



Las milongas anarquistas: un recorrido a lo largo de ochenta años de historia

The Anarchist Milongas: a journey through eighty years of history

Juan Carlos Balerdi

Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales "Ambrosio L. Gioja"

Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires

<https://orcid.org/0000-0001-7967-7425>

juanbalerdi@derecho.uba.ar

Recibido: 30/ 9/2025

Aceptado: 19/12/2025

Resumen: Este artículo traza un recorrido por la historia de las milongas anarquistas, desde las primeras expresiones del género a fines del siglo XIX hasta los albores de la década de 1970. En este itinerario, explora las letras de dichas milongas en función del contexto sociopolítico y económico en el que fueron producidas. De esta manera, muestra los cambios en el discurso de los cantores libertarios a lo largo de casi ochenta años. Para ello, se divide la historia de las milongas anarquistas en tres etapas: una primera, entre fines del siglo XIX y principios del XX, en la que se difunde pedagógicamente un mensaje doctrinario e internacionalista, que justifica la violencia anarquista y la solidaridad entre dominados, sean de la nacionalidad que sean; una segunda etapa, entre la década de 1920 y fines de la década de 1940, en la que el discurso adquiere ribetes pacifistas y tolstoianos, y el mensaje doctrinario resulta más difuso; y una tercera fase, entre la década de 1950 y fines de la de 1960, en la que, bajo un clima marcado por la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución Cubana, se advierte una tensión entre ideología anarquista y discurso patriótico.

Palabras clave: milongas anarquistas, violencia anarquista, solidaridad, pacifismo, Guerra Fría.

Abstract: This paper traces the history of the anarchist milongas from their emergence at the end of the 19th century through the first years of the 1970s, homing in on the song lyrics as well as the sociopolitical and economic context in which they were written. The analysis of these songs provides insight into how the discourse of libertarian singers evolved over nearly eighty years. As part of this exploration, the story of anarchist milongas is divided into three stages: during the first, at the turn of the 20th century, song messages were educational, doctrinal, and internationalist, justifying the anarchist violence and solidarity among the dispossessed; during the second, from the 1920s until the end of the 1940s, discourse takes on the pacifism most associated with Tolstoi's ideas, and the doctrinal message becomes less clear; in the third, between the 1950s and the end of the 1960s, in a climate overshadowed by the Cold War and the Cuban Revolution, there is a tension between anarchist ideology and patriotic discourse.

Keywords: Anarchist Milongas, Anarchist Violence, Solidarity, Pacifism, Cold War.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

La milonga es un género rioplatense, probablemente nacido entre 1860 y 1865¹. Según Lauro Ayestarán, la payada del siglo XIX², que consiste en una disputa cantada entre dos personas, o en una improvisación sobre un tema dado por la concurrencia, un acontecimiento político o un crimen memorable, se torna milonga hacia 1880 y emigra de la ciudad al campo, coincidiendo con la transformación del payador milonguero. En cambio, según Vicente Rossi, “la Payada injenua de los fogones pastoriles, único romance de los nativos sanos de cuerpo y alma, se convirtió en la Milonga de los fogones milicos y de los tugurios ciudadanos (sic)” (Rossi 1958: 115). Además, distingue entre una milonga instrumental yailable y una milonga cantada (124). Pero, más allá de esta clasificación, habitualmente suele reconocerse que los principales tipos de milonga son la ciudadana y la campera.

Aunque algunos autores mencionan milongas en tiempos de la Guardia Vieja (o sea, previas a 1920)³, en la década del 20 la única que se canta es la suburbana o rural, de la mano de cantores como Carlos Gardel, Ignacio Corsini o Agustín Magaldi. La época de oro de la milonga ciudadana se inicia en 1931, cuando Rosita Quiroga le pide a Homero Manzi una milonga para cantar en la radio. En ese momento, Manzi escribe “Milonga sentimental”, y Sebastián Piana la musicaliza. La pieza no convence a Rosita Quiroga, que no la considera una milonga, pero sí a Mercedes Simone, que la estrena en 1933 en el Teatro Solís de Montevideo.

La milonga campera es la que recitaban a fines del siglo XIX los payadores con acompañamiento de guitarra, y estaban compuestas por versos octosílabos que se conservaban en la memoria e iban pasando de boca en boca. Predominaban los temas bucólicos y políticos, expresados en títulos como “La Guardia Nacional”, “Milonga mitrista” o “Milonga roquista”. Pero además de milongas laudatorias, había otras que expresaban críticas al sistema político y económico y funcionaban como instrumento de propaganda, difundiendo ideas de revolución social: las milongas anarquistas. La milonga fue, en estos primeros tiempos, el género popular preferido de los anarquistas para la difusión de sus ideas. Por un lado, debido a su popularidad, pues nace como una especie de continuidad de las coplas de los payadores, entre quienes se encontraba, en palabras de Ricardo Horvath, la tradición opinante (Horvath 2006: 33); pero por otro, porque a diferencia del tango, al que en general consideraban una música lasciva, prostibularia e inmoral –igualando su contenido temático al baile propiamente dicho–, veían en la milonga una herramienta adecuada para transmitir su pensamiento⁴. No hay que olvidar que no se trataba de hacer arte, sino de utilizar un género artístico popular para la expresión de una ideología política.

Es por esto último que analizaré los contenidos de esas milongas y las modificaciones que estos sufrieron a lo largo del tiempo, poniendo énfasis en la influencia que ejercieron en esas variaciones los cambiantes y diversos contextos políticos. Sin embargo, antes de entrar en el análisis del tema propuesto y, a la luz de la flexibilidad y polisemia que tiene la noción de anarquismo, resulta necesario interrogarse por el concepto

¹ Para Roberto Selles, su antecedente es la guajira flamenca (2004: 14-16). Lauro Ayestarán la relaciona con la habanera, y sitúa su consolidación en el folklore uruguayo durante 1870 (1979: 45-46).

² Ismael Moya, en tanto, rastrea ascendencias milenarias para este canto de contrapunto en los cantos grecolatinos y en los de los trovadores y juglares de la Edad Media (1959: 17 y ss.).

³ Para Moya (2023: 8), se trata realmente de tangos, como “La bicicleta” y “El porteño”.

⁴ Sería recién a partir de las primeras décadas del siglo XX que el tango comenzaría a constituirse en vehículo –también– para la expresión de cuestiones sociales y políticas.

de *milonga anarquista*. En efecto, el anarquismo, al no suscribir una filosofía de la historia rígida como la del marxismo, ha estado siempre abierto a la influencia de autores y corrientes de las más diversas procedencias (García Moriyón 1992:31), y esto, que ha caracterizado al pensamiento ácrata desde sus orígenes, se extiende también a las manifestaciones artísticas provenientes de quienes participan del movimiento. Por eso, a la hora de definir en qué consiste una milonga anarquista, sería un error considerar que la característica definitoria sería la doctrina. En cambio, lo que sí se repite durante décadas, sumado a la voluntad de expresar una actitud de rebeldía contra la autoridad, es que sus autores se consideran anarquistas y los ámbitos o medios a través de los cuales ellos difunden la milonga –como la prensa, los centros y los sindicatos– son los mismos que usan los anarquistas para dar publicidad a sus ideas o realizar sus actividades políticas y sociales.

En gran parte debido a esto, el corpus seleccionado aquí, ha sido el producto de una exhaustiva búsqueda, principalmente en la prensa periódica anarquista, para los ejemplos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y en cancioneros o recopilaciones realizadas por editoriales libertarias para el resto de la pasada centuria. También, por supuesto, hemos indagado en discos editados gracias al esfuerzo de militantes ácratas, como el historiador y periodista Osvaldo Bayer, o el payador Carlos Molina. Asimismo, y más allá de dicho corpus, hemos también considerado la obra de otros autores que no se definen como anarquistas como Jorge Cafrune y José Larralde, pero en los cuales se ve la emergencia de contenidos temáticos similares a este movimiento.

Finalmente, no está de más advertir sobre una diferencia entre los contextos de producción de las milongas de la primera etapa y los de la segunda y la tercera, a partir de la cual podría ensayarse una crítica a la generalización de la lectura que propongo. En tal sentido, mientras los autores de la primera son activistas que ocasionalmente componen milongas, como un instrumento más –entre muchos– para la difusión de la idea anarquista, los de la segunda y la tercera etapa son artistas que, por ser militantes, utilizan su arte como medio para la crítica de la sociedad. Al mismo tiempo que las conclusiones respecto de las primeras milongas son absolutamente generalizables, en la medida en que se trata de casos relativamente aislados que responden en su totalidad al objetivo militante perseguido, en lo que se refiere al resto cabe hacer la salvedad de que aparecen en el contexto de obras extensas, donde también se tratan otras temáticas. En consecuencia, no resultaría lícito afirmar con el mismo grado de generalidad que en la totalidad de las composiciones de Martín Castro o Carlos Molina aparecen los contenidos que reflejan su modo de entender el anarquismo, aunque sí que constituyen una parte importante de ellas.

Primeras milongas anarquistas

La popularidad del género gauchesco, y la existencia de payadores como Gabino Ezeiza, en las “orillas” donde terminaba la ciudad y empezaba la pampa, condujo –como afirma Jorge Abelardo Ramos (1965)– a su apropiación en términos libertarios⁵:

Los payadores anarquistas eran frecuentes y de la más variada inspiración [...] Con la

⁵ El payador es una figura central de la cultura gauchesca. Domingo Faustino Sarmiento, en su caracterización del “gaucho cantor”, describe al payador del siglo XIX. También aparece en las coplas que canta Martín Fierro, así como en el *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado, donde ya el gaucho cantor recibe el nombre de “payador”.

desintegración del mundo de las orillas, los viejos carreros criollos que sabían *Martín Fierro* de memoria o los hombres de a caballo que huían de la jornalización derivada de la estancia moderna, derivaban hacia el radicalismo o se hacían anarquistas. En ese instante, en la payada anarquista, se combinan los segregados de la vieja sociedad criolla a punto de desaparecer y los marginados de la nueva sociedad capitalista que les exige su cuota de plusvalía y la prisión del salario. El Demos no rugía aún. El individualismo altivo y lírico del matrero solloza de coraje en la caja de las guitarras libertarias. La intensa melancolía por un pasado irrevocable se combina en las coplas anarquistas con la borrosa visión de un hermoso futuro. El campo los expulsaba y la ciudad no los admitía (75).

Oswaldo Bayer recuerda, en el guión del disco *Los anarquistas 1904-1936. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas* (1965), que a principios del siglo XX las ideas anarquistas habían hecho pie tierra adentro, y eran cantadas por payadores criollos o cantores, que las llevaban a rincones alejados. Muchos de ellos improvisaban, pero también componían las milongas.

En ese momento, el anarquismo argentino se dividía entre la corriente organizacionista, partidaria de la conformación de sindicatos⁶, y la antiorganizacionista, que priorizaba la acción individual y la conformación de grupos por afinidades y con fines de solidaridad y socorros mutuos. En ese contexto, el periódico *El Perseguido*⁷, que pertenecía a la segunda tendencia., en la última página del número 54 del 6 de enero de 1893, publicó una milonga firmada por “El pobre gaucho”⁸, en la que se reivindica al gaucho y al criollo, incorporándolos a la lucha revolucionaria en alianza con los inmigrantes⁹:

⁶ En 1901 se forma la Federación Obrera Argentina (FOA), hermanando a las “Sociedades de Resistencia”, como se llamaba a los sindicatos—. En 1902 los gremios socialistas se retiran para formar la Unión General de Trabajadores (UGT); en 1904, la FOA cambia su nombre por el de Federación Obrera Regional Argentina (FORA), y en su 5º Congreso, en 1905, adopta los principios del comunismo anárquico.

⁷ El grueso de los textos publicados por *El Perseguido* consistió en artículos en los que el diario polemizaba con los organizacionistas, reivindicaba la propaganda por el *hecho* (acto de violencia puntual que pudiera ser ejemplar y conmover la opinión pública mundial, táctica aprobada en el Congreso de la Asociación Internacional realizado en Londres en 1881), o criticaba a la “prensa burguesa” y a los periodistas profesionales, a quienes tildaba de “arlequines” que se ofrecían al mejor postor, siempre “vendiendo el pensamiento, prostituyendo las ideas y sirviendo de útil instrumento a los opresores”. (“Los asalariados de la pluma” (15 de enero de 1892). *El Perseguido. Periódico comunista anárquico* 36). También se hacían afirmaciones del tipo “no hay persona más corrompida, más hipócrita, más perniciosa, que quien hace de la pluma un oficio para vivir, una especulación por hacer fortuna”.

⁸ Diego Abad de Santillán (1927) identifica al cigarrero Sánchez como autor de una milonga anarquista sobre la que no da mayores precisiones, y agrega que habría sido deportado de Buenos Aires a Montevideo en diciembre de 1893 (66). Ello abonaría la interpretación de Gonzalo Zaragoza (1996), en el sentido de que la milonga a la que se refiere Abad de Santillán en su artículo es la misma de la que me estoy ocupando, y que “El pobre gaucho” sería el cigarrero Bernardo Sánchez (423). Sobre la trayectoria anterior de Bernardo Sánchez, Horacio Tarcus (2017) lo ubica como participante en la creación del Comité Internacional Obrero, en mayo de 1890, y dice que habría promovido la creación de una federación que contuviera a las diversas escuelas en que se nucleaban los trabajadores, para luego apartarse de la organización en noviembre de 1890, al ver que los recursos se destinaban a la fundación de un periódico y no a la creación de la federación (304-318).

⁹ Si bien *El Perseguido* no volvió a publicar milongas, resulta significativa su recuperación de la voz del gaucho en tono libertario e internacionalista, la cual es opuesta a la imagen xenófoba y racista del mismo, que José Hernández instalara en 1872 en *El gaucho Martín Fierro* y que en 1913 Leopoldo Lugones rescataría para cristalizarla como arquetipo de la argentinidad en sus conferencias recogidas en el libro *El Payador* (Lugones 1992). En clave polémica con Lugones, la película *Nobleza gaucha* (1915), cuyo guión pertenece al

Soy un nuevo payador
del territorio argentino
y voy buscando el camino
de nueva felicidad.
solamente la verdad
es el arpa en que yo entono
y con mi canto pregono
el sol de la libertad.

“El pobre gaucho” se autodenomina “nuevo payador”, inscribiéndose en la tradición de la literatura gauchesca. Sin embargo, al anunciar que emitirá un mensaje “de nueva felicidad”, se diferencia de sus predecesores –en especial de Martín Fierro, que añoraba el pasado perdido anterior a las políticas desarrolladas a partir de 1862–. No por casualidad, cuando este payador precisa en qué consiste “el sol de la libertad”, deja definiciones cuestionadoras del idílico pasado que Fierro rememoraba con nostalgia. Por el contrario, para “el pobre gaucho” ese pasado no existe, y el patrón bueno y paternalista que Fierro rememoraba, tampoco. La utilización de la metáfora que pone en relación el arpa y la verdad –*solamente la verdad / es el arpa en que yo entono*– evidencia que, mientras su instrumento musical es la verdad, el objetivo que persigue no es artístico sino político, y lo que pretende es iluminar a quienes lo escuchan sobre su mensaje de libertad, para superar la cruda realidad de que los estancieros son y han sido dueños y señores de los extensos territorios, y el gaucho “libre” es parte de su propiedad, una herramienta a su servicio.

En estrofas posteriores, queda claro que todo se reduce a la contradicción entre el productor –*el gaucho que cultiva y fecundiza la tierra*– y el capitalista –*rico propietario que desprecia al proletario robándole su sudor*–. Sin embargo, no solo el capitalista es responsable de la explotación: el político también lo es. En el ejercicio del poder, el político, aliado al capital, se enriquece mientras el productor trabaja y, a pesar de ello, se empobrece. “El pobre gaucho” no propone el regreso a un pasado feliz, sino la destrucción de lo conocido, para dar el salto a un futuro venturoso:

Abajo los usureros,
mueran todos los rentistas,
todos los capitalistas
y la religión impía
que ya se aproxima el día
de la paz universal
y del concierto social
bajo el sol de la Anarquía (sic).

En esta última estrofa se establece una analogía entre “el sol de la libertad” que el

anarquista José González Castillo, describe la alianza entre un campesino criollo y uno gringo, para rescatar a la novia del primero, raptada por el patrón. Lo mismo sucede en la *Carta gaucha*, escrita en 1922 por Luis Woolands (Luis Crusao) y utilizada como folleto de difusión, escrito en lenguaje gauchesco, pues también busca concientizar al hombre de campo sobre su situación de explotado, insistiendo en que criollos y gringos sufren idéntica situación de explotación. La noción internacionalista de “igualdad entre explotados” confronta la xenofobia de Hernández y su recuperación por parte de Lugones para enfrentar los efectos no deseados de la inmigración.

cantor pregonaba al principio, y “el sol de la Anarquía”. En este sentido, el verbo “pregonar”, entendido en su acepción de “publicar lo que estaba oculto o lo que debía callarse”, según prescribe el Diccionario de la Real Academia Española, indica que esa verdad oculta que se busca revelar es que “libertad” es sinónimo de “anarquía”, y “anarquía”, a su vez, sinónimo de orden social caracterizado por el ideal internacionalista de “hacer sobre la tierra todos los pueblos hermanos” mediante la paz y el concierto social. Ello, para sustituir el orden de fronteras y guerras, de autoritarismo político y religioso y explotación económica y social –presente y pasada– que debe ser destruido¹⁰. Es claro el mensaje: “Campesinos y artesanos ya se declaran en pie de guerra”. No es metáfora: la guerra, material y concreta, es el único medio capaz de destruir el orden social. Mensaje exitoso si se da crédito a Zaragoza (1996): “Los versos gozaron de gran popularidad y serían desde entonces cantados y recitados en todo tipo de fiestas y reuniones” (424)¹¹.

En esta línea, pero algo después, probablemente en 1902, en el *Cancionero revolucionario bilingüe (castellano e italiano)* (9-11), se publican las “Milongas sociales de El Payador Libertario”¹². Allí, el payador anuncia su propósito desde la primera estrofa:

Grato auditorio que escuchas
al payador anarquista,
no hagas a un lado la vista
con cierta expresión de horror,
que si al decirte quién somos
vuelve a tu faz la alegría,
en nombre de la Anarquía
te saludo con amor. (*Cancionero revolucionario bilingüe* 1 s/f: 9)

El Payador Libertario intenta conjurar el horror que puede causar en su auditorio la palabra “anarquista”, a causa del temor y la reprobación hacia los atentados libertarios que habían sacudido Europa en la década pasada¹³. Para tal fin, busca identificar el término “anarquía” con palabras de connotación positiva, como “alegría”, “amor” y “justicia”. Por otro lado, la mención en las siguientes estrofas a la obra de Pierre Joseph Proudhon, Piotr Kropotkin, Elisée Reclus o Sebastien Faure expresa una preocupación por la formación doctrinaria. Finalmente, en el resto de la milonga se repiten temas ya analizados en la “Milonga anarquista” firmada por “El pobre gaucho”, como el internacionalismo y la necesidad de luchar contra la burguesía y el autoritarismo político y religioso, y aparecen otros:

¹⁰ Resuena aquí el lema “Ni dios, ni patrón, ni Estado”. Efectivamente, el autor de la milonga sintetiza en esos versos el núcleo básico del ideario libertario, en virtud del cual tanto la religión, como el capitalismo, y el orden estatalista, en tanto promueven relaciones jerárquicas y fomentan la competencia entre los hombres, resultan contrarios a la fraternidad y a la igualdad.

¹¹ Bayer, en el disco mencionado, se refiere a esta milonga cuando alude a la difusión y persistencia del género, a principios del siglo XX, como instrumento para la difusión de ideas anarquistas.

¹² Zaragoza (1996: 423) atribuye su autoría también al cigarrero Sánchez.

¹³ En función de la táctica de la propaganda “por el hecho”, a partir de 1881 –y especialmente durante la década siguiente– se sucedieron una gran cantidad de atentados contra figuras políticas y económicas. El efecto de esta táctica fue contraproducente, ya que lejos de concientizar a la opinión pública sobre la violencia ejercida por el sistema, los atentados generaron empatía hacia sus víctimas y rechazo y temor hacia los supuestos justicieros.

Somos los que aborrecemos
a todos los militares
por ser todos criminales
defensores del “burgués”;
porque asesinan al pueblo
sin fijarse de antemano
que asesinan sus hermanos
padres e hijos tal vez. (*Cancionero revolucionario bilingüe*. 1 s/f: 10)

En el pensamiento anarquista, la figura del jefe militar, junto a la del juez y la del sacerdote cristiano, resulta de fundamental importancia. En su conferencia sobre el rol histórico del Estado, Kropotkin alude a la triple alianza entre estas tres figuras para, supuestamente en nombre de los intereses de la sociedad, aplastar a esa misma sociedad para defender los intereses de los poderosos. La milonga pone en evidencia esta idea, al denunciar que el militar –uno de los miembros de esta triple alianza–, defendiendo al burgués –el poder económico–, puede llegar a matar a hermanos, padres e hijos –la sociedad–.

Al ejército del jefe militar, que junto con el juez y el sacerdote aplasta a la sociedad, los anarquistas oponen, en la letra de la milonga, el “ejército obrero”, del que se proclaman “soldados” para batallar contra los mandones en nombre de la anarquía¹⁴. En ese “ejército obrero”, que tiene “vanguardia” pero no jefatura, son todos “soldados” que se rebelan contra la autoridad, y las batallas no son contra otros países, sino contra los que mandan, sean del país que sean. Por otra parte, recuperando positivamente el “horror” al que aludía en la primera estrofa, El Payador Libertario sostiene que llaman “asesinos” a los anarquistas por inducir al obrero a buscar su libertad y voltear a los tiranos. Así, justifica los motivos de los temidos atentados contra figuras públicas: se trata de hacer justicia.

Por último, El Payador Libertario se pronuncia contra las instituciones judiciales y penitenciarias –parte de la estructura de opresión–, cuyas prisiones y patíbulos dice no temer. Al respecto, cabe recordar la postura anarquista en relación con la justicia burguesa, pero también la actitud de muchos libertarios de utilizar los juicios no para defenderse según las reglas del sistema, sino para intentar, desde el estrado judicial, una nueva instancia de propaganda¹⁵. En otros casos, llegan incluso a utilizar la ejecución de la pena de muerte, como insta a hacerlo El Payador Libertario –*no tememos el cadalso y morimos con valor*–, como medio de propaganda. El anarquista se proclama mártir, y mediante el sacrificio de su vida procura poner en evidencia la injusticia del sistema y la justicia de su reivindicación.

Finalmente, el uso de la primera persona del plural indica que no es uno el que habla, sino muchos: no es solo El Payador Libertario sino todos los anarquistas los que se pronuncian. Por un lado, se trata de un plural que expresa modestia, pues resta importancia a su yo individual, proyectando una imagen de humildad. Por otro, busca una mayor capacidad de persuasión, ya que no es un anarquista el que se expresa, sino los anarquistas en conjunto.

¹⁴ D’Auria advierte, durante la primera mitad del siglo XX, el papel predominante del sistema metafórico militar en especial en el discurso nacionalista. Sin embargo, aclara que su uso es también habitual en otros sectores (D’Auria 2022: 148). La milonga analizada es un ejemplo temprano del empleo de dicho lenguaje.

¹⁵ Véase D’Auria (2009).

El Payador Rojo

El sindicalismo es la corriente predominante y, en 1915, el IX° Congreso de la acepta la incorporación de sindicatos socialistas y vota la eliminación de la cláusula de recomendación del comunismo anárquico¹⁶. En ese contexto, en la década de 1920 aparece Martín Castro, que canta y recita sus versos en glorietas de la ciudad de Buenos Aires, como La Aulita, en San Juan y Boedo, o La Tradición, en Colombres y Carlos Calvo¹⁷. Castro, quien por su ideología anarquista recibe el apodo de “El Payador Rojo”, busca dar voz a los oprimidos y a los desposeídos¹⁸. Sin embargo, el anarquismo que profesa no es doctrinario. Veamos cómo se define:

Entendí el anarquismo [...] de una manera particular, a no ser que se haya hecho un anarquismo para mí solo, y lo entendí después de leer a Tolstoi, aunque algunos dicen que era cristiano. El anarquismo exacto es como el verdadero cristianismo: **pura bondad** (Lafuente 1980: 12)¹⁹.

Quizás por lo mismo, en “Guitarra roja” la voz se presenta así:

Ven guitarra libertaria
libertaria y redentora
del que sufre
del que llora
del delincuente y el paria.
Tu acorde no es la plegaria
del servilismo indecente
el bardo altivo y valiente
cuando te pulsa en sus manos
ante todos los tiranos
sabe atacarlos de frente.

El mensaje es más emocional que ideológico, y es presentado con una hipálage que vuelve libertaria a la guitarra²⁰. Payador y guitarra son altivos y valientes, aborrecen el servilismo, atacan a los tiranos, son redentores *del que sufre, / del que llora, / del delincuente y el paria*, de los hijos del dolor, a quienes auguran esperanza. Los

¹⁶ Disconformes, veintidós sociedades de resistencia anarquistas desconocen el IX° Congreso y forman la FORA del V° Congreso, que desde ese momento coexiste con la del IX°.

¹⁷ Castro publica alrededor de veinte libros, y entre sus composiciones más famosas se encuentran “El huérfano”, “Juancho, el desertor” y “Guitarra roja”. Como necesitaba ganar dinero para mantenerse, nunca se dedicó profesionalmente al canto popular: trabajó primero en tareas agrícolas, y luego como albañil.

¹⁸ Tal como señala Moya (1959: 366 y ss.), otros autores de la misma línea que Castro son Luis Acosta García y Donato Sierra Gorosito.

¹⁹ Negritas en el original. Las características del anarquismo tolstoiano son: amar a los enemigos, no cultivar el enfado, no luchar contra el mal con mal, sino devolver mal con bien o –de no resultar posible– poner la otra mejilla, evitar la lujuria y no realizar juramentos. A diferencia de la mayoría de los anarquistas, que abjuraron de la religión, los tolstoianos se focalizan en las enseñanzas de Jesús (presentes sobre todo en el “Sermón de la Montaña”) y, si bien critican a la iglesia institucionalizada, se identifican como cristianos. Además, son pacifistas y abogan por la “resistencia no violenta”, la “no violencia activa” o la “desobediencia no violenta”.

²⁰ La hipálage es una figura retórica consistente en referir un complemento a una palabra distinta de aquella a la cual debería referirse lógicamente.

instrumentos para la redención son el canto y la poesía. En cuanto a la violencia, que El Payador Libertario justificaba como actos de justicia contra la represión, Castro recuerda que cuando Reclus estaba en la lucha armada, “iba con su máuser pero descargado, con la culata para atrás y el caño para abajo, sin municiones, para hacerle ver a la juventud que no protestaba de miedo, sino que él no era soldado de matar, sino de convencer” (Lafuente 1980: 12). El opresor y el oprimido no tienen características definidas, como en las primeras milongas. Basta con ser mandado para merecer redención, y con mandar para ser calificado de tirano. Payador y guitarra se identifican con valores como amistad, humanidad y amor.

En la siguiente estrofa, Castro ensaya una mirada crítica sobre los payadores que ensalzaban a líderes como Bartolomé Mitre o Julio Argentino Roca. La guitarra, libertaria en sus manos, se encuentra en la de esos cantores al servicio del poder. No es instrumento de liberación, sino “palenque” que ata a los hombres, a través del voto, a caudillos electorales con intereses espurios²¹. La metáfora –guitarra como palenque– otorga una enorme fuerza a la idea que Castro quiere expresar: que el arte no es inocente, que así como puede ser utilizado para la liberación, también puede serlo para el sometimiento.

En “El huérfano”, en cambio, la preocupación se orienta a las problemáticas de la miseria y la maternidad no deseada, cuya consecuencia es la existencia de niños huérfanos²². Llama la atención que en este poema su condena se dirija a la madre que abandona al hijo, sin considerar las condiciones que la llevan a hacerlo²³. Contrasta en este punto con el tratamiento otorgado a una relación materno-filial condicionada por la situación social y económica, en el poema de Josefa M.R. Martínez “Educación, amor y miseria”²⁴, publicado el 31 de enero de 1896 en el número 2 del periódico *La Voz de la Mujer*:

– Señora ¿por qué cruel,
de tal modo castigáis
a ese niño inocente?
– ¿Qué os importa? ¡Impertinente!
¿Sois acaso padre de él?
– Su padre no soy mas digo
No lo debéis maltratar.
– ¿No le he de castigar

²¹ Según el diccionario de la Real Academia Española, en Argentina y Uruguay la palabra “palenque” significa “poste liso y fuerte clavado en tierra, que sirve para atar animales”.

²² Agradezco a Pablo Taboada, especialista en cultura popular rioplatense, haber leído una versión preliminar de este artículo y, entre otras observaciones, haberme proporcionado el dato de que esta milonga fue grabada por Corsini en 1922 con el título de “La canción del huérfano”, para diferenciarla del tango “El huérfano” de Anselmo A. Aieta y Francisco García Jiménez, grabada por Corsini también en 1922 y por Gardel en 1923.

²³ Taboada me mostró las diferencias en la letra de esta estrofa a lo largo del tiempo: mientras yo trabajo con la versión grabada por Alfredo Arrocha y la Orquesta de Héctor Stamponi en 1949, en la interpretación de Corsini de 1922, los versos “hay madres que abandonan sus hijos ciegamente, les niegan su cariño, destrozan su ilusión” dicen, en cambio, “otras que los destruyen estando en embrión”, con una redacción similar a la versión de 1959: “hay madres que exterminan a sus hijos brutalmente; otras que los destruyen cuando están en embrión” (Castro y Molina 1959: 15). Ignoro por qué Stamponi modifica la letra, pero las otras versiones revelan el antiabortismo del autor y ratifican que la condena se dirige contra la madre que abandona al niño y no contra la situación social y las condiciones en que esto suceda. En una versión póstuma, esos versos desaparecen (Castro s/f: 35-36).

²⁴ Josefa M.R. Martínez colaboró como poeta en los nueve números de *La Voz de la Mujer*.

siendo tan mal educado?

- De él la culpa no es.
Es de quien mal le educó.
- ¡Torpe sois! ¿No comprendéis
que no he podido, ¡ay de mí!
darle educación mejor?
- ¿Por qué, pues con torpe afán
le disteis la vida al niño?
- ¿Fruto no es de aquel cariño...?
- ¡Jamás para mí lo ha habido!
- ¿Pues entonces por qué lo ha sido?
- ¡Por un pedazo de pan!

Si bien las cuestiones tratadas en “El huérfano” –el abandono infantil– y en este poema –la maternidad no deseada– son diferentes, ambos textos reconocen causas económicas y sociales comunes. Sin embargo, lo significativo en “Educación, amor y miseria” no es el tratamiento de las causas de la prostitución sino la mirada crítica de la poeta sobre el hombre que condena a la mujer, sin conocer su situación y casi exigiéndole justificar sus actos. La respuesta revela que el chico es hijo de la prostitución, y que la prostitución es consecuencia de las condiciones de vida de las clases trabajadoras: las mujeres en situación de miseria se prostituyen para sobrevivir. Sorprendentemente, el anarquista Castro, en “El huérfano”, no profundiza en las causas del abandono, sino que adopta el rol que es objeto de crítica en el poema de Martínez, es decir, el del hombre que condena a la mujer, como si debiera dar explicaciones de su comportamiento (¿ante la sociedad?).

Castro se identifica como libertario porque aborrece la injusticia, pero –fruto de su identificación como cristiano–, su anarquismo no es doctrinario sino moral, y no condena la existencia de una autoridad externa para el individuo y la sociedad, sino la corrupción política y la inmoralidad. Producto de una época en la que el anarquismo está en retirada y la FORA del IXº Congreso es su expresión más importante, la crítica de Castro es más moderada. Por eso, no sorprende que ese anhelo de justicia para él estuviera siendo realizado en las políticas desarrolladas por el gobierno de Juan Domingo Perón, cuyos objetivos quedan muy bien ilustrados en un discurso que pronunció el futuro presidente en el Colegio Militar, el 7 de agosto de 1945 (1969):

La Revolución Rusa termina con el gobierno de las burguesías [...] Empieza el gobierno de las masas populares. Es un hecho que el ejército debe aceptar y colocarse dentro de la evolución. Eso es fatal. Si nosotros no hacemos la revolución pacífica, el pueblo hará la revolución violenta. Piensen en España, en Grecia y en todos los países por los que ha pasado la revolución [...] Se imaginarán ustedes que yo no soy comunista ni mucho menos [...] Y la solución de este problema hay que llevarla adelante haciendo justicia social a las masas. Ese es el remedio que, al suprimir la causa, suprime también el efecto. Hay que organizar las agrupaciones populares y tener las fuerzas necesarias para mantener el equilibrio del Estado [...] la obra social no se hace más que de una manera: quitándole al que tiene mucho para darle al que tiene demasiado poco. Es indudable que eso levantará la reacción y la resistencia de esos señores, que son los peores enemigos de su propia

felicidad, porque por no dar un 30% van a perder dentro de varios años o de varios meses todo lo que tienen y, además, las orejas (203-204)²⁵.

La autodefinición de Castro como tolstoiano, en tiempos de justicia social para las masas, lo aproxima al proyecto de la revolución pacífica peronista más que al de la revolución violenta de sus antecesores. En consonancia con el optimismo oficialista, Castro modifica la letra de “Anhelo”, que en su primera versión dice *Yo soy un tolstoiano de fiel puritanismo / y propago un futuro de sano comunismo*, y luego pasa a decir en 1950 *Yo soy un tolstoiano de fiel puritanismo / y propago un futuro de amores y optimismo*. Aunque no renuncia al tolstoianismo, cambia “comunismo” por “amores y optimismo”. En ese sentido debe interpretarse también el cambio de título de su composición más conocida, donde la guitarra deja de ser roja, y pasa a ser “del pueblo”²⁶.

El Payador Anarquista

En la segunda mitad del siglo XX, cuando la revolución parece inminente, se destaca el uruguayo Carlos Molina, que en 1956 participa en la fundación de la Federación Anarquista del Uruguay²⁷. Algo de su ideología aparece expuesta en “Un canto por la unidad”:

Si se agrupan los banqueros
y los grandes industriales,
que forman trusts colosales
defendiendo un interés,
¿Por qué entonces –me pregunto–
con gesto viril y austero,
no habrá de unirse el obrero
para enfrentar al burgués?
[...]
¿O es acaso que tú ignoras
el valor del Sindicato?
No tan sólo en lo inmediato
que es la lucha elemental;
el comienzo es desde abajo,
pasar por distintas fases
mientras echamos las bases
de transformación social
[...]
En los libres sindicatos,
con profunda autonomía,
se realiza día a día
una fecunda labor,
pues la conciencia de clase

²⁵ Agradezco a Darío y Nerea, de la Biblioteca de la Carrera de Posgrado de la Universidad Nacional de San Martín, el haberme facilitado una versión en PDF de este texto.

²⁶ Véase Adamovsky (2016: 5-6).

²⁷ También ese año se enfrenta en un duelo a facón limpio con el payador Héctor Umpiérrez –partidario más tarde de los dictadores Alfredo Stroessner de Paraguay, Augusto Pinochet de Chile y Gregorio Álvarez de Uruguay–, del que sale malherido y Molina detenido.

que nos acerca y hermana
surge en lucha cotidiana
entre alegría y dolor. (Molina 1959: 71-72)

Molina comprende lo que el anarquismo implica, y en su obra se advierte una finalidad didáctica, pues busca que también lo comprendan aquellos que lo escuchan. Para tal efecto, no solo menciona la conciencia de clase como elemento que acerca y hermana a los trabajadores, sino que explica esto al señalar que los intereses del esclavo y del señor no son los mismos. Simpatizante del sindicalismo, el cantor –que suele apoyar las huelgas en las fábricas– emplea como recurso para lograr su objetivo pedagógico la pregunta retórica, que le permite abrir paso a una extensa reflexión sobre la importancia de la asociación entre los trabajadores.

Sin embargo, su obra presenta una tensión entre ideología anarquista y discurso nacionalista, del que se deriva como consecuencia un culto a la personalidad que suele ser característico de dicho discurso. Todos estos elementos aparecen en las estrofas de “Artigas”:

Con su voz honda y señera
que es Patria y Amor que canta
la virgen la tierra Santa
le habló de una larga espera
cuando entonces Pedro Viera
y Venancio Benavidez
se enrojecían en las lides
que dieron frutos opimos
más dulces que los racimos
que columpiaban las vides. (Molina 1956: 176-182)

En estos versos y en los siguientes son recurrentes las referencias a la Patria, que es la patria del cantor (Uruguay), tal como se desprende tanto del nombre de la composición, que refiere al prócer oriental José Gervasio de Artigas, como en las alusiones a personajes importantes de la historia uruguaya como Viera o Benavidez. Asimismo, el culto a la personalidad se evidencia en el endiosamiento a Artigas, respecto a quien llega al punto de proponer que *el monte, la sierra, el llano / el insecto, y el zorzal / el océano, el manantial / y el hombre, ante todo el hombre / hagan un culto del nombre / del más ilustre Oriental* (Molina 1956: 182). Aun cuando la idea libertaria se mantiene en la condena al tirano que pretenda “mancillar nuestro terruño”, en la misma noción de “patria” predomina un sentimiento nacionalista incompatible con el internacionalismo anarquista.

Esta no es la única tensión que se advierte en el discurso de Molina. El empleo de la palabra “culto”, aunque usada para referirse al prócer, revela la emergencia de una religiosidad subyacente que también lo aleja de los primeros cantores anarquistas, los cuales se jactaban de su ateísmo²⁸. Este mismo conflicto reaparece en 1959, en el poema “La canción de los libres”:

²⁸ Religiosidad que se vuelve transparente en la referencia a “la virgen la Tierra Santa”, presente en la estrofa analizada.

Ante el noble gran pueblo cubano
que tronchó sus pesadas cadenas,
levantad vuestras frentes serenas
saludando su heroica misión.
Que nosotros los hijos de América
admiramos su ejemplo fecundo,
que nosotros los libres del mundo
lo llevamos en el corazón. (Molina 1959: 69-70)

Molina no solo vuelve a endiosar al gran hombre, como lo hace en “Artigas”, –*Con el bravo Camilo Cienfuegos /y Guevara, el gran hijo del Plata, /mil acordes vibrantes desata /la cascada de este diapasón por Fidel, por las barbas gloriosas /cual hirsuto y rebelde pendón*–, sino que además festeja el triunfo de una revolución que consolida la organización estatal en vez de atacarla y buscar su destrucción. Desde esta perspectiva resulta paradójico que un anarquista, tal como se identifica en la comparación entre “nosotros los hijos de América” y “nosotros los libres del mundo”, celebre esa revolución como un modelo para la liberación. A favor de Molina, en Latinoamérica la Revolución Cubana generó cambios en los elementos tenidos en cuenta a la hora de definir la noción de “izquierda”. Si antes las relaciones entre marxistas y anarquistas eran tensas, la revolución vuelve a ambos partícipes –como dice Martín Palacio Gamboa, 2017– de un “ritual de transubstantación”; de la historia a “lo constantemente y siempre más nuevo”, que implica para ambos el dejar de lado sus propias historias políticas y doctrinarias para aceptar la novedad del hecho revolucionario en sí mismo, independientemente de las ideologías anteriores.

El problema es que “lo constantemente y siempre más nuevo” no coincide con las ideas libertarias. En un mundo en el que se libra una guerra fría entre dos potencias – Estados Unidos y la Unión Soviética–, y en el que triunfa una revolución nacional –en Latinoamérica– combatida por la primera y apoyada por la segunda, El Payador Anarquista incluye en su disco *Coplas del nuevo tiempo*, de 1969, la milonga “Pa’ Don Gringo”, en la que le canta a un extranjero asentado en territorio uruguayo:

Pero eso sí, tiene plata,
más que cerdas tiene un indio,
de ahí que son sus mucamos
presidentes y ministros
[...]
Vaya a saber qué milonga
le van a llorar al gringo
que hace falta mucha plata
para contener los bandidos
que anda gente sublevada

Muy enredado destila
que esto ya está muy gediondo [sic]
y ya no es de paños tibios
que si se suelta el malón
arrasa los apellidos

Ande dólar, traiga dólar
no ande mezquinando el cinto
que acá la revolución
ya está asomando el hocico
Así hablan los gringos criollos. (Molina 1969)

Este extranjero no es italiano ni español, como los de fines del siglo XIX y principios del XX, sino estadounidense, y a diferencia de aquellos, es adinerado. Además, está contra la revolución y dispuesto a invertir su dinero para reprimirla, como le piden sus sirvientes locales. En los versos de Molina se enfrentan revolución nacional y enemigo yanqui, reproduciendo la lógica geopolítica de la Guerra Fría, y reaparece, en vez del pacifismo tolstoiano de Castro, la violencia justiciera que pregonaba El Payador Libertario.

Sin embargo, la violencia justiciera –“no sea cosa que algún criollo quiera churrasquearse al gringo” (Molina 1969)²⁹ no se dirige al tirano, sino al gringo, y la poderosa metáfora empleada –“churrasquearse al gringo”– da cuenta de la intensidad de dicha violencia. El problema es que el cantor reinstaura –ahora desde una mirada libertaria– el discurso que se imponía en las élites de principios del siglo XX sobre la oposición entre extranjeros y criollos³⁰, que el anarquismo había intentado erradicar. De este modo, al perfil del gringo estadounidense se asocian las ideas de *capital*, *autoritarismo* y *represión*, y el rasgo principal del enemigo es la “gringuidad”, sin establecer en esta simplificación, diferencias entre “gringos” capitalistas y “gringos” proletarios. Del otro lado, el de los “criollos”, tampoco hay casi ninguna diferencia, salvo el caso de “presidentes” y “ministros”, a quienes el cantor condena como “mucamos de los gringos”³¹.

En la lógica geopolítica de la Guerra Fría, “lo constantemente y siempre más nuevo” coincide con lo viejo, que las primeras milongas anarquistas combatían. La alianza internacionalista entre trabajadores criollos y extranjeros ya no se promueve. Por el contrario, el discurso de El Payador Anarquista está al servicio de una revolución nacional, y enfrenta a los “criollos de los campos de Artigas” con los “gringos estadounidenses”.

Conclusión

He intentado mostrar cómo, en un lapso que abarca casi ochenta años, fueron cambiando las letras de las milongas anarquistas. Me refiero a modificaciones en los contenidos que caracterizan a cada una de las épocas estudiadas, y permiten distinguir milongas datadas a fines del siglo XIX, de otras de mediados del XX, o de la década de

²⁹ La palabra “churrasquear”, en castellano rioplatense, quiere decir “hacer y comer churrascos”, o sea bifés de carne vacuna. La metáfora “churrasquearse al gringo” alude a hacer con el gringo lo que se hace con la vaca: convertirlo en churrasco.

³⁰ Pienso en las conferencias pronunciadas por Lugones en 1913. En un escenario caracterizado por el rechazo a las políticas inmigratorias, en ellas se habla de una amenaza de disolución nacional representada para algunos por las huelgas y la violencia anarquista. En esta misma línea, *Martín Fierro* se vuelve vehículo de reivindicación de una esencia argentina preexistente.

³¹ El antinorteamericanismo es producto de un clima de época, del que también es muestra “Los americanos”, canción escrita por Alberto Cortez en 1971 y grabada por Piero un año después. En ella, Cortez describe al americano medio que viaja por el mundo como vulgar e ignorante: *Si conocen historia, / no es por haber leído, / sino de haberla visto / en el cine americano, / con grandes escenarios / y música grandiosa / en el sutil estilo / de los americanos.*

1960. El corpus incluye ejemplos ilustrativos, pero las afirmaciones que se hacen respecto de ellos podrían formularse también de otras milongas de los mismos períodos.

Las letras de fines del siglo XIX y principios del XX reproducen el contenido doctrinario de la obra de pensadores como Proudhon o Kropotkin. En una época en la que el anarquismo es perseguido, sus autores se protegen detrás de seudónimos y ensayan un mensaje internacionalista de lucha proletaria violenta contra patrones, gobernantes, militares y sacerdotes, que buscan insertar en el contexto de la literatura gauchesca para oponerse a la xenofobia del *Martín Fierro*, en donde el gaucho desprecia al gringo.

En las milongas de la segunda etapa, es decir, de 1920 en adelante, *anarquismo* se confunde con *pacifismo*. La corriente organizacionista es la más influyente dentro del movimiento, y la principal central sindical es la FORA del IX° Congreso –en la cual convergen anarquistas y socialistas–, que negocia con la patronal y con el Estado. No hace falta protegerse tras seudónimos: el autor más emblemático se llama Martín Castro, y es tan popular que parte de su obra será interpretada por artistas como Hugo del Carril, Alberto Castillo, Horacio Guarany y Antonio Tormo. Castro se define como tolstoiano, y en sus milongas el mensaje es más moralista que doctrinario: el problema no es el poder en sí mismo, sino su mal ejercicio, que provoca injusticia social. Quizás por eso, a partir de mediados de la década de 1940, se ve seducido por la propuesta de revolución pacífica que formula Perón.

Por último, desde mediados de la década de 1950, el género se inserta en el contexto del proceso político. Transcurre la Guerra Fría, y no hay más opción que estar del lado de Estados Unidos o de la Unión Soviética. El payador, que tampoco usa seudónimo, es activista: Carlos Molina, uno de los fundadores de la Federación Anarquista del Uruguay. Sin embargo, en sus letras se advierte una tensión entre ideología anarquista y discurso nacionalista. Si por un lado plantea la oposición entre gobernantes y gobernados, o entre poderosos y dominados, por otro esa contradicción se diluye como resultado del apoyo a un proceso revolucionario que, en América Latina, se presenta como antiestadounidense. La oposición la encuentra entre patriotas y gringos, reinstaurando desde la voz de un libertario el discurso nacionalista que el anarquismo de fines del siglo XIX había combatido.

Referencias bibliográficas

- Abad de Santillán, Diego. 1927. “El anarquismo en la Argentina. Algunos datos sobre el período de 1890 a 1897”, en *La Protesta Suplemento quincenal*, Buenos Aires, 30 de marzo.
- Adamovsky, Ezequiel. 2016. “Criollismo, política y etnicidad en la obra de Martín Castro, cantor anarquista (c. 1920-1950)” en *Quinto Sol*, 20/3: 1-26.
- Ayestarán, Lauro. 1979. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- Borges, Jorge Luis. 1989. “Evaristo Carriego” en *Obras Completas Tomo 1 (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 97-172. Original publicado en 1930.
- Cancionero revolucionario bilingüe (castellano e italiano)*. s/f. Buenos Aires: Librería la Escuela Moderna.
- Castro, Martín. s/f. *La vuelta de Martín Castro. Versos criollos*. Buenos Aires: s/ed.
- Castro, Martín, y Carlos Molina. 1959. *Hachando los alambrados. Versos criollos*. Montevideo: Editorial Cisplatina.
- D’Auria, Aníbal Américo. 2009. *Contra los jueces (El discurso anarquista en sede judicial)*. Buenos Aires: Utopía Libertaria.

- D'Auria, Aníbal Américo. 2022. "De la metafórica política militar del siglo XIX a la metafórica política nacionalista del siglo XX" en *Metáfora y política. Condicionamientos retóricos del pensamiento político argentino*. Aníbal Américo D'Auria comp. Buenos Aires: Editorial La Ley, 127-172.
- García Brunelli, Omar. 2023. "El sinuoso camino de la milonga" en *Los pianistas del Tango. Milonga*. Adrián Enríquez y Martín Jurado comps. Buenos Aires: Mil Campanas.
- García Moriyón, Félix. 1992. *Del socialismo utópico al anarquismo*. Madrid: Cincel.
- Hernández, José. 1979. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Biblioteca Básica Universal, Centro Editor de América Latina, (Primera edición en 1872).
- Horvath, Ricardo. 2006. *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lafuente, Miguel Ángel. 1980. *Martín Castro. El Payador Libertario*. Buenos Aires: Editorial Las Orillas.
- Los anarquistas 1904-1936. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas*. 1965. Incluye los temas "Hijo del pueblo" (Himno anarquista); "Recitado" (Letra con que los anarquistas cantaban al iniciar sus actos a principios del s. XX); "Milonga social del payador libertario" (Anónimo 1902); "Milonga anarquista" (Anónimo 1906); "La verbena del anarquista" (Anónimo 1905); "Este y aquel" (Letra de F. Gualtieri); "Guajiras rojas" (Anónimo 1918); "Marsellesa anarquista" (1907); "Semana trágica" (Letra F. Gualtieri 1919); "Maldita burguesía" (Habanera 1907, Anónimo); "Maldición de un maldito" (F. Gualtieri 1926); "Guitarra roja" (Martín Castro 1928); "Guerra a la burguesía" (Tango 1901, Anónimo); "El deportado" (Anónimo 1920. Canción del vagabundo de "Alma de Dios", E. Serrano); "El héroe (de un payador patagónico sobre el tema de F. Gualtieri); "Sacco y Vanzetti (Martín Castro 1928); "Marcha 'A las barricadas'" (Himno anarquista. Guerra Civil Española). Guion de Osvaldo Bayer. Relatos de Héctor Alterio. Buenos Aires: Pincen, LP, SPD 22801.
- Lugones, Leopoldo. 1992. *El Payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, (Primera edición en 1916).
- Molina, Carlos. 1956. "Artigas" en *Cantándole al pueblo. Cantos libertarios y poemas rurales*. Montevideo: Editorial Cisplatina, 1956, 176-182.
- Molina, Carlos. 1959. "Un canto por la unidad" en *Hachando los alambrados. Versos criollos*. Martín Castro y Carlos Molina. Montevideo: Editorial Cisplatina, 71-72.
- Molina, Carlos. 1969. *Coplas del nuevo tiempo* (disco). Incluye los temas "Del paisaje"; "Y no canté para ti"; "Mi musa"; "Juan Pueblo Payador"; "Me voy pa' verte"; "Mi andanza"; "El Precursor"; "Retorno"; "Pa' don Gringo"; "Pero yo canto opinando".
- Moya, Ismael. 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Editorial P. Berruti.
- Palacio Gamboa, Martín. 2017. "Carlos Molina: payador anarquista. Entrevista al escritor Martín Palacio Gamboa", en *Hemisferio Izquierdo*, 15.
- Perón, Juan Domingo. 1969. "Discurso pronunciado el 7 de agosto de 1945 en el Colegio Militar" en *El peronismo*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 195-208.
- Ramos, Jorge Abelardo. 1965. *Revolución y contrarrevolución en la Argentina. Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Rossi, Vicente. 1958. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Selles, Roberto. 2004. *Historia de la milonga*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Tarcus, Horacio. 2017. “Circunstancia histórica de la Federación Obrera y de la Agrupación Socialista de Buenos Aires (1890-1893). Un aporte documental”, en *Políticas de la memoria*, 17, 304-318.

Zaragoza, Gonzalo. 1996. *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: Ediciones de la Torre.