ensayo de interpretación nacional. La obra es coherente, también, con el concepto de “alienismo histórico” que Soiza Reilly asocia a la teoría de Ramos Mejía. Por su clave alegórica, puede leerse también como una ficción que se desentiende, tal como advierte el Prólogo de la novela, “de la cronología, de la claridad, de la lógica y la simetría” (s/f [1914]: 7).

Su psicología popular para el pueblo, o mejor, su psicología de la multitud de locos para los locos, sintetiza los conceptos de la psicología de masas contemporánea, de sesgo ideológico antipopular. No obstante, en ella acentúa también todo aquello que altera la polaridad de sus rígidas dicotomías (individuo/masa, racional/irracional, normal/patológico). Si, como advierte Rinesi, “La filosofía política es siempre un pensamiento sobre el orden, que por eso mismo encuentra su inspiración, su materia y su justificación en las situaciones de desorden sobre las cuales y contra las cuales se levanta.” (2011: 178), la alegoría de Soiza Reilly, permeable a estas teorías, supone también un pensamiento sobre el orden, pero vertido maliciosamente en una caótica dialéctica para las multitudes. Sobrevive en esta obra la clásica polaridad de la tesis organicista de la sociedad que contrapone lo racional, moderno, entendido como una propensión a la autoconservación, y lo irracional, asociado a la pasión y al deseo, propio del estado de naturaleza (Rinesi, 2011: 180). Apelando a la emotividad, el discurso desprestigiado de las multitudes, Soiza procura inocular en el público la fobia de la sociología moderna a los extremos disolventes a los que potencialmente llegaría la sociedad, en caso de llevar a sus últimas consecuencias al liberalismo contemporáneo.



Formamos un grupo tembloroso. Talarin era nuestra trinchera

Ilustración de Friedrich para el capítulo XXII del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 692 del 06/01/1912.

Coherente con la psicología social, *La ciudad de los locos* tiene por médula a la figura del líder, Tartarín Moreira, síntesis del concepto antipopular de esta teoría, una figura mesiánica “el caudillo, el jefe, el emperador de todos los alienados” (Soiza Reilly, S/f [1914]: 69), con la que se identifica emotivamente la heterogeneidad social. Sin embargo, esta comunión no supone el líder fuerte, usual en estas teorías, sino más bien un *primus inter pares* con sus liderados, tal como lo describe la razón populista (Laclau, 2011: 87). Si bien la novela se centra en el promotor de la revuelta como protagonista, no es sino a través del reconocimiento colectivo de una emotividad común, contrapuesta a la razón anestésica del psiquiátrico, que se compone un pueblo de locos. La alegoría, en tanto género, propicia una lectura enajenada de los “ismos”, fundada, más que en la ideología, en la lógica –o mejor en la pato-lógica– política. *La ciudad de los locos* pretende abarcar, en este sentido, el espectro liberal moderno, particularmente en su teoría moral, desde el socioliberalismo burgués de Samuel Smiles (Soiza Reilly, S/f [1914]:171) –al que asocia al darwinismo social–, hasta el anarquismo, al que presenta como su radicalización, en sintonía con la concepción de William Godwin³¹. En el extremo opuesto a la conmoción, los locos sostienen un fundamento de la racionalidad moderna que deviene en principio disolvente de su utopía: “es un sentimiento humano muy justo el destruir todos los obstáculos que se encuentran en el camino para llegar pronto a un fin” (171).

La caracterización satírica de Tartarín Moreira conspira contra la figura heroica popular, en sintonía con la psiquiatría social contemporánea, que lo señala como germen de la sugestión colectiva. El relato impugna particularmente al mito de Juan Moreira, tal como lo describe Ludmer, el mártir de la justicia, gaucho valiente aplastado por la violencia del Estado (1997: 11); también al dandi criollo de la oligarquía, en su actitud patotera, síntesis de las taras europeas y americanas en las que sobrevive la “barbarie”, vestida al rigor de la moda, tal como prescribe la “civilización”. Dos desechos de exportación a los que se impugna en tanto referentes nacionales para el cosmopolita pobre de la capital. Se lo asocia también al caudillo que representa políticamente a la “resaca social” de los arrabales. Es significativo que se describa a Tartarín como un joven de 25 años de edad (s/f [1914]: 43). Si consideramos la publicación original de este capítulo en *Caras y caretas*, el 18 de noviembre de 1911, podemos leer este dato como referencia generacional, metáfora de la argentina que nace con Miguel Juárez Celman, presidente en 1886, un liberal, promotor del Estado

³¹ Sobre Godwin, cfr. Ángel Cappelletti, en *Prehistoria del anarquismo* (2006: 129).

laico, cuyo gobierno se asoció contemporáneamente con el nepotismo y la corrupción. Tartarín recuerda, a su vez, en sus múltiples facetas –dandi, diputado e historiador– a Lucio V. Mansilla, figura pública insoslayable a fines de siglo XIX, quién solía presentarse en su *causerie*, de acuerdo al código exotista de la época, a medias bárbaro y civilizado, con un pie en la Pampa y otro en París.³²

Tartarín es, sobre todo, una sátira del anarquismo,³³ así como de las agrupaciones radicales y las comunidades de evadidos y criminales, una hipérbole del tratamiento usual de la psiquiatría social –aquel que recrea años después Jorge Luis Borges en *Historia universal de la infamia* (1935)–, centrado siempre en un líder seductor, sinónimo, por lo general, de crimen y locura. El protagonista de *La ciudad de los locos* puede ser leído, a su vez, como retorno clownesco de Zarathustra –un profeta del nihilismo, en compañía de figuras errantes y bestias, por momentos grave y cómico como el personaje de Nietzsche– que sirve a una especulación hiperbólica sobre los extremos distópicos a los que lleva la utopía moderna, no para impugnarla completamente, sino para reconducir su fuerza poética de transformación a una renovación de la vida moral.

Es sugestivo, en este sentido, que Tartarín, después de la inyección cerebral con la que hipotéticamente devendría superhombre, no puede recordar su pasado y, por ello, tampoco quién es. Solo tiene registro de lo acontecido después del experimento. El protagonista destruye los espejos de su casa (s/f [1914]: 102), no recuerda a su madre (85), tampoco reconoce a su padrastro (56), ha perdido toda referencia sobre su origen y su identidad. El propio Tartarín, en una de sus máximas, sostiene, incluso, que es inútil intentar averiguar el origen del llanto de una loca (162). Vale asociarlo, en este sentido, con la anarquía, en tanto remite a la doctrina de la anomia, la que acoge a los parias, reos y desheredados, aquellos que no tienen origen, es decir, religión, nación y propiedad, por ende, tampoco futuro para la comunidad. Solo un presente inquietante. Anarquista es el epíteto con el que se alude a la heterogeneidad que escapa de las mecánicas de religación social. Aquella que, con sus retornos descentrados, proyecta nuevos bucles históricos en los que se auguran futuros impensados.

³² A propósito de Mansilla, cfr. David Viñas en *Literatura argentina y política*, T. 1(2005) y 2 (1996).

³³ Soiza incluso incorpora al anarquista entre los habitantes anónimos de Locópolis. Su sátira lo presenta permeable a la lógica del favor del noble y el burgués, la del “juguete de cuerda” (S/f [1914]: 164-166), como una variante resentida del liberalismo contemporáneo.



Ilustración de Friedrich para los capítulos XI-XIII del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 689 del 16/12/1911.

El narrador sugiere también que este olvido puede ser producto de “Un deplorable exceso de memoria” que torna caóticos “los pequeños baúles en los que apenas pueden guardar la mitad de lo que vieron” (85). Esta alusión vaga puede entenderse como otra referencia a Nietzsche, promotor de un “arte del olvido”, contra la razón anticuaria de la modernidad, a la que alude, tanto en su *Zarathustra* como en la *Segunda intempestiva*, precisamente con la imagen poética de un “tonel de la memoria” (Cragolini, 2016: 57). Paolo Virno recupera esta concepción nietzscheana en *El recuerdo del presente* (2003), ensayo en el que señala al exceso de memoria moderno como auténtica experiencia de pobreza, promotor de un estado generalizado de nostalgia por el propio presente, que se escurre sin posibilidad de aprehensión —es decir, de experiencia—, bajo el velo del *déjà vu*.³⁴ Por otro lado, Susan Buck-Morss nos advierte que la memoria es un componente más del “sistema sinestésico” en el que se articulan, de modo indivisible, como “conciencia sensorial”, las imágenes internas con las percepciones externas (2005: 183). Una tesis que objeta la distinción entre mente y cuerpo de la psiquiatría clásica y que postula un sistema sinestésico abierto en sentido extremo (184). Para Buck-Morss, “la percepción deviene experiencia sólo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado” (189), una articulación que se ve frustrada sistemáticamente por el shock de la anestésica moderna, devenida técnica de control social.

³⁴ Sobre esta tesis de Virno y otras supervivencias del arte del olvido nietzscheano en la literatura latinoamericana, cfr. Raúl Antelo en *Auséncias* (2009: 87-120).

La novela compone una tensión entre los dos principios articuladores de Locópolis: la memoria propia de una “conciencia sensorial”, el fundamento de la emotividad común que aúna a los alienados, y el olvido nihilista, que los desliga del origen y los proyecta a la consumación de su deseo más profundo. Esta tensión entre recuerdo y olvido, según Cragolini, es nodal para la idea nietzscheana de eterno retorno. El olvido del que hace apología Nietzsche es aquel que desafía constantemente la ley de repetición, el que posibilita una oscilación constitutiva de un entre-lugar. Cragolini advierte, a su vez, que “El ‘otro-que-hombre’ (ultrahombre) se conforma, en su identidad-alteridad no ‘desde’ estas oposiciones binarias sino ‘entre’ ellas, en ese ‘espacio’ de oscilación” (2016:58-59). Locópolis se disuelve al deshacerse esta tensión, tras la pérdida de la empatía ante el sufrimiento del otro, en el propio curso de progresión del nihilismo colectivo, que concluye con la muerte masiva de toda la población. Presos del pánico, en una actitud mecánica e irreflexiva, huyen aterrados hacia el río ante la posibilidad de volver a ser encerrados en el manicomio, último gesto de emotividad común. El final supone un devenir distópico si se lo lee desde la razón organicista eugenésica, preocupada por la reproducción saludable de la sociedad. El límite al deseo para Soiza es siempre el crimen. En la falta de límites, equipara al socioliberalismo con el anarquismo y el darwinismo social. La novela, en este sentido, inculca el germen de la incertidumbre sobre la experiencia disolvente de la sociedad, para atraer, a contrapelo, una respuesta ordenadora, restauradora del culto cristiano a la vida y la muerte.



En vez de detenerse, asustáronse ellos mismos de su propia sombra. Entraron en el agua...

Ilustración de Friedrich para los capítulos XXIV-XXVII (Fin) del folletín *La ciudad de los locos* en *Caras y Caretas* núm. 694, del 13/01/1912.

Si bien puede hallarse en ella, como vimos, una singular preceptiva moral, encriptada en el propio argumento de la obra, la propuesta del autor sostiene también la posibilidad de una construcción de sentidos más abierta, que da lugar a la creación del lector, a su propia locura. Soiza advierte precisamente en el prólogo de la novela que pretende una lectura demorada, rumiante, que descubra, como en las formas de las nubes, múltiples sentidos de la obra (s/f [1914]: 8-9). Su irónica afirmación “Tiro este libro a la posteridad” (9), acentúa el valor de desecho de la alegoría moderna,³⁵ así como de la literatura folletinesca. A la vez, proyecta a futuro la supervivencia de este encriptamiento que, más allá del sentido original, propicia, de modo potencial, nuevos sentidos, en la opacidad propia de su descomposición.

Al disolverse Locópolis queda un resto social al que Soiza describe irónicamente como “los seres del porvenir”, “una mezcla de orangutanes, de hombres y de asnos...” (204) a los que representa “un lírico asno” (204), habitante de la ciudad original que no “desaparece” (204), idolatrado por Tartarín y los demás locos por su armonioso “canto”. Este asno, representación de la decadencia de la urbe, es un antiguo símbolo de la propagación de la ignorancia, redimido por la tradición cristiana (Chevalier, 1999: 144-145). Pero, sobre todo, por la fascinación que los habitantes de Locópolis sienten por su “canto”, es posible leer a este asno como otra alusión al *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, particularmente de los apartados “El despertar” y “La fiesta del asno”, correspondientes a la cuarta y última parte de la obra. Cragolini describe a la escena como el momento de “dispersión de los presuntos hombres superiores” en una “parodia de todo nuevo dogma” de lo que concluye “Zaratustra nada enseña, más que a aprender a desasirse de lo aprendido, a olvidarse de la propia enseñanza” (2016: 190). En este asno, resto de Locópolis, está presente la misma tensión entre memoria emotiva –supervivencia sensible de la antigüedad, el propio *sensorium* animal–, a la vez que el olvido nietzscheano, en la propia ruina de la experiencia de la comuna de superhombres que a su vez compone, en su retorno decadente, una nueva “dinastía” (s/f [1914]:204).

El “lírico asno” invita al olvido zarathustreano de la propia enseñanza de Soiza, deja abierto el final a los múltiples retornos, a los delirios, que pueda generar la diseminación de fragmentos y los trabajos de interpretación, coherente con la concepción benjamínea de la alegoría moderna (García, 2011: 132-133). Este olvido, en su asociación con el retorno histórico, torna a la obra permeable a anacronismos. La disolución de Locópolis, contemplada desde la filosofía política, particularmente aquella que interroga al pensamiento nietzscheano, puede leerse como la auténtica

³⁵Sobre la alegoría moderna como desecho, cfr. Luis García (2011).

expresión de la comunidad del don, en la que “El don es algo que rompe con las formas del intercambio y de la reciprocidad, una antilógica del mundo del mercado. Es algo de lo que entiende el amor, más allá de las formas y medidas” (Cragolini, 2016: 189). Vale recordar en este sentido, que el científico loco, replicante de la síntesis eugenésica del pensamiento nietzscheano, asume que su superhombre experimental, Tartarín, fracasa porque éste “debe estar por encima de las pasiones. ¡Y el amor es más fuerte que todos los fluidos!” (Soiza Reilly, s/f [1914]: 203). Locópolis, al igual que su líder, en diálogo con las “moradas nietzscheanas” contemporáneas, supone otro concepto de superhombre, en la clave del dispendio “De allí que frente a toda lógica de conservación, el ultrahombre sea la muestra del desequilibrio y el derroche, de la desposesión de sí, de la dación que no sólo no espera respuesta, sino que ni siquiera sabe que da.” (Cragolini, 2016: 185). Asumiendo que la disolución total de la ciudad de los locos es, según la impronta de moral de Soiza, una consecuencia de llevar al extremo la propia lógica del superhombre, podemos leerla, a contrapelo, en la clave nietzscheana contemporánea, como la donación colectiva de sí, en un continuum de desapropiación, que ni siquiera afirma una propiedad de esta desapropiación (47).

En esta “morada nietzscheana”, resuena el concepto de dispendio, fundamental en el rescate de la filosofía de Nietzsche que lleva a cabo la comunidad *Acéphale* ante el secuestro del pensamiento del filósofo de la Gaya Ciencia por parte del nazismo y el fascismo. *Acephale* (1936-1939) – publicación en la que participan, entre otros, George Bataille, Pierre Klossowski, André Masson, Jean Rollin y Roger Caillois–, en sus 5 números, compone una interrogación colectiva, una suerte de “dédalo” (Bataille, 2005: 45) o ciudad de locos en el propio pensamiento de Nietzsche del que podría surgir una sociología sagrada, fuente de un saber de la realidad concebida como ajenidad extrema, la Ariadna del laberinto, sinónimo del misterio que revela el culto a Dioniso y que ampara la locura: “Lo que es Ariadna, Nietzsche no lo dijo o no ‘pudo’ decirlo” (102).

Para sondear los ecos nietzscheanos de *La ciudad de los locos*, en la misma clave de la “psicología popular” o “psicología sudamericana”,³⁶ vale considerar la singular lectura de la acefalidad de la sociología sagrada que ofrece Raúl Antelo en su abordaje de la irreductible heterogeneidad cultural de América Latina, plenamente tramada con la literatura moderna de la región (2008: 133). Con Bataille, Antelo repara en las comunidades de locos

³⁶ La concepción de la modernidad de Antelo guarda sintonía con el modo en que Cragolini (2016) entiende a la identidad de Nietzsche, un vacío, en tanto virtualidad del ser, en el que solo encontramos máscaras que revelan diferencias, un carácter policéfalo que resulta irreductible a una unidad, como pretende la crítica contemporánea en su análisis de la modernidad (Antelo, 2008: 132).

de la historia y la literatura, la Numancia de Cervantes y las urbes precolombinas de la “América desaparecida”, con las cuales advierte que “solo puede existir una definición negativa de la comunidad, cuya posibilidad se vislumbra gracias a la muerte” (134).

Locópolis concuerda con el concepto agambeniano de la comunidad soberana que, revelada por la muerte, no instituye un vínculo positivo, organizada, más que para su aniquilamiento o desaparición (134), en este caso, para la consumación extrema de un deseo policéfalo e ilimitado de su heterogeneidad. Si bien la utopía se sustancia en una urbe, no deja de ser por esto inoperante, a contrapelo de la razón reproductiva de la ciudad moderna. La muerte masiva de sus habitantes, ahogados todos en el río ante la presencia amenazante de la autoridad, el alienista, supone, como en Numancia o en la América desaparecida, la liberación trágica de la vida ante la condición de servidumbre, en este caso, de la canibalización propia de la institución psiquiátrica y en ella, de la racionalidad moderna. En la clave *non serviam* del Péladan que celebra Soiza Reilly, es posible leer el concepto batailleano del Nietzsche Dioniso: “Al mismo tiempo que la figura sagrada –nietzscheana– de Dioniso Trágico libera la vida de la servidumbre, es decir, del castigo del pasado, la libera también de la humildad religiosa, de las confusiones y de la torpeza del romanticismo. Exige que una voluntad deslumbrante convierta a la tierra en la divina exactitud del sueño.” (V.V.A.A, 2005: 125). Vale recordar que Tartarín, con su soberbia, propone a los locos, sobre todo, una experiencia, la de la consumación de su deseo, a realizarse precisamente antes de morir, expirar: “Hoy o mañana, dejaremos de vivir. ¡Qué catástrofe! Nos iremos a la metempsicosis sin haber dado satisfacción a nuestros deseos, y lo que es peor, sin experiencia.” (Soiza Reilly, s/f [1914]: 75). Locópolis, incluso en su disolución, es experiencia de “Creación del mundo”, como la llama Pierre Klossowski en el ensayo homónimo (1937) de *Acéphale*, “Una vez puestos en libertad no tendremos más amo que los gustos y las maneras, no tendremos más amo que la conciencia maliciosa, porque seremos sólo la conciencia y seremos la conciencia misma.” (V.V.A.A, 2005: 78).

En suma, el redescubrimiento de *La ciudad de los locos* como un folletín de *Caras y Caretas*, publicado apenas dos años antes de su edición europea en libro, nos ofrece otro contexto de intervención de la obra que el de la primera guerra mundial, en el que resuenan debates estéticos y políticos en torno a la heterogeneidad social de Latinoamérica y Europa, que interpelan a los fundamentos de la razón gubernamental y a los imaginarios del público. Esta primera publicación de la obra en revista, sobre todo en *Caras y Caretas*, es regular en la mayoría de los relatos y crónicas reunidas en sus libros. La novela puede considerarse también como una de las primeras de

Soiza Reilly en la que ensaya una concepción heterodoxa de inoculación moral, tal como se comprendía contemporáneamente a algunas derivas del decadentismo contra su propio nihilismo crepuscular, en sintonía, a su vez, con autores católicos contemporáneos, en favor de una restauración del culto cristiano a la vida y a la muerte. Con un sentido despatologizador, la obra redime a la locura en su dimensión creativa y en su emotividad, en contraposición al anestesiamiento moderno, con el augurio de una comunión social, en un mismo sentimiento de conmoción que un referente de la psicología social como Ramos Mejía reconocía en el mismo origen del cristianismo. Como alegoría, la novela da lugar también a una crítica contra los liberalismos contemporáneos, entre los que cuenta al anarquismo, como formas extremas de la manía moderna que, en su voluntad de consumación del deseo, llevada hasta sus últimas consecuencias, desemboca en la insensibilidad y la desintegración del órgano social. En la disolución de Locópolis, a su vez, encontramos otra posible lectura de la alegoría, en clave acefálica, que la hermana con otras ciudades de locos de la historia en un deseo heterogéneo e inasible, que desafía el imperio de la razón y se proyecta, de manera espectral, en su voluntad de soberanía.

Bibliografía

- ANTELO, Raúl. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- . “Una crítica acefala para la modernidad latinoamericana”, *Iberoamericana*, núm. 30, 2008. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/822>.
- . *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- . *Arbifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.
- BARTES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997 [1971].
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- CAPPELLETTI, Ángel. *Prehistoria del anarquismo*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2006.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1999.
- CHIGNOLA, Sandro. “Michel Foucault y la política de los gobernados”, *Deus Mortalis*, núm. 9, 2010.
- CHUMBITA, Hugo. *Jinetes Rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- CRAGNOLINI, Mónica. *Moradas nietzscheanas*. Buenos Aires: La cebra, 2016.
- DARÍO, Rubén. *España contemporánea*. Paris: Garnier, 1901.

- . *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo 2. La Plata: Ed. UNLP, 1977.
- DAUDET, Alphonse. *Tartarín de Tarascón - Tartarín en los Alpes*. Trad. Antonio G. de Linares. Madrid: Aguilar, 1947.
- FERNANDEZ, Juan Manuel. “Soiza Reilly y su dura mesa de autopsias cerebrales. Celebridades y locos, los nuevos raros”, *Telar*, núm. 28, 2022. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/581>
- “Los desechos del canon. El folletín según Paul Groussac”, *Remate de males*, núm. 2, vol. 43, 2023. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670966/32958>
- GARCÍA, Luis Ignacio. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, 2011.
- JÁUREGUI, Carlos. “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”, *Revista Iberoamericana*, núm. 184-185, 1998.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- LUDMER, Josefina. “Los Moreira. De Cosmópolis a Locópolis.”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, núm. 9, 1997.
- . *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- MAUDSLEY, Henry. *El crimen y la locura*. Trad. Francisco Lombardia y Sánchez. Valencia: Sempere y Cia, s/f.
- MIZRAJE, Graciela. “Presentación y criterios de esta edición” y “Perdularios, perdidos y emprendedores (Los irrecuperables de Soiza Reilly)”, en SOIZA REILLY, J. J., *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial: Madrid, 2011.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. J. Montero, 1940.
- PARDO BAZÁN, Emilia “Últimas modas literarias (Sobre un libro italiano)”, *La España moderna*, núm. 14, 1890.
- PÉLADAN, José. *La filosofía de Leonardo Da Vinci*. Trad. Mariano Antonio Barrenechea. Buenos Aires: Ed. Araujo, s/f.
- PICA, Vittorio. *Attraverso Gli Albi e le Cartele (Senzazioni D'Arte)*. Bergamo: Instituto Italiano D'Arti Grafiche Editore, 1907.
- RAMOS, Julio- CONTRERAS, Álvaro. *Farmacopea literaria latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2023.
- RAMOS MEJÍA, José María. *La locura en la historia*. Buenos Aires: Félix Lajoune, 1895.
- RINESI, Eduardo. *Política y tragedia*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- . *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Los polvorines: Ediciones UNGS, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SOIZA REILLY, Juan José [Seud. Agapito Candileja]. “Cadáveres farristas”, *Caras y caretas*, núm. 213, 01/11/1902, s/p.

- . “Carnaval”, *Caras y Caretas*, núm. 268, 21/11/1903.
- . “Soliloquio de un buzón de correos”, *Caras y Caretas*, núm. 288, 09/04/1904a.
- . “De mi retina espiritual”, *Caras y Caretas*, núm. 313, 01/10/1904b.
- . “Lo que dicen las cosas”, *Caras y Caretas*, núm. 317, 29/10/1904c.
- . “En el reino de las cosas”, *Caras y Caretas*, núm. 338, 25/03/1905a.
- . “El filósofo de los perros”, *Caras y Caretas*, núm. 343, 29/04/1905b.
- . “Una tribu de gitanos”, *Caras y Caretas*, núm. 360, 26/08/1905c.
- . “Un pueblo misterioso”, *Caras y Caretas*, núm. 370, 04/11/1905d.
- . “El alma de los perros. Jesucristo”, *Caras y Caretas*, núm. 378, 01/01/1906a.
- . “La crueldad de los reyes”, *Caras y Caretas*, núm. 379, 06/01/1906b.
- . “Una costa misteriosa”, *Caras y Caretas*, núm. 385, 17/02/1906c.
- . “Pasión y muerte de Jesús”, *Caras y Caretas*, núm. 392, 07/04/1906d.
- . “La sacerdotisa”, *Caras y Caretas*, núm. 395, 28/04/1906e.
- . “El arte del suicidio (cuento para niños del siglo XXI)”, *Caras y Caretas*, núm. 402, 16/06/1906f.
- . “Un artista misterioso”, *Caras y Caretas*, núm. 413, 01/09/1906g.
- . “La vida novelesca de un conde florentino”, *Caras y Caretas*, núm. 420, 20/10/1906h.
- . “Había una vez un buey”, *Caras y Caretas*, núm. 427, 08/12/1906i.
- . “Historia de un alma”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, núm. 430, 29/12/1906j.
- [Seud. Agapito Candileja]. “Un sueño de noche buena”, *Caras y Caretas*, núm. 430, 29/12/1906k.
- . “Psicología de una nota policial” *Caras y Caretas*, núm. 426, 01/12/1906l.
- . “Un filósofo”, *Caras y Caretas*, núm. 431, 05/01/1907a.
- [Seud. Agapito Candileja]. “Una farra carnavalesca de Tartarín Moreira”, *Caras y Caretas*, núm. 437, 16/02/1907b.
- . “La piedra filosofal – Curación de la locura”, *Caras y Caretas*, núm. 438, 23/02/1907c.
- . “Un perro, una gata y un hombre”, *Caras y Caretas*, núm. 440, 09/03/1907d.
- [Seud. Agapito Candileja]. “El diputado Tartarín Moreira (Psicología popular)”, *Caras y Caretas*, núm. 446, 20/04/1907e.
- . Firma: Agapito Candileja]. “El final de don Juan Pérez”, *Caras y Caretas*, núm. 449, 11/05/1907f.
- . [Seud. Agapito Candileja] “Tartarín Moreira en París (Psicología Popular)”, *Caras y Caretas*, núm. 493, 14/03/1908g.
- . “Cuento irlandés que me contó mi abuela”, *Caras y Caretas*, núm. 506, 13/06/1908b.
- . [Seud. Agapito Candileja]. “Aventuras Morales de Tartarín Moreira”, *Caras y Caretas*, núm. 513, 01/08/1908c.

- . *Cien hombres célebres (confesiones literarias)*. Barcelona: Maucci, 1909a.
- . *Hombres y mujeres de Italia*, Valencia: Sempere & Cia, S/f [1909b].
- [Seud. Agapito Candileja]. “Tartarín Moreira, historiador”, *Caras y Caretas*, núm. 610, 11/06/1910.
- . “¿Hizo bien?” *El teatro criollo*, núm. 11, 1911a.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del I al IV], *Caras y Caretas*, núm. 685, 18/11/1911b.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulo del V], *Caras y Caretas*, núm. 686, 25/11/1911c.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulo del VI], *Caras y Caretas*, núm. 687, 02/12/1911d.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del VII al X], *Caras y Caretas*, núm. 688, 09/12/1911e.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del XI al XIII], *Caras y Caretas*, núm. 689, 16/12/1911f.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del XIV al XVII] En *Caras y Caretas*, núm. 690, 23/12/1911g.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del XVIII al XXI], *Caras y Caretas*, núm. 691, 30/12/1911h.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulo XXII], *Caras y Caretas*, núm. 692, 06/01/1912a.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos del XXIII al XXV], *Caras y Caretas*, núm. 693, 13/01/1912b.
- . “La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín Moreira” [Capítulos XXVI y XXVII (Fin)], *Caras y Caretas*, núm. 694, 20/01/1912c.
- . “La utilidad de la locura”, *Fray Mocho*, núm. 17, 23/08/1912d.
- . “El arte en el manicomio”, *Fray Mocho*, núm. 101, 03/04/1914.
- . *La ciudad de los locos*, Barcelona: Maucci, s/f [1914].
- . *El alma de los perros*. 5° ed. [1917], Buenos Aires: Vicente Matera, S/f [1908].
- . *La ciudad de los locos (Aventuras de Tartarín Moreira)*. Buenos Aires: Vicente Matera, 1920a.
- . *La escuela de los pillos*. Buenos Aires: Vicente Matera, 1920b.
- . *Amores de artistas y almas de mujeres*. Buenos Aires: Vicente Matera, 1922a.
- . *Cerebros de París*. Buenos Aires: Vicente Matera, 1922b [1910].
- . *Pecadoras*. Buenos Aires: Floreal, 1925 [1924].
- . *Crónicas de amor, de belleza y de sangre*. Buenos Aires: Ed. M. Alfredo Angulo, 1938 [1911].
- . *La muerte blanca*. Buenos Aires: Joyario, 1947 [1926].
- . *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *El alma de los perros*. Buenos Aires: Librerías Anaconda, S/f [1908].

- . *Mujeres de América*. Buenos Aires: Librerías Anaconda, S/f.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. T.2. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- . *Literatura argentina y política*, Tomo 1. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*. Paidós: Buenos Aires, 2003.
- V.V.A.A. *El paraguas misterioso*. Rosario: Ameghino, 1998.
- V.V.A.A. *Acephale*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.