



Da Ré, Esteban Virgilio. "Elías Castelnuovo en *Los Pensadores*: hipótesis para una relectura".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 116-128.

Elías Castelnuovo en *Los Pensadores*: hipótesis para una relectura

Elías Castelnuovo in *Los Pensadores*: hypothesis for a re-reading

Esteban Virgilio Da Ré¹

Recibido: 24/01/2019

Aceptado: 24/06/2019

Publicado: 10/03/2020

Resumen

La narrativa de Elías Castelnuovo es considerada por la crítica literaria predominante (Portantiero 1961; Giordano 1980 [1968]; Romano 1981; Sarlo 1988; Saítta 2008) como aquella que mejor explicita las características del proyecto cultural y político del llamado grupo de Boedo, al manifestar fuertes rasgos populistas y naturalistas que persiguen generar "horror" y ofrecer una "visión piadosa de la clase trabajadora" (120). La relectura de sus textos ensayísticos y ficcionales aparecidos en la revista *Los Pensadores*, una de las más importantes publicaciones del grupo, permite reconsiderar estas conclusiones para advertir que, en muchos aspectos, las particularidades y los objetivos de la literatura de Castelnuovo resultan opuestos a las principales conclusiones extraídas mayoritariamente por la crítica literaria.

Palabras clave

Elías Castelnuovo; revistas; literatura de ficción; izquierda.

Abstract

The narrative by Elías Castelnuovo is considered by mainstream literary critique (Portantiero 1961; Giordano 1980 [1968]; Romano 1981; Sarlo 1988; Saítta 2008) as the one that better exhibits the characteristics of the cultural and political project of the Boedo group, by manifesting strong populist and naturalistic traits that seek to offer a "compassionate view of the working class" and generate "horror" (120). Notwithstanding this, a re-reading of his fictional texts and his essays published in the magazine *Los Pensadores*, one of the most important publications of the group, enables a reconsideration of these conclusions and to admit that, in many ways, the peculiarities and the objectives of Castelnuovo's literature oppose the main conclusions majorly arrived to by literary critique.

Keywords

Elías Castelnuovo; magazines; fiction literature; left.

¹ Licenciado y Profesor en Enseñanza media y superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desarrolla en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA su doctorado sobre el humor en la poética de Elías Castelnuovo para la crítica social (1919-1923), bajo el marco de una beca doctoral otorgada por el Conicet. Contacto: estebanvdr@yahoo.com.ar.



La poética de Elías Castelnuovo y la crítica literaria

La revista *Los Pensadores* ocupa un lugar destacado dentro de la historia de la cultura argentina dado que, durante su segunda época –entre diciembre de 1924 y junio de 1926–, fue una de las manifestaciones principales del pensamiento y la praxis del llamado grupo de Boedo, conjunto de intelectuales que se propusieron contribuir, aún en su relativa diversidad ideológica, a la conformación de una cultura revolucionaria en la senda abierta por la Revolución Soviética. Dentro de este grupo, la crítica literaria predominante coincide en que la obra de Elías Castelnuovo, como señala Juan Carlos Portantiero (1961), es la que “explicita mejor las características del *boedismo* como corriente cultural” tanto por sus rasgos populistas y naturalistas como por ofrecer una “visión piadosa de la clase trabajadora” (120). Portantiero encuentra que sus ficciones intentan mover “al horror o a la piedad mediante la minuciosa cargazón naturalista de desdichas y tragedias” (120). En esta misma línea, Carlos Giordano (1980 [1968]), sostiene que la poética de Castelnuovo se caracteriza por sus “desbordes”, que se encuentran motivados por su “ingenuo tremendismo” y por “el sentimiento de compasión que busca despertar en el lector, con apenas sofrenados escrúpulos” (42). Así también, Eduardo Romano advierte que Castelnuovo persigue en sus relatos “‘asustar’ a sus lectores con recursos naturalistas, con descripciones desagradables, con tremendas situaciones irreversibles” que se entran con “momentos de humildismo tolstoiano” (475). Sylvia Saïtta sintetiza estos desarrollos previos cuando afirma que la narrativa de Castelnuovo “fue la que mejor representó las características del grupo de Boedo como corriente cultural al sostener el arte social, el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora”, pero que, a su vez, “excedió (...) los presupuestos de Boedo tanto por su mirada sobre la miseria según una lógica religiosa que difícilmente compartieran sus compañeros de izquierda, como por su fascinación por lo monstruoso, lo miserable, lo horroroso, lo deforme” (100).²

No obstante, una relectura de las publicaciones ensayísticas y ficcionales de Castelnuovo en la revista *Los Pensadores*, permite poner en cuestión estos consensos de la crítica y advertir que su literatura no se propone atemorizar a los lectores ni provocarles una conmiseración pietista y religiosa respecto de los “humildes”, sino que, por el contrario, en un complejo movimiento de identificación y rechazo con los personajes y las situaciones representadas –en muchas ocasiones, valiéndose del sarcasmo y de procedimientos vanguardistas–, tiene como objetivo propiciar la reflexión crítica respecto de las formas de la subjetividad de los trabajadores en un contexto capitalista.

Castelnuovo crítico de arte: indicios para su poética

La primera publicación de Castelnuovo en *Los Pensadores* se produce en el primer número de su segunda época,³ del 9 de diciembre de 1924, con el artículo “Un pintor gorkiano, Guillermo Facio Hebequer”. Este artículo se destaca por su ubicación, dado que es uno de los primeros

² Durante los últimos años, se desarrollaron una serie de trabajos críticos que no sostienen la valoración negativa de la crítica literaria antes referida y que intentan abordar la obra de Castelnuovo desde otros marcos teóricos, llegando a otras conclusiones. Por ejemplo, Leonardo Candiano y Lucas Peralta (2007) se detienen en el carácter “militante” de la literatura de Boedo, Miguel Vitagliano (2012) compila un conjunto de trabajos con eje en las “políticas del realismo” del grupo y Adriana Rodríguez Pérsico analiza la “poética de deshechos” (2013, 34) de Castelnuovo, en función de que “se pueden imaginar formas a partir de lo inútil, de lo que sobra como resto en la lógica del mercado” (83).

³ En su primera época, entre febrero de 1922 y noviembre de 1924, *Los Pensadores* se limitaba a publicar una antología de textos filosóficos y literarios, acompañados de una presentación biográfica del autor.

textos publicados, solo antecedido por las notas editoriales de “Al margen de la vida que pasa...”, la reedición de un texto de Almafuerte –“Páginas negras”– y “Pensamientos”, compendio de citas de varios autores célebres. En contraste con estos textos, el artículo de Castelnuovo ofrece un extenso y detenido estudio de la estética de un artista contemporáneo, Facio Hebequer, integrante del grupo Artistas del Pueblo y próximo a la redacción de la revista.⁴ Su relectura en relación con las obras de Castelnuovo publicadas en *Los Pensadores* posibilita advertir concepciones del arte, de la valoración de sus temas y formas, así como aspectos de su función social que pueden ser válidos también para las ficciones de Castelnuovo.

En primer lugar, Castelnuovo encuentra en su artículo que “Facio Hebequer tiene una predisposición natural para extraer sus modelos entre la resaca de los bajos fondos sociales” y subraya, así, como uno de sus rasgos más destacables el hecho de tomar como materia para sus obras su realidad social contemporánea. Esta elección contrasta con las otras tendencias artísticas criticadas desde la revista –como la novela semanal, el martinfierrismo, el modernismo, el romanticismo, entre otras– y pone en primer plano a los sujetos sociales más desfavorecidos. De esa manera, Castelnuovo destaca la inversión artística de las jerarquías sociales que realiza Facio Hebequer, en convergencia con el proyecto cultural y político de *Los Pensadores*: en lugar de retratar a las clases dominantes o a los sectores medios, Facio Hebequer opta por representar trabajadores empobrecidos y marginales. Respecto de estos personajes pictóricos, Castelnuovo sostiene que:

la galería de Facio Hebequer es una turba indescriptible de facinerosos a quienes el dolor y la miseria, la enfermedad, la mugre y la ignorancia han reducido a esa triste condición de larvas humanas; no parecen hombres: parecen más bien gusanos que se arrastran por entre las grietas hediondas de la quema de basuras. Hay, en todos ellos, una voluntad enferma y rota, ojos muertos para el amor y que solo brillan bajo el acicate del alcohol o de los más bajos instintos. La psicología de estos ex hombres abatidos y desfigurados se pierde entre las innumerables arrugas y entre la suciedad que cubre como una pátina toda la corteza de sus semblantes marchitos. Facio Hebequer los pinta así como los encuentra en la calle: sucios, rotos, demacrados o enrojecidos por el aguardiente, llenos de llagas y de parásitos. Y su pintura resulta, entonces, lógicamente, cruda y trágica. (s/p)⁵

Facio Hebequer, desde la perspectiva de Castelnuovo, al mismo tiempo en que representa a los excluidos, señala las causas de su deplorable condición, “una sociedad que reduce a las criaturas humanas a esos extremos de pauperismo moral y físico”. En efecto, al señalar a la sociedad como la responsable de la “pobreza” material y simbólica de las personas, se produce una inversión del determinismo biológico como presupuesto ideológico que actualiza el naturalismo literario argentino, en cuyas obras se sostiene que las problemáticas sociales tienen sus causas en problemas genéticos de los individuos por su origen “racial”.⁶ De

⁴ Para un análisis detallado de la vida y obra de Guillermo Facio Hebequer, ver Devés (2016), quien afirma que este autor “perteneció al margen izquierdo del campo político-cultural, al tiempo que escapó a cualquier rótulo imprimiendo una complejidad a su vida y obra no exenta de tensiones” (22-23). Asimismo, señala que desde que se conocieron con Elías Castelnuovo en 1923 “ambos participarían de las mismas empresas político-culturales y compartirían algunas de sus variaciones estético-ideológicas” (77).

⁵ La revista *Los Pensadores* no cuenta con números de página en la publicación original. Por este motivo, se indica “s/p” luego de las citas de más de tres renglones o se omite esta referencia cuando se encuentran en el cuerpo del texto, para aligerar la lectura.

⁶ En este sentido, afirma Rita Gnutzmann: “Los autores [del naturalismo argentino] siguen la corriente naturalista en la atención prestada a las ‘leyes’ de la herencia (y al biologicismo fisiológico de Lombroso), en la preocupación por el medio ambiente y el momento, por lo que nunca suelen faltar la argumentación biológica...” (218-9). Asimismo, sobre las continuaciones y las transformaciones de la literatura de Boedo respecto del naturalismo

esta manera, Castelnuovo se distancia en este artículo –como ocurre luego en las ficciones publicadas en la revista– de la ideología de la tendencia naturalista, a diferencia de aquello que sostiene la crítica literaria predominante.

Respecto de la forma artística, Castelnuovo sostiene que Facio Hebequer “no hace otra cosa que reproducir al modelo tal cual es visto”, afirmación que parece sostener cierta ingenuidad respecto de la posibilidad del reflejo en el arte, como fue señalado por la crítica literaria respecto de la estética defendida desde Boedo. Más adelante, Castelnuovo parece reforzar estas afirmaciones al concluir que en autores como Facio Hebequer “la forma es lo de menos; cuando uno tiene propiamente algo que decir, lo dice y no hay nada ni nadie que pueda evitarlo.” En este sentido, Castelnuovo compara durante todo el artículo a Facio Hebequer con Máximo Gorki, por carecer “de forma y de estilo” y porque “no ama el oropel de las virtudes superficiales”. Las causas de esta subestimación aparente de la forma artística pueden comprenderse en el contexto del rechazo polémico que desde Boedo se establecen con la estética del “arte por el arte”, del modernismo y del romanticismo –entre otras– que se actualiza en el pasaje anterior de Castelnuovo. Para Castelnuovo, que la “forma y estilo” ocupen el lugar más destacado dentro de una obra artística denota una marca de clase: es la manifestación de la fastuosidad y el lujo de la burguesía en el terreno artístico, rasgos largamente criticados en *Los Pensadores*. El hecho de que, en la percepción de la obra de Facio Hebequer, la forma y la figura autoral queden relegadas respecto de los modelos retratados es, para Castelnuovo, precisamente, “el mayor triunfo artístico que ha podido obtener” el artista. Años después, Castelnuovo en dos oportunidades –entrevistado por Lubrano Zas y en la “Encuesta a la literatura argentina contemporánea” de *Capítulo*– persiste en esta concepción del arte, pero, al mismo tiempo, hace explícito que su perspectiva lejos está de significar una subestimación del trabajo sobre la forma:

Invierto más tiempo en corregir que en escribir. Suelo pasar en limpio mis obras totalmente hasta diez veces consecutivas. [Y]o trato de arreglar y reajustar, no amontonando palabras y metáforas que evidencien el artificio de la composición, sino suprimiendo todos los elementos que contrasten con la naturalidad. Cuesta más ser natural que artificial. (Zas 18-19)

Empleo ordinariamente más tiempo en corregir que en escribir una obra. Nunca estoy conforme con su estructura. Corrijo hasta diez veces de cabo a rabo mis escritos. Los someto a una rigurosa depuración conceptual y estética. Barro con todo ese palabrerío detonante e infuso que se me pegó de Vargas Vila y de Rubén Darío. No hay que olvidar que yo provengo de la época del floripondio literario en que los poetas querían ser “hipsipilas” y le cantaban a las pálidas princesas y a los nenúfares amarillentos (Altamirano y Sarlo 338).

El elogio de la “carencia de forma” de Castelnuovo no significa la despreocupación formal sino el rechazo de la artificialidad, es decir, del hecho de que la técnica artística prepondere respecto de los temas planteados en la obra o de que estos sean una mera excusa para el despliegue de una serie de procedimientos literarios. El propio artículo evidencia su preocupación por los aspectos formales, dado que, pese a su relativa extensión –tres páginas de letra apretada–, cuenta con una estructura expositiva clara para el tratamiento de un tema complejo, emplea una multiplicidad de figuras retóricas en su exposición y no se ahorra referencias “cultas” a Gorki, Tolstoi y Guyau. Para Castelnuovo, entonces, el hecho de que la

argentino. Blanco afirma: “Si los naturalistas argentinos habían tomado el programa literario de Émile Zola, pero invirtiendo su signo ideológico, la literatura de Boedo produce una nueva torsión que reinstala, aunque de otra manera, la perspectiva originaria francesa del programa del naturalismo narrativo” (18).

forma artística resulte imperceptible en Facio Hebequer demuestra la eficacia y la importancia de la propia forma artística en correlación con los objetivos que persigue.

Las ficciones de Castelnuovo en *Los Pensadores*: entre la denuncia del capitalismo y la (auto)crítica sarcástica de clase

La primera ficción que Castelnuovo publica en *Los Pensadores* se titula “¡Agua!”, relato de tres páginas de extensión, aparecido en el número 102, del 23 de diciembre de 1924, segundo número de la segunda época de la revista.⁷ En esta ficción predomina la descripción por sobre la narración, lo cual provoca el efecto de que el tiempo se encuentra detenido: el cuento se asemeja a la pintura de una escena contemplada, a un aguafuerte al modo de Facio Hebequer. El relato se sitúa en un “paisaje portuario” donde:

los obreros se deslizan en la penumbra de los galpones como sombras y las vagonetas, arrastradas a mano, se abren paso en la obscuridad mediante los gritos desesperados del hombre que la gobierna.

El contraste de luz y sombra, aquí, es violento. Cuando el obrero que dirige el guinche pasa del galpón a la explanada se lleva inmediatamente un brazo sobre los ojos para amortiguar el chicotazo de la luz. (s/p)

Los sujetos sociales representados y su descripción establecen analogías con las características que Castelnuovo destaca en Facio Hebequer. Por otro lado, los claroscuros son una constante durante el relato, así como el señalamiento detallado de expresiones y movimientos de los personajes –como si se realizara un primer plano cinematográfico– luego de haber dado una descripción del marco narrativo en el que se encuentran. De esta manera, la estética del relato converge con rasgos del expresionismo alemán, los cuales también se ponen de manifiesto, en los años siguientes, en las escenografías que crea Abraham Vigo –integrante del grupo Artistas del Pueblo, al igual que Facio Hebequer– para las obras de teatro de Castelnuovo *Ánimas benditas* (1926), *En nombre de Cristo* (1929) y *Los señalados* (1929).⁸ Estas escenografías, cuyos bocetos son publicados por Castelnuovo en la compilación de sus obras de teatro en 1929 (ver Figura 1), evidencian estrechas similitudes con aquellas de la película *The Cabinet of Dr. Caligari*, dirigida por Robert Wiene y estrenada en 1920, por sus juegos de luces y sombras, por la proliferación de líneas diagonales que forman puntas y rombos, por sus ventanas y puertas fuera de escuadra, entre otras características.

⁷ Respecto del conjunto de las ficciones de Castelnuovo publicadas en *Los Pensadores*, afirman Leonardo Candiano y Lucas Peralta: “De extensión breve –de dos o tres carillas–, en estas narraciones de Castelnuovo se pueden observar las características centrales de la literatura de Boedo (...), como lo son la importancia de la descripción en la generación de los relatos, la proliferación de protagonistas marginales y excluidos del sistema que sufren maltratos constantes y una extrema explotación laboral que conlleva a una deshumanización del hombre, un tono pesimista con finales desesperanzados, la presencia de un lenguaje popular y coloquial y un uso sostenido de la hipérbole como procedimiento narrativo que está al servicio de la denuncia social” (90). Este trabajo, al tiempo en que corrobora la validez de estas tesis, se propone advertir otros rasgos, modos de proceder y objetivos de la literatura de Castelnuovo.

⁸ En este sentido, afirma Andrés Monteagudo (2012): “Los bocetos que realizó [Abraham Vigo] para las obras de Castelnuovo revelan (...) un amplio conocimiento de las novedades del teatro expresionista” (125).



**Ilustración 1. Boceto escenográfico de Abraham Vigo
Proyecto para la obra “En nombre de Cristo”. En *Teatro*, de Elías Castelnuovo (1929).**

En efecto, las descripciones del narrador establecen correspondencias con la caracterización que hace César Aira (1993) del expresionismo alemán, el cual, según afirma, “funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia” (55), dado que, según Aira:

el mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos. (55)

Así como Aira reconoce rasgos expresionistas en la obra de Roberto Arlt, también es posible advertirlos en las ficciones de su amigo Castelnuovo, publicadas algunos años antes. Asimismo, el contraste entre luces y sombras en movimiento de las ficciones de Castelnuovo muestran correspondencias con el hecho de que José Amícola (2008) encuentra en la prosa de Arlt, como rasgos del expresionismo alemán, “cierta conjunción inarmónica de colores, luces y movimientos” (161).⁹

No obstante, al modo del realismo decimonónico, se subraya en el relato de Castelnuovo la relación entre las características de la subjetividad de los personajes y el ambiente en el que viven. Estos rasgos formales y temáticos se sostienen durante el relato, que se mueve al ritmo de la mirada que describe este “paisaje”:

Si se mira desde el puente de mando hacia abajo, el cuadro es negro y dantesco. Por momentos, no se distingue más que un abismo fangoso y prieto; por momentos, se filtra un rayo de luz y se puede ver a una que otra criatura aislada; por momentos, el sol rompe la nube de polvo y se alcanza a percibir, entonces, veladamente, una caravana de hombres

⁹ Para un análisis de los rasgos vanguardistas del grupo de Boedo, ver García Cedro (2013), quien afirma que “Boedo y Florida constituyeron la vanguardia porteña” (376) por tener un común una serie de elementos: tomar distancia respecto de la literatura anterior, renovar las formas artísticas, adoptar como tema las transformaciones de la ciudad moderna, presentar un discurso autorreflexivo, mantener una relación contradictoria con las instituciones, entre otras características.

sudorosos y jadeantes que rascan con fiebre los guijarros de una montaña de carbón. Se ve una especie de hormiguero de topes irritados por la pasión genésica abriendo brechas con las uñas a través de las galerías subterráneas del buque. (s/p)

La descripción de un ambiente en donde predominan las sombras pero que se encuentra atravesado, de manera excepcional, por “rayos de luz” conforma la imagen de un mundo sórdido para los personajes y en el que, así como los contrastes cromáticos, se extreman los antagonismos sociales. En un mismo gesto, el énfasis en los detalles del aspecto y las expresiones de los personajes que logran diferenciarse de la masa parece perseguir la posibilidad de que sea advertida la humanidad que pasa desapercibida frente al movimiento homogeneizante de la producción capitalista. Las animalizaciones constituyen otro de los recursos fundamentales con que se denuncia la degradación a la que se ven sometidos los trabajadores en su ámbito laboral, que se encuentra complementada con símiles que ponen en evidencia su cosificación, en tanto los obreros devienen meros apéndices de sus instrumentos de trabajo:

Los obreros rascan y rascan continuamente, agachados y embrutecidos; la pala y los brazos parecen una sola pieza, y todos juntos, una máquina de carne humana con muchos engranajes que repite constantemente idénticas operaciones. (...) Algunas gargantas atascadas de polvo chirrían como los guinches... (s/p)

En ese contexto, se presenta la situación en la que hace foco el título de la ficción y, en el momento de mayor tensión descriptiva, los personajes claman por agua. No obstante, en el momento en el que los deseos de los trabajadores se reducen a satisfacer una necesidad elemental y en donde, como consecuencia, se genera mayor empatía, la mirada narrativa, lejos de establecer una conmiseración pietista, comienza a tomar distancia de ellos al enfatizar su docilidad frente a la situación, que los muestra próximos a una pasividad cómplice:

Por instantes, los obreros semejan una tropa de ganado, fatigada y sucia, encerrada en un brete que espera la hora de la matanza con los ojos inmóviles y velados ante la inminencia de la muerte. Hay, en el conjunto, la misma resignación trágica y vacuna, el mismo apelonamiento, la misma caída de orejas y espaldas, idéntico silencio bestial. (s/p)

Este giro de la perspectiva narrativa se intensifica en el final del relato, donde el tiempo se acelera y el título de la ficción adquiere un nuevo relieve:

A los tres días o cuatro, concluida la operación, la cuadrilla se toma una semana de asueto, durante la cual se revuelcan y se arrastra así sucia y barbuda como sale del buque, por las cantinas pestilentes de la Boca.

De noche, no es difícil ver a uno de esos infelices tirado por las cunetas, durmiendo y roncando o gruñendo entre sueños. No es difícil oír la voz fatigada y rota de un alma profundamente dormida entre las piedras de la calle, que implora, soñando:

—¡Agua! (s/p)

Este desenlace —como ocurre usualmente en los finales de los cuentos de Castelnovo— propone cierto desconcierto al lector, en función de la ambigüedad valorativa que emerge, como efecto de lectura, respecto de sus personajes. El conflicto no se resuelve, los personajes no mejoran su situación inicial ni se advierten posibilidades de que lo puedan hacer; por el contrario, el relato parece estructurado en torno de una doble denuncia, tanto de las condiciones de vida que cosifican y animalizan a los trabajadores, como de la “resignación” con que los trabajadores las aceptan y de las infértiles vías de escape por las que optan. En lugar de buscar

la identificación de los lectores con los personajes –“esos infelices”– como modelos de vida, las ficciones de Castelnuovo promueven su rechazo. La literatura de Castelnuovo, en un gesto similar al de las vanguardias históricas, es negativa y destructiva: no ofrece soluciones, sino que plantea problemas e impugna un estado de cosas.

En el número siguiente, el 103, del 13 de enero de 1925, Castelnuovo publica un nuevo relato, “El camino de los pobres”. Al igual que en su texto anterior, prepondera la descripción de una escena por sobre el desarrollo de una intriga y se estructura en función de un movimiento de acercamiento y distanciamiento valorativo de la mirada narrativa respecto de sus protagonistas. En este caso, la escena se sitúa en el velatorio de María en el conventillo donde vivía, costurera que murió como consecuencia de “un aborto violentísimo”, el cual, según el médico que la asistió, se produjo “porque la paciente trabajaba como una bestia”. Si bien María hacía días que sentía dolores, nos informa el narrador, continuaba trabajando porque “pensaba en el nenito, se estremecía toda y murmuraba: –Pobrecito... Pobrecito...”. Como ocurre en el relato “¡Agua!”, en el momento de mayor proximidad y empatía con un personaje que se encuentra victimizado, el narrador comienza a tomar distancia de él. Por otro lado, en la reconstrucción de los diálogos de María en el pasado con sus visitas, se hace referencia al padre del niño: “–A mi compañero lo han deportado... No es malo... no... no es malo... En cuanto haya una amnistía, volverá otra vez... ¿Sabe usted?... Volverá y entonces... ¡Qué contento se va a poner cuando vea al nenito!...”. A diferencia de lo que ocurría en “¡Agua!”, se presenta entre los personajes a un militante de origen inmigratorio que sufre las consecuencias de la persecución política, en el contexto de la Ley de Residencia. La descripción de los personajes –los “pobres” del título– es similar a la de “¡Agua!”, gente “rotosa, miserable, demacrada”. Ahora bien, la tensión aumenta cuando una de las hermanas de María, que “lleva un crucifijo sobre el pecho y está nerviosa, agitada” hace referencia a “un muchacho pálido, desgredado, que está junto al cadáver de María y a quien dirigen constantemente miradas de odio”:

–¡Canalla! –le grita. –Usted tiene la culpa de todo esto... Con sus ideas echó a perder a mi hermana María y la mató... Si se hubiese casado, no le hubiese pasada nada... ¡Dios lo castigó! ¡Canalla!

(...)

–¡Mire bien su obra!... Ahí la tiene... ¡Anarquista, anarquista!... ¿Por qué no se ríe?... Escupe como una víbora y vuelve a su lugar murmurando con desprecio... (s/p)

El personaje de la hermana de María, católica y contraria al anarquismo, condensa las características criticadas frecuentemente por Castelnuovo en sus ficciones. Al mismo tiempo, la figura del militante no se encuentra idealizada, sino que solo se limita a presentarlo en una situación de debilidad, perseguido y solo. Una vez más, en el final del relato el conflicto queda planteado y no se resuelve: en la realidad social que construye y denuncia el texto, “el camino de los pobres” lleva a la muerte por las malas condiciones laborales –como en el caso de María–, al ostracismo –como en el caso del militante anarquista– o a la complicidad con la opresión –como en el caso de su católica hermana–.

En el número siguiente de *Los Pensadores*, el 104, del 27 de enero de 1925, se publica el relato “Aguas abajo”, de Elías Castelnuovo, el cual, según cuenta en sus *Memorias* (1974) fue escrito años antes, cuando enemistado con la ciudad por “el desastre sufrido por el proletariado durante la *Semana Trágica*” (86) en enero de 1919, se radica junto con un amigo, el médico Lelio Zeno, en las islas del delta de Tigre. Tiempo después, relata que “estalló una huelga en el aserradero que fue reprimida violentamente por la marinería de San Fernando y cuyo desenlace me impresionó tanto que me indujo a escribir lo que más tarde sería el primer cuento que escribí en mi vida: *Aguas Abajo*” (95). En este cuento, a diferencia de las dos ficciones anteriores publicadas en la revista, prepondera la acción por sobre la descripción y

cuenta con un narrador en primera persona que relata un viaje en barco, “aguas abajo”, a través del Paraná Miní. Durante el viaje, este narrador se refugia en la bodega del barco porque “entre la mugre” se sentía “mejor que arriba entre los pasajeros”. En ese contexto, el narrador observa que un gendarme llevaba a un “loco” amarrado con un chaleco de fuerza. El narrador decide sentarse a su lado y conversar con él, pese a su mirada desconfiada, su aspecto sucio y demacrado, su fuerte olor y sus ropas “impregnadas de grasa y aserrín.”. El gendarme le informa que el “loco” hace “ocho días que no come ni güerme” y que se autoinflingió un machetazo en la pierna izquierda. No obstante, la versión del gendarme comienza a ponerse en cuestión cuando el “loco”, en diálogo con el narrador, hace referencia a una huelga:

en ese momento empecé a precisar algunos recuerdos. Sin duda, el loco se refería a la huelga del aserradero, un movimiento subversivo que la gendarmería ahogó en sangre. Recordé que el mismo día que estalló la huelga atravesó el Paraná Miní un lanchón repleto de obreros que agitaban banderas rojas y gritaban como demonios. Entre los más exaltados me parece haber visto al loco que aullaba de alegría. (s/p)

Más adelante, el “loco” le revela los motivos de su aparente locura: “—Me querían matar —me confesó más tarde en secreto—. Soy güelguista... Por eso... Hace tiempo que no como porque sentí decir que me iban a dar un veneno. Tengo hambre”. Fruto de la empatía que comienza a experimentar, el narrador en reiteradas oportunidades le solicita al gendarme, sin éxito, que le desate las amarras al “loco”. Una vez llegados al desembarcadero, el narrador advierte que “parecía haber huelga en los diques” y que “soldados armados a máuser avizoraban los astilleros”. El final se distancia de los desenlaces habituales en Castelnuovo:

Por el camino seco y polvoriento el loco avanzaba y retrocedía, dando saltos y tumbos, mientras el gendarme lo tiraba al suelo de un empujón y de otro lo volvía a levantar. La multitud compacta que venía por el puente llegó frente al embarcadero. Por un momento estuvimos todos juntos y mezclados. Uno que otro obrero gritaba débilmente: —¡Viva la güelga!

Yo empecé a abrirme paso entre los pasajeros y sin saber por qué me puse a gritar como ninguno:

—¡Que viva la huelga! Sí, sí... ¡Que viva la huelga, recontra! (s/p)

El narrador, quien en un principio quería estar “completamente solo”, finaliza el relato entreverado con la multitud y, a los gritos, manifiesta su solidaridad con la lucha de los trabajadores: los personajes se encuentran en una situación que, pese a que continúa siendo muy desfavorable en general, muestra una mejoría en su dimensión política. Si bien existen algunos señalamientos respecto al consumo problemático de alcohol del “loco”, no se produce, no obstante, un distanciamiento crítico sobre los personajes tan subrayado como en las otras ficciones. En relación con “El camino de los pobres” —su cuento publicado en el número anterior—, “Aguas abajo” ofrece una alternativa contrapuesta respecto de los militantes y sus luchas: mientras en ese relato el anarquista finaliza solo, perseguido y sin muestras de solidaridad por parte de los otros personajes, en “Aguas abajo”, en cambio, el narrador auxilia al “loco” y, sobre el final, decide unirse a la manifestación de los trabajadores en huelga.

Las características más habituales de la narrativa de Castelnuovo, no obstante, reaparecen en el número siguiente, el 105, del 10 de febrero de 1925, con la publicación de su relato “Larvas”. Este cuento —en el que, al igual que en “Aguas abajo”, también prima la narración por sobre la descripción— relata las experiencias de Marcos, su protagonista, desde su llegada a Curuzú Cuatíá proveniente de Caseros, donde había estado detenido por “vagabundo”. Marcos se encuentra descalzo, “con un paletó destrozado, con una gorra andrajienta, con la

cabeza afiebrada y el estómago vacío”, al igual que el personaje de la ilustración de tapa del número, titulada también “Larvas” y firmada por Fasine –pseudónimo atribuido a Abraham Vigo–, en el que aparecen un muchacho y una chica, ambos con ropas raídas (ver Figura 2).



**Ilustración 2. “Larvas”, de Fasine
Tapa de revista *Los Pensadores* n° 105, 10 de febrero de 1925.**

El hecho de que se haya elegido la ficción de Castelnuovo para la ilustración de la portada del número destaca la importancia atribuida al relato por *Los Pensadores*. Desde el inicio del cuento la voz narrativa toma cierta distancia de la mentalidad del personaje: “Las cosas le ocurrían no porque las circunstancias lo determinasen, sino porque la desventura lo quería. En todo, Marcos veía la mano criminal de la desventura”. En el cuartel de policía, frente a la plaza del pueblo, ve a un soldado haciendo guardia que está descalzo y embarrado como él y, si bien piensa que “el simple hecho de estar ambos descalzos y embarrados sería (...) un motivo de simpatía recíproca”, no recibe ninguna ayuda ni orientación luego de dialogar con él. Marcos concluye que “su situación no tenía remedio, debía resignarse con su suerte, buscar un agujero y pasar la noche allí”. En ese contexto, una muchacha “menuda y pálida, desgarrada y sucia” habla también con el soldado y luego se le acerca a Marcos y lo invita a su pieza. Marcos acepta dado que “no le dio más que un valor piadoso a sus palabras”. El imaginario católico de Marcos –atravesado de sentimientos de “resignación” y “piedad” así como de prejuicios respecto de si la muchacha es un “ángel bueno y misterioso” que lo ayudará o una “serpiente surgida del infierno” que lo “precipitará en el abismo negro”– impregna su relación con la joven, quien, pese a su apariencia inicial, luego le revela que solo tiene diez años. Marcos, movido por la esperanza de que Dios lo ayudaría, así como por el frío que lo atormentaba, se deja guiar por la niña “a través de las tinieblas”. No obstante, la niña muestra intenciones que no se corresponden con las expectativas de Marcos:

- A mí, te voy a ser franca, me sobran hombres, pero todos son guaycuruses, como el soldao...
- ¿Guaycuruses?
- Sí, indios feos y puercos que no se lavan nunca, y te pinchan con la barba, ¿comprendís? Antes de hacer el amor hay que lavarse y afeitarse, ¡Añá membuig! (s/p)

La carga sexual del discurso de la niña se ve respaldada por la escena a la que asiste Marcos cuando llegan al “rancho humilde” en cuyo interior descansaban tres parejas que:

chillaban y aullaban en guaraní cosas soeces de una proporción escandalosa. A Marcos le empezó a correr un sudor frío por la frente, bajo los hombros y abrió la boca como un estúpido.

–No tengás vergüenza –gemía la muchacha mientras le empujaba hacia su catre. –Son todos conocidos... Acostáte aquí, conmigo, conmigo cheraig... (s/p)

Frente a esta situación Marcos “permanecía pasmado” y luego lucha a “brazo partido” con la niña para poder irse del rancho. Ya en la plaza una vez más, Marcos le cuenta al soldado –quien lo había despreciado en el comienzo del relato– que había sido conducido por la niña a una “madriguera tétrica” sumida en la “trágica promiscuidad de tres parejas”. En el final del relato, Marcos se hizo “la señal de la cruz” y:

empezó a marchar por la cuneta de la calle tropezando con una lata de basuras a la cual le dio un terrible puntapiés.

Entre los desperdicios surgió un hueso pelado que Marcos recogió en un arrebato de inesperada bestialidad. En seguida reflexionó, pero ya tenía el hueso en la mano, lo miró, lo volvió a mirar y por último lo limpió un poco y se puso a roerlo tranquilamente. (s/p)

Como es una constante en los relatos de Castelnuovo, el desenlace traiciona las expectativas de “felicidad” de sus personajes –y de los lectores–, al tiempo en que nos muestra, con sarcasmo, que el destino de Marcos, pese a su moral y sus apelaciones a Dios, no escapa de la “bestialidad” en que lo sume sus malas condiciones de vida. Asimismo, la narración pone en evidencia la imposibilidad de los personajes para establecer vínculos de solidaridad entre ellos, pese a estar en situaciones muy similares: el soldado desprecia a Marcos y Marcos rechaza a la niña, como modos de afirmar su pretendida superioridad material y simbólica respecto del otro. Una vez más, la perspectiva narrativa, lejos de conmiserarse con los personajes por su situación, toma una distancia crítica en su tratamiento.

El arte y sus efectos estéticos y políticos

Así como la crítica literaria se interroga respecto de los objetivos del “tremendismo” de la literatura de Castelnuovo, el mismo Castelnuovo formula esta pregunta sobre la obra de Facio Hebequer, en el final del artículo referido:

–¿Qué se propone [Facio Hebequer] con esto? ¿Se propone hacernos sufrir más, más de lo que sufrimos? ¿Atormentarnos con los fantasmas de esas almas atormentadas? Veamos.

¿Qué se propone Gorki al sacar a la luz toda esa familia de vagabundos y menesterosos? ¿Qué se propone al exhumar el crimen y la locura, la brutalidad y el vicio y la crueldad espantosa del hombre? ¿Espantarnos, aterrorizarnos? No, no; se propone mejorar al hombre señalándole sus lacras, sus lacras horribles. Arrancarle del fango en que lo ha sumido la ignorancia de los tiempos y elevar hasta las estrellas su espíritu enfermo y deprimido. Regenerarlo y redimirlo. Toda la obra de Gorki clama por la regeneración de la especie. Toda la galería de Facio Hebequer clama también. Clama, clama. (s/p)

Lejos de intentar provocar “horror” o “conmiseración” y “pietismo” con los “pobres” –búsquedas que le adjudica la crítica literaria mayoritariamente a la obra de Castelnuovo–, el

autor, por el contrario, niega la pertinencia de esos efectos y reivindica el hecho de que Facio Hebequer “se propone mejorar al hombre señalándole las lacras”. Castelnuovo, de esta manera, valora el doble movimiento de identificación y rechazo que provocan las obras de Facio Hebequer como consecuencia del modo en que representa a sus personajes, el cual también se puede advertir, con los mismos propósitos, en las ficciones de Castelnuovo. Como fue señalado previamente, Castelnuovo encuentra, en oposición al naturalismo, que la causa de las problemáticas individuales se encuentra en la desigualdad social que provoca el capitalismo para lo cual se vale de procedimientos provenientes tanto del realismo como de las vanguardias históricas. Asimismo, subraya con sarcasmo que la resignación religiosa de sus personajes frente a un orden social representado como opresivo, o su opción por vías de escape inconducentes, intensifican su situación inicial desfavorable, como ocurre en los finales de sus relatos. Por otro lado, se proponen personajes que se organizan políticamente en contra del sistema pero que no condensan de manera idealizada un cúmulo de valores positivos, sino que son representados en su debilidad y con sus contradicciones. Así como Castelnuovo encuentra que el arte de Facio Hebequer “clama” por una “regeneración”, sus relatos finalizan usualmente con personajes que también “claman”: las ficciones de Castelnuovo en *Los Pensadores* se proponen ser una literatura que “clame” por la transformación social en un sentido emancipatorio a través del énfasis en la denuncia tanto de la opresión capitalista como del señalamiento de tendencias dentro de la propia clase que obstaculizan la posibilidad de este cambio.

Obras citadas

- Aira, César. “Arlt.” *Paradoxa*, n.º 7, 1993, pp. 55-71.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. “Elías Castelnuovo.” *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. CEAL, 1982, pp. 337-340.
- Amícola, José. “Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt.” *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, editado por Matei Chihaiia Wolfram Nitsch y Alejandra Torres, Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 161–169.
- Blanco, Oscar. “Modulaciones de un realismo (/naturalismo) militante.” *Boedo. Políticas del realismo*, compilado por Miguel Vitagliano, Título, 2012, pp. 15-52.
- Candiano, Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo, orígenes de una literatura militante: historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. CCC, 2007.
- Castelnuovo, Elías. “¡Agua!” *Los Pensadores*, año III, n.º 102, 23 de diciembre de 1924, (s/p).
- _____ “Aguas abajo.” *Los Pensadores*, año III, n.º 104, 27 de enero de 1925, (s/p).
- _____ “El camino de los pobres.” *Los Pensadores*, año III, n.º 103, 13 de enero de 1925, (s/p).
- _____ “Larvas.” *Los Pensadores*, año III, 10 de febrero de 1925, (s/p).
- _____ *Memorias*. Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- _____ *Teatro: Ánimas benditas, En nombre de Cristo, Los señalados*. Incluye reproducciones de bocetos escenográficos de Abraham Vigo, El Inca, 1929.
- _____ “Un pintor gorkiano, Guillermo Facio Hebequer.” *Los Pensadores*, año III, n.º 101, 9 de diciembre de 1924, (s/p).
- Devés, Magalí A. *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis doctoral Universidad de Buenos Aires, 2016, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4656>
- Fasine [pséud. de Abraham Vigo] (1925). “Larvas.” *Los Pensadores*, año III, n.º 105, 10 de

- febrero de 1925, (s/p).
- García Cedro, Gabriela. *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2013.
- Giordano, Carlos. "Boedo y el tema social." *Historia de la literatura argentina. Vol. 4. Los proyectos de la vanguardia*. CEAL, 1980 [1968], pp. 25-48.
- Gnutzmann, Rita. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Rodopi, 1998.
- Monteagudo, Andrés. "El teatro de las tinieblas." *Boedo. Políticas del realismo*, compilado por Miguel Vitagliano, Título, 2012, pp. 117-132.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Procyón, 1961.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. "Estudio preliminar. Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea." *Larvas*, de Elías Castelnuovo, Biblioteca Nacional, 2013, pp. 9-86.
- Romano, Eduardo. "El cuento. 1900-1930." *Historia de la literatura argentina. Vol. 3. Las primeras décadas del siglo*. CEAL, 1981, pp. 457-480.
- Saítta, Sylvia. "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura." *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, compilado por Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2008, pp. 99-113.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.
- Vitagliano, Miguel (comp.). *Boedo. Políticas del realismo*. Título, 2012.
- Wiene, Robert. *The Cabinet of Dr. Caligari*. 1920, <https://archive.org/details/thecabinetofdrcaligari>
- Zas, Lubrano y Castelnuovo, Elías. *Palabras con Elías Castelnuovo*. Editorial Carlos Pérez, 1968.