



**INSTITUTO SUPERIOR DE LETRAS EDUARDO MALLEA (A-1369)**

**CARRERA: FORMACIÓN DEL REDACTOR LITERARIO  
ESPECIALIZADO EN TEXTOS ACADÉMICOS, PERIODÍSTICOS  
O LITERARIOS**

**PROYECTO FINAL**

**ELÍAS CASTELNUOVO Y EL USO DEL REALISMO DEFORME COMO  
MÉTODO PARA LA DENUNCIA SOCIAL**

**ALUMNA: ANDREA PAPINI (e-mail: lamaga343@yahoo.com.ar)**

**TUTOR: MARTÍN GARCÍA SASTRE**

**FECHA DE PRESENTACIÓN: NOVIEMBRE DE 2008**

©Derechos registrados

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN                                    | 3  |
| CAPÍTULO 1: DISPUTAS PARA UNA NUEVA LITERATURA  | 8  |
| UNA NUEVA GENERACIÓN LITERARIA                  | 8  |
| UNA POLÉMICA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS           | 12 |
| BOEDO: PERIFERIA Y REVOLUCIÓN                   | 16 |
| CAPÍTULO 2: CASTELNUOVO SEGÚN CASTELNUOVO       | 19 |
| CONSIDERACIONES PREVIAS                         | 19 |
| EL BARRIO DE SU INFANCIA                        | 20 |
| EN EL CAMINO                                    | 22 |
| DE ESTE LADO DEL PLATA                          | 23 |
| LA EXPERIENCIA EN EL DELTA                      | 24 |
| LA PALABRA COMO HERRAMIENTA                     | 25 |
| HACIA EL CENTRO DE LA REVOLUCIÓN                | 28 |
| LECTURAS DE UNA TRAYECTORIA                     | 29 |
| CAPÍTULO 3: LA PALABRA AL SERVICIO DE UNA CAUSA | 31 |
| NOTAS PRELIMINARES                              | 31 |
| PROCLAMAS Y MANIFIESTOS DEL GRUPO               | 32 |
| LOS POSTULADOS DE CASTELNUOVO                   | 36 |
| COMO UN HERMANO LE HABLA A OTRO HERMANO         | 41 |
| LA PROSTITUTA QUE ESCRIBÍA                      | 43 |
| LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD                        | 45 |
| CAPÍTULO 4: LOS MONSTRUOS Y LA DENUNCIA SOCIAL  | 48 |
| APUNTES PARA UN REALISMO DEFORME                | 48 |
| LA DENUNCIA SOCIAL                              | 52 |
| LAS FORMAS DEL COMPROMISO                       | 55 |
| CONCLUSIONES                                    | 58 |
| BIBLIOGRAFÍA                                    | 62 |

## INTRODUCCIÓN

Nunca hay una sola versión de la realidad, un relato unificado de la historia. Múltiples son las formas de ver y múltiple el recuerdo de cada época. Buenos Aires, en los primeros años del siglo veinte, protagonizó un proceso de modernización que tuvo disímiles efectos y que alcanzó en la literatura, de acuerdo con esas variadas formas de entender el mundo, diferentes formas de manifestarse, las que, aún hoy, a pesar de que los años transcurridos deberían haber pulido las parcialidades, continúan siendo interpretadas por la crítica con resultados opuestos.

Desde aquel antagonismo entre unitarios y federales, entre civilización y barbarie, la oposición ha sido un signo de nuestra historia, ya que seguiría repitiéndose bajo diversas denominaciones. Un modo de ver contrapuesto a otro, cara y ceca de una misma moneda. No están ajenos a esta concepción binaria los dos grupos literarios que enmarcan este trabajo. Surgieron en un momento de ebullición que invitaba a participar y, como resultado del interés que generó la polémica entre ambos, las letras argentinas cobraron nuevo impulso y dicho debate ha sido considerado por algunos críticos como mito de origen de nuestra literatura.<sup>1</sup>

Los grupos a los que nos referimos son el de Florida y el de Boedo, que participaron en la literatura argentina de la década de 1920. La oposición que plantearon fue, grosso modo, entre el arte por el arte y el arte con función social. La intención de este trabajo es examinar la obra de uno de los autores del grupo de Boedo: Elías Castelnuovo, a quien hemos elegido porque tuvo gran peso literario en su época, fue reconocido por sus pares pero sobre todo por el público, y con el correr de los años ha sido duramente cuestionado y prácticamente olvidado.

Para comprender los procesos a analizar, es necesario hacer un breve recorrido por el contexto histórico que contribuyó a su aparición. La manifestación más visible del desa-

---

<sup>1</sup> Ver Gillman, C, "Polémicas II", en *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia Social de la literatura argentina*, Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

rrollo de la ciudad de Buenos Aires en los primeros años del siglo pasado fue arquitectónica. El centro de la ciudad se veía embellecido por construcciones de estilo francés, avenidas, teatros, que se multiplicaban de manera incesante, a la par que se inauguraban la primera línea de subterráneos y nuevas líneas de tranvías. El ritmo de crecimiento era vertiginoso.

En cuanto a sus habitantes, más de la mitad eran extranjeros. La inmigración que había comenzado a llegar en masa en las últimas décadas del siglo anterior, y que había duplicado el número de habitantes de nuestro territorio en menos de treinta años, seguía en auge y los hijos de esos primeros inmigrantes ya empezaban a buscar un lugar propio en el entramado social.

Como consecuencia del aumento de la población, y de un sistema de transporte público que se extendía hasta los suburbios, los barrios preexistentes crecieron y fueron apareciendo otros nuevos en la periferia. Esta expansión urbana estuvo ligada íntimamente a un proceso de cambios sociales. A las tradicionales familias criollas, descendientes de argentinos por varias generaciones, se sumaban nuevos grupos: por una parte hombres solos, de trabajo, que llegaban del interior atraídos por las nuevas posibilidades de la ciudad, e inmigrantes, que día a día arribaban desde Europa principalmente, en barcos atestados de familias y de jóvenes atraídos por las oportunidades de trabajo y de ahorro.

Toda esta movilidad hizo que las clases tradicionales se sintieran amenazadas en cuanto a su poder y a su estilo de vida. Así, se cerraron más que nunca y constituyeron una férrea oligarquía. Se formaron dos sectores bien diferenciados. Los integrantes de la elite contaban con la tradición de sus raíces criollas y miraban hacia Europa, sobre todo a París y a Londres, para copiar las costumbres más refinadas y seguir los movimientos culturales europeos. Las residencias que ocupaban eran suntuosas y había diferentes círculos que los nucleaban, como el Teatro Colón y exclusivos clubes. Por otra parte, los habitantes de los barrios buscaban su lugar, una cultura propia basada en las tradiciones de origen, aunque muchas veces intentaban integrarse a la cultura dominante imitándola en sus costumbres.

Diversos hechos favorecieron la irrupción de modificaciones en la idiosincrasia de la sociedad: la crisis económica generada a partir del estallido de la Primera Guerra hizo

que abundaran las quiebras y moratorias y se redujeran las fuentes de trabajo; la Ley Sáenz Peña, que en 1912 promulgó el voto secreto y obligatorio, fue un espaldarazo para que tanto los sectores populares como la clase media vieran llegada su hora de participar en la vida política nacional. Comenzaron a ascender los sectores medios, en consonancia con la declinación política de los grupos tradicionales.

Las elecciones celebradas en 1916 llevaron a la presidencia al radical Hipólito Yrigoyen. Durante su mandato se promulgaron varias leyes de importancia para los trabajadores, pero al mismo tiempo, el incremento de la desocupación fue una de las consecuencias de la guerra que hizo que las clases obreras reaccionaran mediante numerosas huelgas. Eran los años del triunfo de la Revolución Rusa y los gremios se adhirieron fervorosamente a ese movimiento. La dirigencia se sintió amenazada, por lo que entre 1919 y 1921 se estableció un fuerte control y se castigó a quienes adscribían al comunismo anárquico. El pico de tensión fue la Semana Trágica de 1919, cuando la violenta represión desatada como respuesta a los reclamos sindicales iniciados en un importante taller metalúrgico, dejó como saldo cientos de muertos y miles de heridos y detenidos.

Paralelamente, la expansión demográfica hizo que, mientras que en un extremo la clase adinerada llenaba los teatros y salones, en el otro una multitud desbordaba la capacidad de los conventillos y vivía en medio de la desocupación, la falta de higiene y un creciente alcoholismo. Efectos colaterales, ligados a ese desarrollo espectacular que en ocasiones se tornó deforme, ocultó su cara resplandeciente, y dejó ver su lado inhumano.

Por otra parte, en esos años hubo un importante aumento de las tasas de alfabetización y de escolaridad, vinculadas a la Ley de Educación Común —promulgada en 1884. El grado de instrucción en muchos casos fue muy escaso y elemental, pero de todas formas, como sostienen Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, en *Sectores populares, cultura y política*, una gran cantidad de personas tenía acceso a un método de conocimiento más allá de la mera experiencia. Esos sectores populares se integraban al público lector, que se vio multiplicado de manera exponencial en un tiempo breve. Consecuencia directa de estos cambios son la aparición de un nuevo perfil de público y el fortalecimiento del mercado editorial que, en algunos casos, resultaría de inestimable valor en la tarea de hacer asequibles los clásicos y otras obras literarias de calidad a esos nuevos lectores.

Frente a ese aluvión de novedades, la literatura no podía dejar de responder, era demasiado grande el cimbronazo como para mantenerse al margen. Y las respuestas no escaparon a la dualidad que caracteriza el devenir del país. Hubo quienes intentaron aislar la producción literaria personal de los vaivenes de la política, la economía y la agitación social, por considerar que el arte, como expresión universal y atemporal, no debe ser contaminado por circunstancias coyunturales, y hubo otros que, por el contrario, consideraron que el arte, al ser la forma de expresión del hombre, social por antonomasia, no puede dejar de asumir un compromiso con su época y hacia las generaciones venideras. Estas dos vertientes darían inicio a los grupos de Florida y Boedo.

Boedo estuvo integrado por hombres de variada extracción social, provenientes tanto de familias de escasos recursos como de clase media, pero que, en general, se dedicaban a la escritura de manera simultánea con el ejercicio de otros oficios que les permitían sustentarse y que, más allá de las diferencias o similitudes de origen, escribían *para* los pobres.

Hijo de inmigrantes, Elías Castelnuovo, sufrió la pobreza en su niñez, y fue esencialmente autodidacta, aunque completaría de adulto la escasa instrucción recibida en los primeros años. Desde muy joven se interesó por la política y luego fue acercándose a la literatura, gracias a uno de los múltiples oficios que desempeñó: fue linotipista y eso le sirvió para conocer a muchos escritores, con algunos de los cuales compartiría la vocación por hacer de la literatura un arma para despertar en el proletariado una conciencia de clase que lo llevara a reclamar por sus derechos postergados.

Resulta fundamental la recuperación de una parte importante de nuestra historia literaria, que ha permanecido oculta detrás del brillo propagado por aquellos que se ubicaron en el parnaso de nuestras letras. Esa otra literatura argentina, que a pesar de haber sido excluida del canon por razones que indagaremos más adelante, ha tenido gravitación en las generaciones literarias siguientes. Elías Castelnuovo, uno de sus autores fundamentales, ejerció como pocos la literatura como vehículo de denuncia social.

Castelnuovo, quien fuera merecedor de diversos premios literarios y que contara con el apoyo de un vasto público que hacía que sus libros se vendieran de a miles, hoy es, como dijimos, prácticamente desconocido. Es por eso que antes de entrar de lleno al análisis

sis de su obra —en los aspectos que nos permiten mostrar de manera cabal que ejerció la literatura con la convicción de que a través de las palabras podría producir cambios—, es necesario hacer un recorrido por su biografía y explicitar su poética. Así, se verá que el estilo que eligió para transmitir sus ideas, al igual que el resto de los escritores de izquierda del momento, fue el realismo. Se demostrará que en él resultó exacerbado por una pluma que se acercó tanto a los ambientes y personajes que quiso mostrar, que los hizo adquirir rasgos monstruosos. Esa aproximación excesiva produjo un torcimiento en sus escritos que nos permite redefinir su estilo como *realismo deforme*.

Se enumeran en el apartado sobre bibliografía, incluido al final del trabajo, todos los libros publicados por Castelnuovo, porque ante el desconocimiento existente sobre el autor y su producción, resultan una buena guía para el lector que esté interesado en su obra. Debido a las restricciones en cuanto a la extensión de este estudio, se han analizado solo algunos, los más representativos de su estilo y, en especial, los más ligados temporalmente a la actividad del grupo de Boedo. Aquellos que han servido para ilustrar los conceptos vertidos se encuentran identificados por la cita bibliográfica pertinente.

## CAPÍTULO UNO: DISPUTAS PARA UNA NUEVA LITERATURA

### UNA NUEVA GENERACIÓN LITERARIA

La vasta transformación que protagonizó nuestro país en las primeras décadas del siglo pasado no fue un hecho aislado; por el contrario, el florecimiento económico, el desarrollo arquitectónico que alteró radicalmente la fisonomía urbana y la expansión demográfica de consecuencias encontradas, se insertaban en un profundo proceso internacional de cambios.

A partir de la Primera Guerra, se generó una alteración en el orden que había imperado en el mundo hasta entonces. Mientras las potencias europeas perdían poderío económico, los monopolios estadounidenses aprovechaban para expandirse y, por otro lado, Rusia hacía realidad el sueño revolucionario y sus ideas comenzaban a tener peso en el resto de los países. La ruptura con el pasado tuvo su necesario correlato en la expresión artística. Es así como la Europa de posguerra asistió a la eclosión de las vanguardias literarias —como respuesta al sacudimiento provocado por el conflicto armado—, que dieron fin a los últimos estertores románticos.<sup>2</sup>

El joven Jorge Luis Borges, que residió en Europa a partir de 1914, se había relacionado con sus diversos exponentes—entre los que se cuentan el expresionismo,<sup>3</sup> ultraísmo,<sup>4</sup> surrealismo,<sup>5</sup> dadaísmo,<sup>6</sup> futurismo<sup>7</sup>—, y participó activamente del ultraísmo español, mediante numerosos artículos que daban cuenta de su compromiso con el movimiento. En

---

<sup>2</sup> Ver Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*.

<sup>3</sup> El expresionismo fue un movimiento, y no una escuela cerrada, cuyo centro estuvo en Alemania entre 1910 y 1933, que desapareció a manos del nazismo. Recrea determinados elementos medievales y barrocos. Su objeto es la captación de la esencia espiritual de la realidad. En literatura, expresa un sentimiento de horror ante el absurdo de la guerra.

<sup>4</sup> El ultraísmo fue un movimiento netamente español, impulsado principalmente por Vicente Cansinos-Asséns, y cuyas características principales se consignan en el cuerpo del texto.

<sup>5</sup> El término *surrealismo* fue acuñado por Guillaume Apollinaire y designa un movimiento que se desarrolló a partir de la década de 1920. Se basó en la invocación de la capacidad de liberación creadora del inconsciente, nutriéndose en las teorías psicológicas de Freud.

<sup>6</sup> Encabezado por Tristán Tzara, el dadaísmo es una reivindicación del nihilismo. Cuestiona todo el marco conceptual del arte y la literatura anteriores a la Primera Guerra Mundial. Se apoya en la duda sistemática, en el rechazo de todo tipo de codificación y en una permanente puesta en duda del lenguaje.

<sup>7</sup> El futurismo puede reducirse a la bibliografía de su fundador: Filippo Tommaso Marinetti, a pesar del impacto internacional que tuvo. Su tema principal fue la modernidad y la adoración de las máquinas, manifestadas en un lirismo que no se condecía con su objeto.



1921, al regresar a Buenos Aires —estancada en materia literaria por la falta de contacto directo con las novedades— trajo consigo y difundió la estética ultraísta.

El modernismo y el posmodernismo<sup>8</sup> estaban en decadencia, los jóvenes escritores se rebelaban ante sus rígidas preceptivas, que ya no aportaban nada más que rebuscados juegos de palabras. Ante la avidez de novedades, fueron recibidos con fervor quienes, como él, Oliverio Girondo y otros, traían aires nuevos de primera fuente.

El ultraísmo que introdujo Borges se basaba en cuatro postulados básicos: el uso de la metáfora como elemento esencial de la lírica; la supresión del exceso de nexos, de adjetivos inútiles, de frases insustanciales; la abolición de toda forma de rebuscamiento; el uso de la sinestesia como forma de aumentar el poder de sugerencia al aunar dos imágenes en una. Sus ideas encontraron rápido eco en ese sector de la joven literatura argentina urgido de estar a tono con las avanzadas europeas y las revistas literarias fueron el vehículo de difusión de los manifiestos y proclamas. *Prisma* fue una revista mural que cubrió las paredes de las calles de Buenos Aires en noviembre de 1921. Casi un año después se fundó *Proa*, con Norah Lange a la cabeza y la participación de Ricardo Güiraldes, Brandan Caraffa y Rojas Paz, entre otros. Estos representantes de la joven vanguardia argentina mantuvieron una contradictoria relación con el canon del momento, representado por la revista *Nosotros*. En efecto, por un lado rechazaban sus preceptivas y perseguían un cambio en el gusto estético, pero a la vez buscaban un lugar en él. Se proponían la difusión de obras nacionales de diferentes tendencias —publicaron artículos de autores tan diversos como Álvaro Yunque, Jorge Luis Borges o Baldomero Fernández Moreno—, pero los lectores buscaban una actitud crítica y una definición que de esa manera quedaban insatisfechas.

---

<sup>8</sup> El modernismo llegó de la mano de Rubén Darío quien, en sus cinco años de residencia en nuestro país —1893-1898—, dejó una impronta en la lírica nacional que se continuaría durante mucho tiempo. En sus *Prosas profanas*, libera al verso de las rígidas cláusulas métricas precedentes, lo que lo vuelve más liviano y musical; realiza una renovación en las formas y en los temas que elige: personajes y ambientes lejanos en el tiempo y espacio. El modernismo extendió su influencia a diversos autores, como Leopoldo Lugones, quien con el atletismo verbal que practicó en su *Lunario sentimental* se convertiría también en centro de las críticas de la vanguardia y en su motor creativo por oposición. Entre los posmodernistas argentinos, se cuentan Alfonsina Storni, Evaristo Carriego, Enrique Banchs y Baldomero Fernández Moreno.

*Martín Fierro* en su segunda época,<sup>9</sup> a partir de febrero de 1924 y hasta su desaparición en 1927, fue la respuesta a esos reclamos y la unificadora de todas las manifestaciones dispersas de la vanguardia. Dirigida por Evar Méndez —apócope de Evaristo González Méndez—, se basó en los postulados expuestos en el párrafo precedente. De acuerdo con las palabras de su creador —y tal como aparece en el artículo «¿Quién es Martín Fierro?», publicado en el número 12-13 de noviembre de 1924—, se proponían:

...intentar la creación de un ambiente artístico, cumplir una acción depuradora, coordinar el espíritu desorientado de la juventud intelectual, remover el agua muerta de la crisis de opinión, dar a conocer los nuevos valores y mostrar las tendencias literarias y artísticas que se definen en nuestro medio —por audaces que ellas sean—...<sup>10</sup>

El panorama literario de los primeros años del siglo XX se completaba con otros dos grupos: los continuadores de la generación del ochenta, herederos del romanticismo, por un lado, y los escritores sociales por el otro.

Los ochentistas buscaban refugiarse del peligro de lo que ellos entendían como putrefacción de la lengua, simbolizada tanto por las renovaciones estéticas introducidas por las vanguardias, como por ese castellano impuro que manejaban los inmigrantes. Ese grupo de resistencia estaba integrado, entre otros, por Carlos Guido Spano, Lucio V. Mansilla y Miguel Cané (hijo). Fueron los creadores del Ateneo de Buenos Aires, inaugurado en 1893, que pondría de manifiesto las oposiciones reinantes, sintetizadas por Martín Prieto en los siguientes binomios: tradición versus innovación, seudoclasicismo versus modernismo, hispanismo y nacionalismo versus cosmopolitismo. Pero lo que nos interesa subrayar aquí es la defensa que hacían, según palabras de Calixto Oyuela, quien presidió el Ateneo, del “tipo histórico argentino”, proveniente de la tradición española, y que de ninguna manera podía “incluir a los descendientes de procedencias foráneas ni de las razas indígenas, expresión máxima de la barbarie”. (Prieto, 2006: 158).

Lejos de los ochentistas, de los herederos del romanticismo y de los modernistas, la literatura de izquierda en Argentina surgió alrededor del 900. La inmigración había traído consigo ideas socialistas y anarquistas, que encontraron un campo propicio en el proletaria-

---

<sup>9</sup> Se había publicado anteriormente entre 1904 y 1905 con la dirección de Alberto Ghirardo y orientación anarquista.

<sup>10</sup> Citado en Prieto, pág. 220.

do urbano que se estaba formando. En los últimos años del siglo XIX eran ya varios los sindicatos que nucleaban a los trabajadores. En el cambio de siglos, se crearon el Partido Socialista, la Federación Obrera Argentina (FOA), la Unión General del Trabajo. El anarquismo editaba el periódico *La Protesta*, que le sirvió como órgano de difusión de sus ideas y que alcanzaba tiradas de hasta sesenta mil ejemplares. La revolución rusa del 17 fue decisiva sobre estos movimientos que vieron en ella la posibilidad de hacer realidad lo que hasta entonces no pasaba de ser un conjunto de postulados teóricos.

Desde sus inicios, la izquierda argentina tendría una estrecha vinculación con la literatura. Del lado del socialismo, podemos mencionar a Roberto Payró, uno de los fundadores del partido, que se abocó al análisis de la situación de nuestro país, la que mostró a través de descripciones en las que deslizaba una valoración ética. En obras como *El casamiento del Laucha* —“...siempre pobre, siempre roto, algunos días con hambre, todos los días sin plata...”<sup>11</sup> o *Las aventuras del nieto de Juan Moreira*, se valió del costumbrismo, la sátira, el humor, la ironía, para denunciar la pobreza y la explotación de los humildes. Florencio Sánchez, a través de su dramaturgia —*M'hijo el doctor, Barranca abajo*—, mostró su inconformismo ante la injusticia social. Otros exponentes de la literatura de izquierda en Argentina en esos años fueron Juan Pedro Calou, Juan Palazzo, Julio Barcos y Alberto Ghirardo. Este último, además de su vasta producción literaria, tuvo participación como director de diferentes diarios y revistas culturales. Todos estos autores acudieron al naturalismo<sup>12</sup> y al realismo<sup>13</sup> para la descripción del ambiente urbano. Siguiendo esta línea estético-ideológica, se formó en 1914 el grupo llamado “Artistas del pueblo”. Varios de sus

---

<sup>11</sup> Citado en Prieto, pág. 202.

<sup>12</sup> Su precursor fue Emile Zola, quien escribió en 1867 la que se considera primera novela naturalista, *Teresa Raquin*, y que luego sentó las bases de la corriente en diversos textos teóricos. Surgido como una de las dos derivaciones del realismo —la otra fue la novela psicológica—, postula la reducción de las pasiones a simples estados fisiológicos y la proyección de las leyes de herencia y condiciones del ambiente —de las que no pueden evadirse— a la conducta de los personajes, en lo que se ha llamado *determinismo*. También está muy imbuido del fervor cientificista de la época, lo que se traduce en la propuesta de la novela experimental, en la que el autor experimenta con sus personajes, al igual que el científico en sus investigaciones. Al pasar de París a nuestras tierras, esta corriente perdió la mayor parte de su potencia, y quedó reducida a las que han sido llamadas “novelas médicas”. Entre estos autores, se destaca Eugenio Cambaceres y su *En la sangre*. (Al respecto, ver ZOLA, E., *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península: 2002).

<sup>13</sup> Sobre esta corriente se volverá a lo largo del presente; basta mencionar aquí que entre los procedimientos que utiliza se encuentra la descripción circunstanciada de ambientes y objetos, la que se complementa con la caracterización de los personajes, con especial énfasis en la delimitación concreta del tiempo y el espacio, sobre los que se basa, en gran parte, el verosímil de este clase de textos.

integrantes tendrían posterior relación y participación con los boedistas. En su mayoría eran escultores y pintores, como Agustín Riganelli, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq o Guillermo Facio Hebecquer. La rama literaria estuvo representada por Juan Palazzo, uno de los más directos precursores de Boedo.

## UNA POLÉMICA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS

De *Martín Fierro*, cuya editorial estaba sobre la calle Tucumán a metros de Florida, surgiría el grupo de ese nombre, entre cuyos más fieles representantes se hallan Oliverio Gironde, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Jacobo Fijman, Roberto Ledesma y, por supuesto, Borges.

Alrededor de esta publicación se generó un clima cultural —abonado por el interés que manifestaron hacia la música, la plástica, la arquitectura— que se irradiaría a todo el ambiente literario de entonces. Utilizaron el humor, muchas veces la caricatura, para “liquidar el languideciente posmodernismo” y en sus páginas encontraron cabida expresiones hasta ese momento desconocidas por falta de divulgación. A pesar de ello, el uso continuo de recursos ultraístas y el empleo de la ironía, crearon una distancia con aquellos lectores que no alcanzaban a descifrar los mensajes ocultos. Su público privilegiado estuvo integrado por artistas y exponentes la burguesía urbana.

Si *Martín Fierro* fue el eje para el grupo de Florida, Boedo surgió alrededor de otra revista, *Los Pensadores*, dedicada a la difusión de obras literarias y científicas, y desde cuyas páginas se insistió siempre en la utilidad social del arte, tal como lo declaraban los miembros de Boedo, a los que les sirvió de punto de encuentro. En sus páginas, además de crítica literaria, se publicó una gran cantidad de ficción, tanto traducciones propias de autores extranjeros —Fedor Dostoievsky, Edgar Allan Poe, Luigi Pirandello o Arthur Conan Doyle—, como así también cuentos de integrantes del grupo, especialmente de Castelnuovo, quien es considerado uno de sus autores emblemáticos, tal como lo expresan Leonardo Candiano y Lucas Peralta: “...la literatura del Grupo en gran parte es deudora de los postulados y la práctica de este autor... en estas narraciones de Castelnuovo se pueden observar las características centrales de la literatura de Boedo...” (Candiano et al., 2007: 90). Otros

autores que publicaron narrativa con asiduidad en la revista fueron Abel Rodríguez, Alvaro Yunque y Leónidas Barletta.

A partir de julio de 1926 pasaría a llamarse *Claridad*, aunque tanto los redactores y los colaboradores, como la línea estético-ideológica y la propuesta pedagógica continuaron siendo los mismos. Con ese nombre se seguiría publicando hasta 1941, pero a fines de 1927 se produjo una ruptura, al irse algunos de sus nombres fundamentales, como Castelnuovo, Barletta y Julio Barcos, para fundar *Izquierda*, mientras que otros, como Antonio Zamora<sup>14</sup> —su director— y César Tiempo —seudónimo de Israel Zeitlin—, permanecían.

El grupo surgido de las vanguardias y el representante de la ideología izquierdista comparten, más allá de las diferencias ideológicas y los duelos verbales que protagonizaron, dos importantes factores que permiten enlazarlos, y que seguramente han contribuido a que el debate permaneciera en la memoria colectiva bajo la denominación “Florida y Boedo”. El nexos copulativo marca, más allá de una disyuntiva, la posibilidad de una sumatoria de diferencias que brindaría una energía nueva y fructífera a la literatura argentina. Cada uno desde su lugar: Boedo con un sentido social y Florida desde la experimentación estética, comparten, en primer término, el uso de una temática ligada a la ciudad de Buenos Aires, que sirvió para plasmar los diferentes rostros de esa metrópoli que hasta hacía pocos años no pasaba de ser una Gran Aldea y que ahora se encontraba atravesada por la modernidad. El segundo punto de coincidencia fue la voluntad común de renovación del ambiente cultural. A pesar de haber manejado diferentes concepciones y propuestas literarias y de haberse dirigido a públicos diversos, coincidieron en el ímpetu por la innovación y la superación de las limitaciones de sus antecesores, lo que certifica el valor fundacional que tuvieron estos grupos, que no llegaron a ser movimientos formales pero que excedieron la mera tendencia.

Así lo puso de relieve Alberto Pineta en su autobiografía literaria:

No sé si Boedo dejó o no una gran obra, no sé si Florida reveló al hombre que, como decían los escritores franceses del siglo XIX, será dios. Pero sé, eso sí, que la generación de uno y otro bando, así como los independientes, han venido creando, siguen

---

<sup>14</sup> Director de la editorial Claridad, contribuyó con ediciones económicas de autores clásicos y obras relevantes a la difusión de la cultura en los sectores populares.

creando todavía, un nuevo peldaño en la escalera, en el que podrán hacer pie los que siguen para dar al país lo que nosotros no pudimos ofrecer. (Pinetta, 1962:12).

Porque como bien señala este autor, además de los integrantes más radicalizados de cada grupo, hubo algunos escritores vinculados a Boedo o a Florida que pensaban que era necesario el abordaje de la temática social y acordaban con el uso del realismo como estilo, pero que también creían imprescindible una renovación formal. En este grupo podemos incluir a César Tiempo, a los hermanos González Tuñón y a Nicolás Olivari<sup>15</sup> —*El gato escaldado, La musa de la mala pata*—, quien aunaría procedimientos vanguardistas con elementos de una realidad de contrastes, de “camas piojosas” y “malos olores”.

Incluso hubo quienes, como Roberto Arlt —que eludió hábilmente el encasillamiento en alguno de los dos bandos—, supieron mostrar las miserias de la sociedad en su obra, sin preocuparse por hacer explícito el compromiso, pero despertando, a través de los personajes, una conciencia social tal vez más fuerte que la de la escritura panfletaria, que suele generar suspicacias y resistencias.

La polémica que dio en llamarse *el debate Boedo-Florida* se inició antes de que se definieran los grupos, a partir de una carta de Roberto Mariani publicada en *Martín Fierro* en julio de 1924, con la acusación a los martinfierristas, desde su mismo seno, de que les “...falta calor en el entusiasmo, y falta ímpetu en el combate, y falta rebeldía en la conducta...”<sup>16</sup>

Los acusaba, asimismo, de no hacer honor al título de la revista, al ser portavoces de la cultura europea. Mucho más cerca del personaje que representa Martín Fierro estarían, según él, quienes adscribieran a una literatura realista.

No tardó en llegar la respuesta desde la redacción de la revista. Así, en el siguiente número, la defensa que hicieron aporta interesantes datos sobre la ubicación de sus responsables dentro del mundo literario: “Todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda”<sup>17</sup>. Siguen las acusaciones cruzadas y, para alejar cualquier duda, continúan: “Todos somos argentinos sin esfuerzo porque no tenemos

---

<sup>15</sup> Seudónimo de Diego Arseno, Buenos Aires, 1900-1966.

<sup>16</sup> Citado en Candiano et al., pág. 176.

<sup>17</sup> Citado en Prieto, pág. 224.

que disimular ninguna *pronunzia* exótica”<sup>18</sup>. Es que este grupo de jóvenes, en su mayoría descendientes de varias generaciones de argentinos, resistía, al igual que los epígonos de los ochentistas, a esos inmigrantes que habían llegado para atentar contra la pureza del idioma y para arrebatárles un lugar que consideraban propio en las letras nacionales.

Florida acusaba a Boedo de pobreza en el estilo literario, Boedo a su contrario de producir textos ininteligibles. Unos privilegiaron el arte experimental, la producción vanguardista. Los otros, la recepción masiva en sectores populares. Como le gustaba indicar a Álvaro Yunque: unos quisieron transformar la literatura; los otros, el mundo. Apoliticismo literario versus literatura militante.

Veamos un breve ejemplo en las palabras de Roberto Mariani en el artículo «Los nuevos ricos de la literatura», de las tantas acusaciones cruzadas que se lanzaron y para las que echaron mano a un tono que aunaba lo irónico y lo beligerante: “Mientras ellos se refocilan frente a una insólita metáfora, nosotros nos turbamos frente a la tragedia que imaginamos (tenemos imaginación) con solamente observar el hombre ese...”<sup>19</sup>

Por el lado de *Martín Fierro*, encontramos estas palabras en una «Aclaración» firmada por el director en el número doble 44-45, de agosto a noviembre de 1927: “El programa de *Martín Fierro* le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole político y consagrarse por entero, únicamente, a los problemas literarios y artísticos [...] para cuantos, dentro y fuera de él, no politiquen...”<sup>20</sup>

Independientemente de que la contienda haya sido real o un escaqueo tomado como juego por ambos grupos y de manera seria por la crítica posterior —una crítica *crédula*, al decir de Borges—, el enfrentamiento siguió adelante hasta la desaparición de *Martín Fierro* en 1927. Es notorio que cada uno de los grupos se haya basado en el opuesto para construir su propio programa, a veces no tanto mediante propuestas positivas, sino por contraste, por confrontación. Hicieron del ataque al contrario la forma de definirse a sí mismos, y eso los obligó a llevar a cabo una profusa producción en la que se esforzaban por demostrar la preeminencia de cada uno frente al otro, a pesar de que los términos de comparación muchas

---

<sup>18</sup> Citado en Prieto, pág. 224.

<sup>19</sup> Citado por Candiano et al., pág. 176.

<sup>20</sup> Tomado de la pág. 380 de la edición facsimilar.

veces no eran equiparables: la preocupación por la renovación de los recursos formales que personificó Florida frente al interés por mostrar en su temática el lado menos luminoso de los cambios que trajeron las primeras décadas del siglo no están en un mismo plano. Incluso, desde una perspectiva actual, podemos decir que ambos no se invalidan mutuamente, sino que es posible encontrar formas de complementarlos.

## BOEDO: PERIFERIA Y REVOLUCIÓN

En la calle Boedo 837, del barrio del mismo nombre, funcionaba la imprenta de Antonio Zamora y ese fue el lugar en el que comenzaron a reunirse los autores que terminarían formando el grupo, sin que haya coincidencia sobre cuál fue la fecha exacta en que dieron inicio los encuentros, aunque suele tomarse 1922, año en que un concurso del periódico vespertino *La montaña* permitió que se pusieran en contacto. Entre sus antecesores, además de los nombrados con anterioridad, se encuentran extranjeros: autores rusos anteriores y posteriores a la revolución, como Dostoievski, Chejov, Tolstoi o Gorki, o el naturalista francés Zola.

Boedo, conformado inicialmente por Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Antonio Zamora y Abraham Vigo, a los que luego se agregarían César Tiempo, Abel Rodríguez y otros, suma entonces, continuidad y ruptura. Por un lado, tributan a la literatura anterior que formó el ámbito propicio para su surgimiento; por el otro, buscan ir más allá, tienen la intención de lograr lo que hasta entonces nadie había alcanzado: lo que buscaban no era cambiar la literatura sino el todo social.

Los boedistas encontraron en la narrativa y la dramaturgia los mejores vehículos para transmitir el lenguaje y los conflictos humanos, frente a la preeminencia de la lírica, característica de Florida. Así fue como fundaron el *Teatro Libre*, en 1927. Intentaron presentar las acciones humanas en su descarnada realidad, con matices que abarcaban desde el tremendismo de lo irreversible de Rodolfo Mariani en sus *Cuentos de la oficina* hasta una “piedad” que admite una luz de esperanza en la obra de Leónidas Barletta. En todos los casos, se buscaba lograr la conmoción del lector.



Más allá de las características individuales, la literatura de Boedo tuvo un carácter descriptivo, que eludió el uso de metáforas y en el que sobresalían los ambientes urbanos marginales; sus protagonistas eran obreros o excluidos del sistema, sometidos a la explotación, al maltrato, llevados a la deshumanización y, en ocasiones, a la deformación de sus cuerpos debido a esas condiciones de vida. Sus finales eran lúgubres, desesperanzadores. Los recursos narrativos que utilizaban incluían el uso de la ironía y la exageración, y un especial interés en el uso de un lenguaje popular, llano, coloquial.

“Miró a Sardina: dormía. Viendo su boca entreabierta y sus dientes largos y amarillos, remangó la nariz en un gesto de repugnancia”. (*Boedo y Florida. Una antología crítica*, 2006: 127). Así se expresan los protagonistas de la novela *Royal Circo*, de Leónidas Barletta. Este uso del lenguaje, impensable por el lado de los vanguardistas, muestra la intención de lograr una mimesis con el habla cotidiana.

Podemos citar también el tono lúgubre de Juan Cendoya en su cuento “Salvación”: “Mal peinada siempre, descalza, con un ceñido batón descolorido, era un trozo de pulpa, miserable y triste, palpitando silenciosa...” (Cendoya, 1927: 13), o el uso de la ironía, aún en los momentos más dolorosos, como cuando en la obra “En nombre de Cristo” que narra el dolor de un grupo de madres que esperan noticias de sus hijos enviados a la guerra, Castelnuovo pone en boca del narrador esta frase: “Por momentos, la asamblea se asemeja a un cardumen de brujas; por momentos, parece una convención de espectros que discute sombríamente en las profundidades de una tumba”. (Castelnuovo, *Teatro*, 1929: 43).

Los boedistas consideraron que la experiencia vital era una condición necesaria para la escritura: escribían sobre aquello que habían visto o vivido. Además de escribir para el proletariado, eran —o se situaban como— parte de él. La intención de esta *escritura proletaria* era lograr “quitarle a los sectores populares el velo impuesto ante sus ojos por la clase dirigente”.<sup>21</sup> Una intención claramente pedagógica, que atribuía al arte el carácter de herramienta.

En cuanto a la dramaturgia, le dedicaron especial atención, tanto desde la escritura y puesta en escena de obras propias, como desde una crítica —ejercida desde las revistas—

---

<sup>21</sup> Ver Candiano et al., 18 y sgtes.

que revisó los parámetros que la habían regido hasta ese momento. Atacaron al teatro que se hacía entonces, al que acusaron de perseguir fines comerciales, de falta de ideas renovadoras o de intenciones artísticas, lo que de esa manera contribuía a “desorientar y envenenar el gusto del público”. Es por ello que con la creación del mencionado *Teatro Libre* pretendían hacer surgir una nueva clase de dramaturgia: independiente, basada en el trabajo grupal y la cooperación, que tuviera objetivos en común.

El alejamiento prematuro de algunos de sus fundadores hizo que esta agrupación se disolviera antes de haber estrenado la primera obra que preparaban. Sin embargo, el proyecto siguió adelante bajo otras denominaciones. Así, se fundó el *Teatro Experimental de Arte —TEA—*, que estrenó “En nombre de Cristo”, en el año 1928. Poco después se fundaría también el *Teatro del Pueblo*, dirigido por Leónidas Barletta, precursor de un movimiento teatral que fue un hito en nuestra historia.

Estos artistas coincidieron con lo que proponía Bertolt Brecht para el teatro alemán en esos mismos años: la necesidad de cumplir un rol aleccionador, alejado del mero entretenimiento, que permitiera al espectador que el aprendizaje adquirido a través de sus obras pudiera luego tener repercusión en su accionar. Esta coincidencia de criterios no era completa: mientras que Brecht tenía como base teórica el distanciamiento, desde las páginas de *Claridad*, *Teatro Libre* —publicación ligada al grupo que llevaba el mismo nombre— o *Izquierda* se proponía una actuación verosímil tanto en lo gestual como en lo textual.<sup>22</sup>

En síntesis, estas agrupaciones teatrales que se mantuvieron unidas a través del Grupo de Boedo y de diferentes publicaciones periódicas, compartieron una visión del papel que le corresponde al arte y a la literatura en el entramado social, que va mucho más allá del regocijo estético al otorgarle una función concreta, la de contribuir a que el proletariado al que se dirigen tome conciencia de las diversas formas de explotación a las que se encuentra sometido desde el sistema capitalista y que no son mencionadas por la cultura dominante.

La disolución de *Martín Fierro* y el alejamiento de algunos de los principales exponentes de *Claridad* en el año 27 marcan el fin de una época. A partir de allí, los autores que habían participado del debate continuarían su obra siguiendo diferentes caminos.

---

<sup>22</sup> Ver Candiano et al., 2007: 196-200.

## CAPÍTULO DOS: CASTELNUOVO SEGÚN CASTELNUOVO

### CONSIDERACIONES PREVIAS

Al encarar la realización del presente trabajo pudo observarse que si la difusión de la obras de Elías Castelnuovo hoy en día es escasa, el conocimiento acerca de la vida del autor es casi inexistente. A raíz del olvido al que lo ha relegado la crítica, son pocas las fuentes de primera mano a las que es posible acudir para recopilar datos fehacientes sobre su biografía.<sup>23</sup> El texto más importante al respecto son sus *Memorias*, publicadas en 1974.

Que una autobiografía sea la fuente para el estudio de la vida de un autor merece algunos comentarios. En primer lugar, y casi como obviedad, la visión que se obtendrá será necesariamente parcial, tendenciosa, se accederá solo a lo que él quiso mostrar y de la manera en que eligió transmitirlo.<sup>24</sup> En segundo lugar, esa inevitable falta de rigor y de objetividad por parte del autor agrega aspectos de interés al análisis de su obra.

En efecto, la vida de Castelnuovo tiene una profunda imbricación con la labor literaria que llevó a cabo, en consonancia con los preceptos del grupo de Boedo. Estableció una especie de puente entre sus vivencias y sus escritos, lo que tiene un doble efecto de transvasar: literaturiza su realidad y aporta verosimilitud a su literatura. Por último, debe destacarse que el libro que tomaremos como guía en este capítulo para narrar la vida del autor —escrito a los ochenta y un años—, muestra a través de la extensión que dedica a las diferentes etapas y de los años que omite, la importancia dispar que tuvieron cada uno de esos lapsos en su experiencia. Es extenso y detallado el relato de su niñez y de su primera adolescencia. Dedicar gran cantidad de líneas a los avatares que rodearon la publicación de su libro más conocido. Pero hay un importante hiato entre los años 1932, 1933 —al volver de

---

<sup>23</sup> Ver el capítulo “Apuntes para una biografía de Elías Castelnuovo” en Eipper, John, 1997.

<sup>24</sup> La retórica clásica manejaba el concepto de *ethos* para referirse a la construcción de la propia imagen que realiza todo orador en el acto de la enunciación con la finalidad de garantizar el éxito de su alocución. El término griego ha sido retomado en los últimos años por autores como Oswald Ducrot o Dominique Maingueneau. Señalan que para lograr el efecto buscado, el *ethos* debe ser mostrado —a través del ritmo, la entonación, la selección léxica y de argumentos— y no dicho —como afirmaciones encomiásticas sobre sí mismo por parte del locutor—, ya que de esa manera el efecto sobre el auditorio sería de rechazo. (Ver “La noción de *ethos*: historia y operabilidad analítica”, de Nicolás Bermúdez, publicado en el N° 14 de la revista electrónica de estudios filológicos Tonos, diciembre de 2007).

su revelador viaje a la Rusia soviética que le traería aparejadas una serie de persecuciones—, hasta el presente de la enunciación, su vejez: cuarenta años de silencio.

Pero veamos ahora los datos concretos. Elías Castelnuovo nació en Montevideo, Uruguay, el 6 de agosto de 1893 y murió en Buenos Aires el 12 de octubre de 1982. Era el penúltimo de diez hermanos, y tenía ascendencia italiana por parte de ambos progenitores, más allá de que por circunstancias fortuitas su padre hubiera nacido en un puerto de Dinamarca. En 1928 se casó con Inés Delfino, y tuvo dos hijos: Allan Poe y María Eugenia.

## EL BARRIO DE SU INFANCIA

Vivía en un barrio —Palermo, conocido como *La Playa*, por su ubicación frente al río— cuyos habitantes eran casi exclusivamente obreros, la mayoría inmigrantes, en general de procedencia española o italiana, como en el caso de sus padres, por lo que allí se hablaba una mezcla variable de lenguas de distinta procedencia. La casa familiar lindaba por un lado con el Asilo de Huérfanos y, por el otro, con un reformatorio: la Escuela de Artes y Oficios.

En sus *Memorias*, Castelnuovo califica a su padre como un “hombre múltiple”, aunque de modales rudos, que dominaba los más variados oficios y quien, gracias a su gran capacidad y versatilidad para el trabajo —que él heredaría y de la que no dejaría de jactarse—, había logrado un buen pasar para su familia; bonanza que desapareció al acaecer la crisis de 1890. Nunca pudo recuperarse anímicamente de esa debacle y murió pocos años después, dejando a su esposa con la difícil misión de criar diez hijos con casi nada.

Así fue como Castelnuovo debió dejar la escuela para comenzar a trabajar cuando estaba en cuarto grado. Esto no era excepcional en el ámbito en el que vivía: eran pocos los niños que podían mantener su escolaridad hasta el final de la educación primaria. Así, los diez años eran una edad más que suficiente para ingresar al mundo del trabajo, para el que se encontraba capacitado, a pesar de su precocidad, por las enseñanzas que le había impartido su padre.

La cultura escrita casi no tenía lugar en ese microcosmos, en el que los iletrados eran mayoría. Había otros caminos para el aprendizaje: un verdulero analfabeto, que sabía de memoria los veintiocho tomos de *Las aventuras de Rocamboles*, de Ponsón du Terrail —a la manera de los vates que en la antigüedad acercaban las tradiciones al pueblo a través de la transmisión oral— los recitaba, noche a noche, ante un nutrido público del barrio.

Al abandonar la escuela, para aliviar la situación económica del hogar, fue colocado como aprendiz en una imprenta a cargo de un matrimonio catalán. Allí recibía casa y comida y un pequeño sueldo. Ese primer trabajo le permitió, entre otras cosas, conocer la ciudad de Montevideo cuando le encargaban diferentes diligencias, y en especial El Bajo, una zona de rufianes y prostitutas. Allí vio escenas de la marginalidad para las que aún no estaba preparado y que le quedarían grabadas a fuego, como él mismo lo reconoció: "...el espectáculo que alcancé a contemplar tan prematuramente cruzando o recruzando el malecón [...] me sumió en un desconcierto feroz". (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 23). Es así como fue completando el espectro de personajes con los que poblaría mucho más tarde sus cuentos y novelas. La madre como figura idílica: sumisa y abnegada; un padre brusco que pronto desaparece; las prostitutas, los obreros, los inmigrantes, los niños desamparados.

En casa de los catalanes recibió una doble revelación: tuvo alcance a una biblioteca y fue testigo de conversaciones entre escritores de renombre como José Enrique Rodó, lo que despertó en él el ansia de saber. Sin embargo, había una importante brecha entre la preparación formal que había recibido y la enorme cantidad de material al que repentinamente tenía acceso, lo que lo hizo sentirse avasallado y falto de armas para enfrentar esa oportunidad.

Cuando ese primer trabajo llegó a su fin, al regresar al hogar se encontró con un nuevo integrante, que le traería incontables pesares: su hermana se había casado con un hombre cruel y despótico que tendría a toda la familia bajo su dominio. Este cuñado nefasto lo marcaría también de por vida, a pesar de que él intentó soslayar esa influencia. El mismo cuñado que en la vida real lo alejó de la escuela, lo rebajó a la humillación que para Castelnuovo niño significaba la venta callejera —como se evidencia en estas líneas de "Trazos de un manuscrito": "Tenía que gritar así: —¡Güevos, güevos!... a rial la docena de güevos!..."

(Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 124)—, e incluso lo golpeó brutalmente, se muestra una y otra vez en sus textos ficcionales, disfrazado —o no— de diferentes personajes siniestros.

Como podemos ver en su autobiografía: “se abalanzó sobre mí dando furiosas zancadas, me aprisionó entre sus manos, iguales a dos tenazas, y me arrojó de espaldas rodando por una escalera de piedra al campo” (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 39), texto que se encuentra casi calcado en “Trozos...”: “...me agarró por las piernas y me arrojó al campo por la escalera de piedra...” (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 127); la referencia es siempre el mismo sujeto, prueba irrefutable del tono confesional que recorre gran parte de su literatura.

Debido al continuo hostigamiento, y con el desencadenante de una tremenda golpiza que lo dejó hospitalizado, a los quince años Castelnuovo se fue de su hogar llevando consigo tan solo algunas herramientas.

## EN EL CAMINO

Así comenzó a errar, recorriendo a pie grandes extensiones, huyendo del horror que había vivido. En ese período realizó trabajos variados para las personas que conocía eventualmente en su derrotero, lo que le permitió sustentarse malamente. De esa manera fue conociendo la geografía de su país, mientras satisfacía sus ansias de lectura en las bibliotecas populares<sup>25</sup> que encontraba en su camino. En este periplo conoció a un contratista que le fue asignando tareas en diferentes lugares, como Río Grande do Sul, Uruguayana, Concordia y Curuzú Cuatiá, y alcanzó un pasar económico aceptable. A raíz de una nueva crisis económica, ese arquitecto huyó, dejando a su joven asistente a cargo de las deudas contraídas. Castelnuovo debió volver a comenzar. Caminó nuevamente largos kilómetros, con la sola compañía —según sus palabras en el volumen autobiográfico— de un cuchillo de mesa y una gramática, rescatados de la bancarrota de su empleador. Este detalle, de veracidad

---

<sup>25</sup> Esta clase de institución fue un medio de educación accesible a los sectores obreros, que se expandió de la mano del proceso de alfabetización. En su mayoría eran fundadas y mantenidas por asociaciones ácratas o socialistas. (Ver Gutierrez, L.; Romero, L.A., *Sectores populares, cultura y política*)

no comprobable, resulta interesante por lo simbólico de esos dos objetos rescatados del derrumbe: su lucha sería a través de la palabra.

Después de varias agotadoras jornadas, llegó un pueblito del interior de la provincia de Corrientes. Aunque allí fue bien acogido y era valorado por todos por sus habilidades manuales, pronto se sintió preso en ese lugar pequeño y sin perspectivas. A pesar de su juventud, las contingencias de su vida lo llevaban a reflexionar cosas como esta:

Profeta o poeta: he allí las dos mareas que rugían sordamente en el subsuelo de mi alma. Por momentos, me proponía reformar el mundo, ese mundo que me había maltratado tanto, pacíficamente; por momentos, en cambio, me proponía declararle la guerra. La guerra jurada. La guerra a muerte. Y este era el tercer modelo: el revolucionario. (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 60).

Luego de varios años, regresó a Montevideo, mas no al hogar materno. Allí retomaría sus estudios formales: se recibió de maestro y asistió a la Escuela Experimental de Arte Dramático y con posterioridad al Círculo de Bellas Artes. Por otra parte, frecuentaba el Centro Internacional de Estudios Sociales, sede del anarquismo montevideano, donde fue imbuyéndose de esa ideología. En ese período y, a partir de la lectura del diario ácrata *La Protesta*, se despertó su atracción por Buenos Aires, por la efervescencia que faltaba en Montevideo: más gente, más libros, más trabajo, una clase trabajadora organizada y pujante. Así fue como tomó la decisión de instalarse aquí. Tenía diecinueve años.

## DE ESTE LADO DEL PLATA

En sus primeros tiempos en Buenos Aires pasó por diferentes empleos, hasta ubicarse en una imprenta. Aquí encontramos otro de los tópicos recurrentes de su producción posterior: el ambiente insano, lúgubre, de esos talleres. De allí le viene también su contacto con los temas médicos: entre sus tareas, debía componer las tesis de doctorado de los estudiantes de medicina. Su insaciable curiosidad hizo que, al leerlos, se interiorizara en su terminología y conceptos. Incluso llegó a ser contratado como redactor de esta clase de presentación. De su relación con estudiantes avanzados de medicina surgirían lazos de amistad, como la que tuvo con el doctor Lelio Zeno, quien más tarde tendría gran importancia en su

vida. A raíz de esta actividad conoció también a Antonio Zamora, cuya editorial, como se ha señalado en el capítulo precedente, sería base del grupo de Boedo.

Terminada la primera guerra mundial, y con la llegada de la Revolución Rusa, sintió que debía salir de ese sótano en el que se encontraba, hacia la calle. Una vez abandonado el taller gráfico, comenzó su militancia. Enrolado en las filas del anarquismo, participó activamente del movimiento sindical. Llegó así a ser redactor en *La Protesta*, el mismo diario que había despertado sus ansias de establecerse en Buenos Aires. Se desempeñó también en otras publicaciones, todas de tendencia izquierdista —*Bandera Roja, El Trabajo*—, que por su orientación sufrían constantes clausuras que lo obligaban a buscar nuevas ocupaciones.

El clima de exaltación popular que se vivía al declinar la segunda década del siglo produjo tres episodios de insurrección que serían reprimidos de manera violenta: el de La Forestal, en la selva chaqueña; la rebelión conocida como “El Grito de Alcorta” y la ya nombrada Semana Trágica de enero de 1919. Es interesante la intertextualidad que establece Castelnuovo en su volumen autobiográfico, al relacionar esta última con el episodio que motivara el texto fundacional del *nonfiction* argentino: “Esta fue, sin disputa la *Operación Masacre*<sup>26</sup> más truculenta que registra la crónica del proletariado”. (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 84).

## LA EXPERIENCIA EN EL DELTA

Desengañado por la conjunción de estos episodios sangrientos y las continuas clausuras de los medios en los que se desempeñaba, decidió buscar aires renovadores y se estableció durante algún tiempo en el Delta, más precisamente en la desembocadura del Paraná Miní. Allí, en condiciones precarias, asistió a su amigo el doctor Zeno en la atención de los

---

<sup>26</sup> *Operación masacre*, novela escrita por Rodolfo Walsh y basada en un hecho real, la represión de manera violenta que culminó con el fusilamiento clandestino de varios ciudadanos tras la llamada *revolución de Valle*, de junio de 1956. Convencido de que su compromiso no se condecía con el uso de géneros literarios emanados de la burguesía, Walsh abandonó la ficción —era un admirable cuentista— y se dedicó exclusivamente al ejercicio del periodismo y a la publicación de libros testimoniales. A *Operación...* siguieron *Caso Sata-nowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* Cabe entender en esta actitud un paso más allá del compromiso castelnuoviano y permite abrir un debate sobre la factibilidad de manifestar las injusticias de una sociedad utilizando sus mismas armas. (Ver el prólogo de Bárbara Crespo en Walsh, R, *Operación masacre*, La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001).



isleños, desempeñando una labor humanitaria de la que visiblemente se sentía orgulloso. Se dedicaba a sacar muelas, a realizar la asepsia de las heridas, llevaba a cabo las curaciones, y sobre todo escuchaba las penurias de los enfermos, que hasta ellos llevaban no solo sus miserias sino también sus dramas personales, buscando ser reconfortados. Se involucraron de tal manera con los pobladores de la zona, que el doctor Zeno comenzó a organizar reuniones en las que les impartía doctrina sobre la necesidad de reclamar que sean cumplidos sus derechos, entre ellos el de la ocupación de tierras fiscales que permanecían abandonadas y cuyo cultivo les permitiría una situación más desahogada. De esa manera, ambos pasaron de ser considerados apóstoles por su labor benefactora a ser acusados de maximalistas<sup>27</sup> por los terratenientes del lugar.

Sea debido a ese adoctrinamiento o por otras causas, lo cierto es que poco después estalló una huelga en el aserradero cercano, que una vez más fue reprimida violentamente, lo que impresionó tanto a Castelnuovo que de allí surgiría más tarde su primer cuento: “Aguas Abajo”.

Finalizada así de forma abrupta su experiencia en el Delta, pasó a ejercer como maestro de escuela en una colonia de niños abandonados y delincuentes. Se insertó en un mundo putrefacto, en el que un director de buenas intenciones pero poco atento a lo que sucedía a su alrededor no se hacía eco del mal funcionamiento del lugar, cuya responsabilidad les cabía a los celadores —quienes practicaban a puertas cerradas una disciplina basada en el castigo físico— y a quienes se desempeñaban como maestros —que en un alto porcentaje carecían de título habilitante. Las vivencias que tuvo allí con los niños y con el personal le servirían de inspiración para *Larvas*, volumen de cuentos publicado en 1931 por la editorial Claridad, sobre el que se volverá más adelante. La situación caótica del reformatorio no se sostuvo por mucho tiempo: se le realizó un sumario al director, ocasión que aprovechó Castelnuovo para presentar su renuncia.

## LA PALABRA COMO HERRAMIENTA

Ya con veintinueve años, volvió a Buenos Aires y al sótano de la imprenta, ahora

---

<sup>27</sup> Maximalistas era la forma en que eran llamados los adherentes al comunismo en esa época.

con una menor carga horaria, lo que aprovechó para comenzar a escribir, sobre la base de toda la experiencia que había adquirido en su dispar derrotero. Cuando tuvo una cantidad considerable de material, envió sus artículos a diversas publicaciones —las revistas *Mundo Argentino*, dirigida por Constancio Vigil o *Nueva Era*, a cargo de Alfredo Bufano—, que empezaron a publicarlos. El año 1923 sería decisivo para él: apareció *Notas de un literato naturalista* en la serie “Las grandes obras”; obtuvo el primer premio en el concurso del diario *La Montaña* —concurso que, como se ha mencionado, sería el punto de arranque para la formación del grupo de Boedo—, el tercer premio municipal y el reconocimiento de sus pares: Roberto J. Payró, Manuel Gálvez,<sup>28</sup> José Ingenieros tuvieron comentarios elogiosos para con su producción. *Tinieblas* es la obra que le permitió ganarse ese lugar, seguida por *Malditos*, de 1925.

A partir del éxito de *Tinieblas*, Castelnuovo solo se dedicaría a escribir. Perteneció a las primeras generaciones de escritores profesionales. Claro que la literatura no le permitía subsistir, sino que complementaba sus ingresos con el ejercicio del periodismo. Colaboró en diversas publicaciones, algunas de las cuales ya hemos nombrado y a las que podemos agregar *Santa Fe de hoy*, en 1942, junto a Roberto Arlt; *Mundo Peronista* y *La Prensa* —por entonces oficialista— en los primeros años de la década del 50, en otra de las muestras de los vaivenes que sufrió su ideología a lo largo de su extensa vida pública.

A través de Alfredo Bufano se conectó alrededor de 1923 con diversos artistas —Enrique Santos Discépolo y los ya nombrados Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq y Agustín Riganelli—, varios de ellos de filiación anárquica, algunos de los cuales participarían del proyecto del Grupo de Boedo, con quienes compartía los interrogantes acerca de la función del arte y la finalidad de la escritura, entre otros. Comenzó también a agruparse con Nicolás Olivari y Roberto Mariani, con el fin de buscar alguna forma de acción para neutralizar los efectos de lo que denominaron *plagas literarias*: el

---

<sup>28</sup> Manuel Gálvez, 1882-1962, autor de *La maestra normal*, *Nacha Regules* y una extensísima obra, fue referente boedista por su adscripción al realismo —aunque no coincidían en la ideología—.

sainete<sup>29</sup> y la novela semanal.<sup>30</sup> En esta oposición, y también en la postura contraria al academicismo coincidieron con los escritores de Florida.

Es sugestiva la omisión en sus *Memorias* de Leónidas Barletta, otro de los iniciadores del grupo de Boedo, al que se mantuvo muy unido durante varios años —incluso aparecen juntas sus firmas en la declaración de objetivos de los fundadores del *Teatro Libre*. Uno de los motivos de la ruptura fue la crítica de Castelnuovo hacia Barletta por haber aceptado un subsidio municipal para la creación del *Teatro del Pueblo* en 1930, por lo que se desvinculó del proyecto y creó en 1933 el *Teatro Proletario*, aunque el choque más importante entre ambos fue la postura frente al peronismo: Castelnuovo entendió que ese movimiento, que impulsaba una posición anti-imperialista, anti-colonialista y anti-oligárquica, representaba sus propias ideas y por eso, como dijimos, escribió para el suplemento literario de *La Prensa* cuando estuvo confiscada; mientras que Barletta fue uno de sus más acérrimos opositores y colaboraría en ese mismo diario a partir de la Revolución Libertadora del 55.

Sin llegar al grado de ignorarlo como hace Castelnuovo, Barletta tampoco es generoso con su antiguo compañero: en su obra *Boedo y Florida, una visión distinta*, solo lo nombra dos veces: una de ellas es en una enumeración de las obras publicadas dentro de la colección Los Nuevos, de Editorial Claridad e influidas por la Revolución Rusa, como autor de *Malditos* (Barletta, 1967: 52), y la otra es en un párrafo que le dedica para indicar las contradicciones de Castelnuovo y la mala influencia que ejerció en él Lelio Zeno:

... se mostró vacilante y contradictorio. Fue de los primeros en viajar a la Unión Soviética [...] es evidente que perdió la oportunidad de verificar lo trascendental de la Revolución de Octubre y detuvo su atención en superficialidades... (Barletta, 1967: 38).

Alrededor de la imprenta de Luis Zamora, que funcionaba entonces en los posteriormente míticos talleres de Lorenzo Rañó, de Boedo 837, se nucleaban estos y otros escritores como Julio Barcos, Juan Lazarte y Álvaro Yunque. *Los Pensadores* se transformó: de recopilación de obras célebres, pasó a ser revista de arte y letras, y el Jefe de Redacción fue

---

<sup>29</sup> Representación escénica, en tono de comedia, de los nuevos ámbitos urbano y rural y de sus pequeñas miserias, que llevó a las tablas el *cocoliche*, mezcla de los diversos idiomas que convivían traídos por los inmigrantes. Se destaca en este género Florencio Sánchez.

<sup>30</sup> También conocida como folletín. Eran publicaciones por entregas que alcanzaron gran popularidad, sus autores más representativos fueron Eduardo Martínez Zuviría (*nom de plume* Hugo Wast) y Eduardo Gutiérrez.

Elías Castelnuovo, con la colaboración de Gustavo Riccio<sup>31</sup>. A *Los Pensadores* seguiría *Claridad*, cuyo subtítulo era *Tribuna del pensamiento izquierdista*. Es en esta época que los autores nucleados por esta publicación conforman el que sería el Grupo de Boedo, que extiende rápidamente su radio de influencia a otras ciudades, como La Plata, Rosario y Montevideo.

La aparición en agosto de 1924 de *Extrema izquierda*, publicación relacionada con los postulados del grupo, de la que vieron la luz tan solo tres números y uno de cuyos directores era Castelnuovo, motivó estos gráficos comentarios por parte de *Martín Fierro*: “Muy realista, muy, muy humana [...] hay en sus páginas un realismo exuberante; el léxico que zarandean sus redactores es de un extremado realismo: masturbación, prostitución, placas sifilíticas (sic), piojos, pelandrunas, que lo parió, etc., etc. ¡Muy, muy realista!”<sup>32</sup>

Los años de la polémica con Florida fueron de intensa actividad, de una efervescencia que se volcó en los numerosos artículos mediante los cuales las publicaciones de uno y otro bando fueron definiendo las posiciones, y entre los protagonistas de la querrela, Castelnuovo fue uno de los que con más fervor se expresó: “Aunque ambos grupos hablaban de revolución, la discrepancia que nos separaba consistía en que ellos propiciaban la revolución de las envolturas y nosotros la revolución de las estructuras”. (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 127).

## HACIA EL CENTRO DE LA REVOLUCIÓN

En 1931 viajó a Rusia, con Lelio Zeno, invitados por el profesor Jorge Nicolai, un célebre científico alemán. Pasaron antes por Berlín y otras ciudades europeas, y la impresión que le causó lo que vio en la Unión Soviética fue inmediatamente trasladada a su obra, tanto ficcional como ensayística. En el contexto mundial que se vivía, para Castelnuovo todo lo que vio era una feliz antítesis de las miserias padecidas en el mundo occidental. Toda esa experiencia la volcó en dos libros, *Yo vi... en Rusia: Impresiones de un viaje a*

---

<sup>31</sup> Poeta ligado profundamente a Boedo por el estilo de su poesía —urbana, coloquial, realista— y por sus ideas —consideraba un acto criminal el mantenerse ajeno como artista a las circunstancias históricas que le tocara vivir—, no llegó a participar activamente en el grupo debido a su temprana muerte por tuberculosis.

<sup>32</sup> Citado en *Florida y Boedo: Antología de vanguardias argentinas*, pág. 116.

*través de la tierra de los trabajadores* (1932) y *Rusia soviética* (1933), en los que presenta —tal vez con inocencia, tal vez con fines proselitistas— a ese ámbito como libre de hambre, de desempleo y de desequilibrios sociales. A su regreso debió enfrentar numerosas persecuciones, incluso se intentó aplicarle la Ley de Residencia<sup>33</sup> para deportarlo del país, cosa que no se logró, probablemente gracias a la intervención de su amigo Liborio Justo, hijo del general Agustín P. Justo, entonces a cargo de la presidencia.

En 1935 publicó *El arte y las masas*, un tratado teórico sobre el arte social, escrito en oposición a las posturas mesiánicas y moralistas de León Tolstoi; en 1938, *Psicoanálisis sexual y psicoanálisis social, examen de una nueva teoría de desorientación*, en el que apuntó contra Freud, haciendo hincapié en la preponderancia de lo socio-político sobre lo psico-sexual y de las necesidades alimenticias sobre los deseos eróticos.

Los libros de índole artística que publicó en este período fueron *Vidas proletarias* (1934) y *Resurrección* (1936), novela dedicada a la Guerra Civil española. No publicaría otros textos de ficción hasta 1956 en que aparece *Calvario*, y de allí en más solo se editaría *Sacrificados* en 1988 —post mórtem.

## LECTURAS DE UNA TRAYECTORIA

Por lo que hemos visto, la producción ficcional castelnuoviana se concentra en las segunda y tercera décadas del siglo. A partir de allí, poco sería lo que se agregaría de nuevo, además de las reediciones de sus obras. Y de esta manera se plantea una cuestión de difícil desentrañamiento: ¿Castelnuovo dejó de escribir sobre temas artístico-literarios porque ya se había agotado aquello de novedoso —el retrato de los oprimidos, los efectos alienantes de la pobreza y la marginalidad— que atrajo al público al editarse *Tinieblas*, condenando a su autor a un olvido paulatino?; o ¿el público lector que lo había seguido durante los primeros años prefería su obra literaria antes que la teórica y por eso dejó de ser tan popular?; ¿debemos buscar la explicación en que, como este autor no se adecuaba a los

---

<sup>33</sup> Promulgada en 1902, sobre proyecto de Miguel Cané, permitía expulsar del país inmigrantes sin previo aviso. Se dirigió principalmente contra movimientos de resistencia obrera. Fue derogada por el presidente Arturo Frondizi en 1958.

postulados estéticos triunfantes, tuvo escaso apoyo y de esa manera fue quedando a un costado? No es fácil responder estas preguntas, que dejan las puertas abiertas a un examen más profundo.

Del repaso de la versión que nos ofreció el autor de su existencia, surge que a sus diez años ya se encontraban en el universo castelnuoviano muchos de los elementos que determinarían su proyecto literario: la pertenencia a un ambiente de gente trabajadora, con penurias económicas, el temprano asomo al mundo de la prostitución y el sufrimiento de la brutalidad en carne propia, son algunos de ellos.

Todo estuvo allí desde un principio, todo el material al que él acudiría una y otra vez. De sus experiencias, elegiría aquellas que tuvieran algún punto de contacto con lo vivido en la niñez y, entre ellas, prefirió mostrar lo lúgubre. Muchos de los seres que llevó a sus páginas estaban al costado de la marginalidad, excedían los rótulos de proletarios, indigentes o desamparados: estaban casi en el límite de lo humano.

Es allí donde podemos encontrar el germen de su estilo *deforme*: de acuerdo con los postulados teóricos a los que adhería, buscaba expresar la realidad, pero la abordaba de manera parcial, haciendo un recorte tal que excluyera todo aquello que no tuviera, según su concepción, necesidad de ser narrado. Quiso ser voz de los sin voz, pero parcializó tanto su objeto que tan solo alcanzó a representar a los más marginales entre los marginales, desviándose así muchas veces de su finalidad primigenia: la de describir las injusticias que sufría un amplio sector de la población: los obreros, los inmigrantes, el proletariado.

En el capítulo siguiente se retomará esta línea de análisis, al revisar los postulados estéticos del autor, tanto en los textos teóricos como en su producción artística concreta. Veremos que esos seres con los que Castelnuovo buscaba representar la pobreza de manera realista fueron sin embargo deformaciones de sus características más exacerbadas.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Al respecto, se aclara que a pesar de que la representación de los seres marginales que hizo pueda asemejarse en lo formal a las escabrosas descripciones del naturalismo, no puede decirse de Castelnuovo que haya cultivado ese estilo, sobre todo porque no creyó en el condicionamiento genético, sino que siempre pensó que mediante la toma de conciencia de las clases oprimidas era posible un cambio en las condiciones sociales, pero además porque lejos de practicar la experimentación con sus personajes, buscó en cambio la representación de lo *real* de una manera verosímil aunque recortada: esa representación se limitó a ciertos sectores, ciertas situaciones, ciertos personajes.

## CAPÍTULO TRES: LA PALABRA AL SERVICIO DE UNA CAUSA

### NOTAS PRELIMINARES

En el capítulo anterior se han esbozado las intenciones de Castelnuovo de dar un lugar protagónico en sus libros a quienes hasta entonces habían tenido escasa participación en los temas de los autores nacionales, o que habían sido tratados muchas veces más como algo pintoresco que en su dimensión y en su problemática reales: los obreros, las prostitutas, los niños desamparados, los desclasados. Del recorrido por su biografía y, como se verá en seguida, del análisis de su obra, surge también la intención de plasmar en soporte escrito un mundo en el que la oralidad era responsable —de manera casi exclusiva— de la transmisión de cultura; y de reproducir el ambiente en el que se crió, en el que los iletrados eran mayoría.

En su producción se refleja el traspaso de esos sectores de la oralidad a la escritura, impulsado en gran parte por la mencionada Ley N° 1420 de Educación Común y por la amplísima oferta de ediciones económicas, ya sea de clásicos como de novelitas pasatistas que, a pesar de su liviandad, colaboraban en la misión. El lector que con la perspectiva de los años se asoma hoy a sus ficciones, puede ver con claridad esa inmersión en un nuevo orden que incorporó grandes masas de público a la posibilidad de enterarse por sí mismos, de formar una capacidad crítica que les permitiera —en el caso de libros como los de Castelnuovo— abrir los ojos a las injusticias que venían padeciendo casi como normalidad. Sus personajes en muchos casos son analfabetos y, en otros, el contacto con los libros es a través del trabajo; varios se desempeñan como linotipistas, al igual que él mismo en más de una ocasión: son los encargados de la fabricación de la cultura.

Para revisar la poética del autor, la metodología a seguir en el presente capítulo contempla, en primer lugar, un recorrido por los postulados teóricos del grupo literario al que perteneció, para lo que se tomarán principalmente las declaraciones insertas en los primeros números de *Claridad*; en segundo lugar, se sintetizarán sus propias expresiones sobre los fines de la escritura, las técnicas a utilizar y el papel del escritor para, en tercer término, revisar su obra en busca de ejemplos que confirmen o se desvíen de esas intenciones expresadas.

## PROCLAMAS Y MANIFIESTOS DEL GRUPO

La propuesta estética del Grupo de Boedo se desprende de los editoriales aparecidos en los números iniciales de la revista *Claridad*. Veamos lo que proponían en el número 1, de julio de 1926:

CLARIDAD aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias, sin dejar de reconocer que de una contienda literaria puede también volver a surgir una nueva escuela que interprete las manifestaciones humanas en forma que estén más de acuerdo con la realidad de la época en que vivimos.

CLARIDAD es una expresión más popular que Los Pensadores, está más en consonancia con nuestras actividades y será más fácil hacernos comprender con ese título que con aquel. La mayoría se fija más en la apariencia y en las denominaciones que en el contenido. En cuanto a la calidad, no vamos a cambiar para someternos a los gustos del gran público, pero nos colocamos frente a él en una nueva forma, para conquistar su atención y hacerle entender nuestra prédica. Con el cambio que realizamos nos colocamos en un lugar más adecuado para la tarea que nos proponemos realizar. Ratificamos los mismos propósitos que hemos expuesto en otras oportunidades y trataremos de cumplirlos en la mejor forma que nos sea posible, sin apartarnos de la línea de conducta que nos habíamos trazado. Tenemos fe y esperanza en el porvenir, tardaremos en llegar a donde nos proponemos, pero llegaremos.<sup>35</sup>

Es importante destacar aquí la clara intención de dar prevalencia a un interés social antes que a la sola expresión literaria, y la búsqueda de la atención de los lectores a los que definen como el “gran público”, para cuya captación compiten con las novelas por entregas, de temática sentimental. Poco dijeron sobre los recursos técnicos que utilizarían para sus propósitos, más allá de que esa voluntad de estar “...de acuerdo con la realidad de la época...” remitía al realismo que la mayoría de los escritores del grupo tomaría como guía. Con el correr de las ediciones, la estética se hizo más explícita y en el número 5, de noviembre del mismo año, en un artículo sin firma, sostenían que la forma es lo de menos, y agregaban poco después que “...lo esencial de toda literatura es su contenido”.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Citado en Candiano et al., pág. 121.

<sup>36</sup> Citado en Candiano et al., pág. 125.



Lo que unió al Grupo de Boedo, y que salió a la luz a partir de *Los Pensadores* primero y de *Claridad* después, es una posición precisa frente a la literatura, que se hizo extensiva al arte en general. Los puntos concretos que mantuvieron esa fuerza grupal se enumeran a continuación.

En primer lugar, consideraron imprescindible la experiencia, la observación directa, tal como lo expresa Ronald Chaves —seudónimo utilizado extensamente por Castelnuovo— en el artículo «La hora se acerca»: “El estudio directo es el mejor método de estudio. Para estudiar el puerto, es menester vivir en el puerto, trabajar en el puerto, palpitar con la gente del puerto, y no leerse un tratado sobre diques y canales...”<sup>37</sup> Se oponen así a una cultura academicista, que asociaba el conocimiento exclusivamente con los libros.

En segundo lugar, adscribieron a la estética del realismo. Juan Carlos Portantiero relaciona esta postura con la voluntad por incorporar las nuevas realidades que se daban a partir del auge del movimiento obrero, surgida en la mayoría de los países europeos a partir del triunfo de la Revolución Rusa.<sup>38</sup> En este sentido fueron continuadores de la primera generación de literatura de izquierda, aquella que había incluido a Florencio Sánchez, Almafuerce, Juan Pedro Calou y otros.

No hay otra forma de narrar la pobreza que no sea el realismo: la pobreza del lenguaje, esto es una selección léxica despojada, carente de ornatos y de imágenes fulgurantes, es el necesario correlato de las condiciones que busca transmitir, “el régimen del relato de la pobreza es una continua lucha en contra de la riqueza barroca”. (Rosa, 2007: 123). Los saberes del pobre tienen que ver con la subsistencia, se adquieren a partir de la experiencia, muy lejos de la enciclopedia y el libro, lo que los aleja también de las figuras retóricas, que no encuentran lugar en esos intentos de narrar la pobreza.<sup>39</sup>

Manuel Gálvez, modelo para algunos escritores de Boedo —Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina publicaron un libro sobre él en 1923—<sup>40</sup>, valora el tratamiento que hacen de los temas: “Los escritores de Boedo relataban lo que veían con sus propios ojos, y en

---

<sup>37</sup> Citado en Candiano et al., pág. 127.

<sup>38</sup> En este punto, ver Portantiero, 1961, pág. 108.

<sup>39</sup> En “La mirada absorta”, Nicolás Rosa plantea la imposibilidad de narrar la pobreza.

<sup>40</sup> El libro se titula: *Manuel Gálvez. Ensayo sobre su obra*.

esto consiste el realismo. No debe creerse que lo gauchesco y el tango sean solamente nuestras cosas. También es nuestra ciudad, sus calles, sus casas, sus gentes, sus conventillos, sus rameras, sus dolores, sus angustias”. (Gálvez, 1961: 187).

En el manifiesto titulado «Con Gálvez o con Martínez Zuviría», que apareció pegado en las paredes de Buenos Aires invitando a la toma de partido por uno u otro bando, y cuya redacción fue atribuida a Leónidas Barletta, se lee claramente la finalidad con la que se toma el realismo:

Hacemos realismo porque tenemos la convicción de que la literatura para el pueblo debe ser sincera, valiente; debe contener la nota agria de la verdad dicha sin limitaciones y el sollozo sordo de la miseria y el dolor [...] donde los escritores que hicieran sano realismo enfrentarán a los que viven de la literatura falsa, romántica y hueca [...] A nosotros, que no nos resignamos a novelar falsos amores sentimentales, con protagonistas asexuales; a nosotros, que no queremos aburrir a un público que sabe mejor que nosotros, lo que hay de triste y de trágico en el amor y en la mujer; a nosotros, que queremos hacer un poco de realidad, frente a tantos escritores que hacen literatura banal ¡se nos acusa y se nos persigue!...<sup>41</sup>

Sin embargo, la cuestión no es tan lineal como la planteaban los boedistas. El realismo, que desde sus inicios buscó documentar su época, surgió de manera paralela a la fotografía y, como esta, dio un paso adelante en la representación estética. Las limitaciones tienen que ver con la intención de relacionar dos órdenes diferentes: el universo externo y objetivo de lo *real* frente al del lenguaje. A partir de esas restricciones, los realistas se abocaron a la búsqueda de la forma que posibilitara la ilusión de representar lo real.

En tercer lugar, los miembros de Boedo hicieron prevalecer el mensaje sobre la experimentación retórica, como se puede apreciar claramente en las palabras de Álvaro Yunque, uno de los poetas del grupo: “La palabra, sino (sic) está al servicio de la idea, si solo expresa metáforas, deja de ser palabra: es un ruido, o, si lo queréis, un sonido”. Así se expresaba en el artículo «Un poeta en la ciudad», aparecido en el primer número de *Claridad*.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Citado en Candiano et al., pág. 187.

<sup>42</sup> Citado en Candiano et al., pág. 125.

En cuarto lugar, utilizaron un lenguaje simple porque pretendían escribir como oían hablar en las calles y así unificar los discursos escrito y oral, como puede verse en este ejemplo: “... embarcó para Buenos Aires, donde, según las voces, las libras esterlinas se encontraban hasta en las alcantarillas...” (Barletta, 1925: 7).

Hemos dejado para el final el postulado defendido con más fuerza: la búsqueda de una literatura proletaria con el fin pedagógico de formar en la cultura universal a una masa de lectores, que pretendían que diera inicio a un movimiento por el cambio social. Como uno de los más conspicuos del grupo, Castelnuovo estuvo a cargo de la redacción de muchos de los artículos que dan cuenta de estas intenciones. El ya mencionado «La hora se acerca», que apareció en el número 137 de *Claridad*, de mayo de 1927,<sup>43</sup> puede ser tomado casi como otro de los manifiestos del grupo. En la nota reivindica los nuevos autores, según él engendrados por el pueblo, cuyas intenciones son las de reflejar la vida de ese pueblo que sufre y trabaja, animados por un espíritu de justicia y liberación: “Se presenta al hombre lleno de cadenas con el fin de desencadenarlo”.<sup>44</sup>

De la mano de todas estas premisas, hay en el grupo en general —y como veremos más adelante, Castelnuovo no escapa a esto—, un apego a las formas preexistentes. Como ha señalado, entre otros, Martín Prieto “...la forma venía dada de antemano, tanto de parte de los modelos rusos o franceses como de sus aplicaciones nacionales...” (Prieto, 2006: 255). No sólo no les interesaba llevar adelante una renovación formal, sino que de sus dichos puede concluirse que por el contrario escapaban a esa clase de experimentación como otra de las formas de oponerse a la literatura que consideraban hueca, meramente lúdica.

Sin embargo, a pesar de esas intenciones manifiestas, no puede decirse que estos autores descreyeran completamente de la forma. En el primer libro publicado por Castelnuovo: *Carne de cañón. Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones y un entierro*, hay una reflexión inicial sobre la forma de escribir —que recuerda el

---

<sup>43</sup> A partir del octavo número de *Claridad* se retomó la numeración original de *Los Pensadores*, pasando del siete al ciento treinta.

<sup>44</sup> Citado en Candiano et al., pág. 128.

inicio de “Las babas del diablo”<sup>45</sup>, de Julio Cortázar—<sup>46</sup> cuando en el primer capítulo, “Una colectomía funesta”, el narrador expresa:

Inmediatamente pensé que el público grueso no entendería el significado de la palabra *colectomía* y reputé conveniente hacer una llamada con un asterisco: (\*) Colectomía significa extracción total del colon. Enseguida, una llamada a la llamada, con dos asteriscos: (\*\*) Colon: parte del intestino entre el ciego y el recto. Es un error lamentable hacer aguda esa palabra. (Petit Larrouse, 5900 grabados, 200 cuadros, 102 mapas, edición 1912). Yo soy extremadamente prolijo y minucioso en la composición de mis novelas, y no olvido, como Emilio Zola, la descripción detallada de los objetos, de las personas, de los lugares, de las plantas y de los bicharracos. (Castelnuovo, *Carne de cañón*, 192?: 9).

Esta innegable búsqueda formal, esta mirada sobre la propia escritura, ¿va en desmedro de las intenciones de lo que sería más tarde Boedo? De ninguna manera, pues para tomar la decisión de continuar con las formas preexistentes y llegar a afirmar que el contenido es mucho más relevante que el aspecto estético, es necesario interrogarse a través del ejercicio literario. Además, este ejemplo nos permite reafirmar un aspecto que ha sido manejado por Castelnuovo de una manera sutil y que nunca ha sido reconocido por sus críticos: el uso de la ironía<sup>47</sup> como guiño al lector. Se puede extraer también del mismo párrafo su relación con la cultura libresca: a pesar de desestimarla, la tenía en cuenta; la valoraba de manera positiva aunque velada, y a través de libros que estaban al alcance de un público medio, y no reservados para especialistas.

## LOS POSTULADOS DE CASTELNUOVO

Debido a que Castelnuovo fue no solo uno de los fundadores del grupo, sino también uno de los más activos colaboradores de las revistas ligadas a este, es difícil hacer una separación entre la poética de Boedo y la suya propia. Más aún, casi podría afirmarse que la

---

<sup>45</sup> El cuento comienza así: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada”. En Cortázar, J. *Cuentos Completos/I*, Buenos Aires, punto de lectura: 2004.

<sup>46</sup> Ambos comparten, además, el haber sido traductores de Edgar Allan Poe, desde formaciones intelectuales completamente diferentes.

<sup>47</sup> Característica del grupo, como se ha indicado en el primer capítulo.

del grupo estuvo basada en gran parte en los recursos utilizados en *Tinieblas*, obra fundamental y considerada muchas veces puntal de lo que sería la estética boedista.

Es por ese motivo que los ejemplos que tomaremos en este apartado serán las más de las veces extraídos de alguno de los cuentos incluidos en ese volumen o en el de *Malditos*, muy cercana en el tiempo y con características similares en cuanto a la elección de los temas, la manera de tratarlos, el uso de las descripciones y el lenguaje.

Como se ha dicho en los párrafos anteriores, la poética castelnuoviana aparece de manera explícita en diversos escritos no ficcionales —artículos de revistas, prólogos de ediciones de escritores afines, entrevistas que se le realizaran, libros teóricos como *El arte y las masas*— y de manera implícita sobre todo en sus cuentos y obras dramáticas.

Los escritores, como casi todo el mundo, suelen tener pecados de juventud. Baste por caso recordar al joven Borges alineado con la revolución soviética y un anarquismo del que huyó tan pronto como espantado. En el caso de Castelnuovo, existe un poema, titulado “Los bárbaros están a las puertas de Petrogrado”, que se publicó en *La Protesta* del 26 de octubre de 1919, reproducido por John Eipper en su libro *Elias Castelnuovo: La revolución hecha palabra*, que toma estilísticamente el modernismo de Darío y Lugones para defender la revolución bolchevique, del que se reproducen algunos fragmentos que muestran la clase de imágenes que usó por única vez:

Pueblos tristes  
Pueblos magnos,  
Paradójicos y esquivos, negros, raquíuticos y huraños...  
Rusia cae; se debate en estertores estupendamente trágicos;  
Rusia llora bajo el casco de los Silas y Alaricos mercenarios  
[...]  
¡A la calle los cruzados!  
¡A la calle,  
Los que quieren acabar con los tiranos, con los dioses y los amos;  
Los que quieren acabar con los gobiernos que nos mandan como vándalos;  
Los que anhelan la justicia, los que quieren ver los pueblos hermanados,  
[...]  
¡A la carga que los bárbaros arrasan Petrogrado!  
Contra el plomo de los “blancos” y el blasón del Vaticano...  
¡La metralla de los rojos sublevados, el fusil de los anárquicos,  
La revuelta proletaria: un saludo universal de cañonazos!<sup>48</sup> (Eipper, 1995: 45)

---

<sup>48</sup> Todos los versos comienzan con mayúsculas en la edición consultada.

A pesar de la ornamentación estilística tan alejada de lo que sería su producción ulterior, el contenido del poema sigue la línea temática de la que nunca se apartaría; la forma puede variar, pero el mensaje se mantiene inalterado.

Una vez mostrada la excepción a lo que sería una obra homogénea en objetivos y tratamiento de los temas, generación de los ambientes —sin por ello resultar monótona, a pesar de la insistencia en este punto de algunos críticos — pasemos ahora a examinar el grueso de su producción. Castelnuovo escribió —nos referiremos ahora a su obra ficcional— sobre todo cuentos, algunas obras teatrales, dos novelas y algo de poesía. Siempre dio un lugar preferencial a las descripciones como forma de generar el relato, en pocas líneas supo crear ambientes, supo introducir en unas pocas frases al lector en el clima de la narración. En general, esos ambientes que pinta son lúgubres, opresivos, anunciadores de calamidades.

Veamos un ejemplo de esas descripciones, el inicio del cuento “Tinieblas”, que muestra además, el universo sórdido e insalubre de las imprentas. En uno de los primeros párrafos se lee:

...el aspecto de mis compañeros es miserable y triste. Su palidez está salpicada de sedimentos grisáceos y puntitos de plata y en todos sus ademanes sobrios trasciende una tiesura mortuoria. Un olor especial, feo y desagradable, mezcla de tinta y grasa, de trapos sucios y antimonio derretido, nos acaricia la garganta durante ocho horas largas y eternas. (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 25).

El mundo del trabajo ligado a la muerte, un campo semántico que insiste una y otra vez en expresar la desesperanza, el maltrato y la explotación laboral. La imagen que transmite es la de una actividad embrutecedora que lleva a la aniquilación de las personas.

La selección léxica de Castelnuovo contempla la inclusión de vocablos que muestran una crudeza que actúa como un “*cross* a la mandíbula” del lector —frase con la que su compañero de redacciones y cofundador del *Teatro Proletario*, Roberto Arlt, supo definir una vocación. Las cadenas semánticas que pueden extraerse de su prosa remiten una y otra vez al padecimiento, al sometimiento a manos de otro ser humano, al futuro oscuro.

De “La raza de Caín” se puede formar la siguiente cadena de adjetivos: *borroso – trémulo – agobiados – destemplados – ahogadas – borroneado – confuso*, en un solo párrafo. O en “De profundis”, esta otra, comprendida también en un único párrafo en el que describe el estado de un niño enfermo: *escuálido – amarillento – cadavérico – fofas – marchito – transparente (sic) – abotargado – hidrónico – rojo*.

Para Castelnuovo, mientras el orden social no sufriera modificaciones, no habría soluciones mágicas que reparasen el sufrimiento y la degradación a los que eran sometidos los seres humanos de los que se hacía eco. El insistir una y otra vez en mostrar ese sufrimiento era parte de su plan para lograr la toma de conciencia de sus lectores. Ejemplificamos recién con el comienzo de uno de sus cuentos, veamos ahora el final de “Desamparados”:

Por toda respuesta, la sombra gris le dio un culatazo en el vientre y le (sic) sentó definitivamente en la humedad del piso. No se movió más.  
A la mañana siguiente, lluviosa y fría, lo encontraron rígido sobre el asfalto con los ojos abiertos y las manos en cruz como un mártir.  
Había muerto. (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 121).

Ese tono es continuo, sobre todo en los dos volúmenes que alcanzaron mayor difusión. Son trazos gruesos que pintan vidas oscuras y cuesta abajo, en las que el amor está indisolublemente ligado al sufrimiento, el trabajo a la alienación y la vida, en general, es un camino tortuoso hacia un final atroz.

En el libro que se publicó en 1968 con las entrevistas que le realizara Lubrano Zas, se puede leer la concepción que tenía Castelnuovo sobre lo que debe ser el acto de la escritura. Allí se refiere a la importancia de la técnica en el cuento, en los recursos que debe emplear el autor para atrapar al lector, entre los que resultan fundamentales un buen principio y un final impredecible. También insiste en la importancia que le da a la corrección, necesaria para eliminar todos aquellos elementos que atenten contra la naturalidad del relato. Ciertamente, y a pesar del desinterés expresado por los recursos literarios, que lo ha llevado a decir: “Todo lo que huele a literatura, a mí sinceramente me apesta” (Zas, 1968: 19), conoció y cultivó el estilo de Edgar Allan Poe y otros pioneros de la cuentística moderna.

Poe expuso, a través de dos famosos ensayos —*La filosofía de la composición y Hawthorne*—, las normas sobre las que debe erigirse el cuento según lo entendemos hoy. Esos tres pilares son la brevedad, la unidad de construcción y el final sorprendente, como claves para generar una lectura atrapante. En Castelnuovo puede comprobarse el trabajo sobre todo de los dos primeros elementos; en sus cuentos todo tiende al nudo de la cuestión, no hay digresiones. Cuando la narración parece extenderse, es para crear un efecto, por ejemplo el de viacrucis, una vez más relacionado con la experiencia personal, como en los cuentos “De profundis” o “Trazos de un manuscrito”, en los que el protagonista anda un largo camino lleno de escollos intentando escapar de una situación insostenible, cuyo destino muchas veces es igual de doloroso, pero siempre como parte de un todo, del cuento entendido como un pequeño mundo autónomo. A pesar de sus dichos, los finales no son tan inesperados como proponía, justamente porque todo el clima del cuento, los personajes, los ambientes, la descripción minuciosa de situaciones, tienden a ellos.

He aquí una contradicción entre los postulados que el autor expresó siguiendo una línea ideológica y una preocupación por las formas que mantuvo oculta: en “Ánimas Benditas” hay fragmentos de discurso indirecto libre en los que el lector accede al pensamiento de la mujer enferma, siempre a través de la tercera persona. “¿Qué estaría haciendo su marido a esas horas, con esa noche, con esa noche inquietante? ¿Andaría por la calle brincando como los demás, mientras su mujer, su pobre mujer, estaba allí velando el morbo de su desdicha como una muerta postrada en un cajón?” (Castelnuovo, *Entre los muertos*, 1926: 38). Hay en este pasaje una manifiesta experimentación sobre el uso del lenguaje que, a riesgo de apartarse de los lineamientos teóricos, enriquece la narración.

También insiste en la estrecha relación que debe existir entre la vida real y quien escribe porque, como ya se ha dicho, no es posible vivir a través de los libros y mucho menos expresar la realidad sin ser parte activa de ella. Al ser su interés principal el de llevar un mensaje al pueblo, el lenguaje que elige es fundamental: “Mi preocupación principal, entonces, no es lograr un lenguaje pulcro, elegante, cosmético, retorcido, difícil de entender, sino un lenguaje sencillo y económico al alcance de todo el mundo”. (Zas, 1968: 19).



## COMO UN HERMANO LE HABLA A OTRO HERMANO

El reflejo de la oralidad en la escritura fue uno de los ejes a los que acudió Castelnuovo para cumplir con los fines que se había propuesto. Hablarle al pueblo con sus propias palabras era, a su entender, la mejor forma de llegar a ellos. Transcribió de manera fiel el habla de los sectores populares de la época, utilizando incluso palabras soeces, con lo que fue uno de los primeros en inaugurar ese uso del lenguaje en la literatura —que hoy es habitual—, pero que entonces provocó la reacción airada de diferentes grupos, como los conservadores o los vanguardistas.

“—¡Añá membuí! ¡Toro yucá! ¡Defendete, tepotí!” (Castelnuovo, *Calvario*, 1956: 25). Esta línea de diálogo es una muestra de que Castelnuovo no solo reflejó el habla popular, sino que también le otorgó espacio a esa mezcla de idiomas que constituye casi un dialecto, que se hablaba —y que se sigue hablando— en las zonas de la Mesopotamia argentina, que incluye vocablos llegados del guaraní, algo de portugués y algo de castellano. Un dialecto del que tuvo conocimiento de primera fuente al ser testigo de su uso en los meses que pasó recorriendo esta geografía. Una vez más, la experiencia directa al servicio de su literatura. En este sentido, Castelnuovo recorrió un sendero peligroso en el que rozó continuamente la generalización de su experiencia personal puesta como ejemplo o modelo literario.

Carlos Gamerro, en su ensayo: “El nacimiento de la literatura argentina”, realiza un análisis sobre el uso de la oralidad por Esteban Echeverría, y señala la diferencia entre quienes tienen voz y quienes no la tienen, diferencia que estriba nada menos que en la posibilidad de ser sujeto de discurso o el tener que conformarse meramente con ser objeto de discurso.<sup>49</sup> Los gauchos tuvieron una voz propia en la literatura argentina, no así los indios, que fueron narrados a través del discurso del otro; de la misma manera, hay un espectro de tipos sociales que recién tuvieron voz propia a partir de la producción del grupo de Boedo, y sobre todo de Castelnuovo. Una prostituta, un demente, un niño expósito pueden ser sujetos de discurso, brindar su versión de los hechos, y así salirse del cuadro, cruzar la tela hacia el lector.

---

<sup>49</sup> Ver Gamerro, Carlos, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*.

En “La raza de Caín”, perteneciente a *Malditos*, las marcas de oralidad aparecen a cada paso en las palabras de los personajes. El cuento, narrado en primera persona por un demente internado en un asilo, narra la vida de una familia que conoció cierta prosperidad y que luego se vio arruinada, por lo que el padre cayó en una depresión que lo llevaría al alcoholismo. Entre los personajes del cuento encontramos a Trapos, una anciana indigente que vive de lo que recoge en los basurales del cinturón urbano de Montevideo, que habla de esta manera: “—¡Lo sé!... ¡Me lo sé yo, recontra!... Está escrito, está escrito: no hay salvación posible, no hay más salvación... Cristo, ¿saben?: ¡Cristo no vendrá nunca más sobre la tierra!” (Castelnuovo, *Malditos*, 1925: 5).

También es válido transcribir el habla del padre alcohólico: “Sí, sí, honradísima, qué tanto... ¿Y cómo suponés vos que yo deajo abierto el aujero del sótano pa que se maten las criaturas? ¿Eh? ¿Eh, criminal?” (Castelnuovo, *Malditos*, 1925: 20).

En “Pestolazzi”, uno de los celadores habla de esta manera soez, no exenta de rasgos humorísticos: “—¡A ver, che, gargajo! ¡Cerrá el cuajo, carajo!” (Castelnuovo, *Larvas*, 1959: 14).

El lenguaje apegado al registro oral llegaba incluso a formar parte del discurso del narrador, como en “La raza de Caín”, en el que el demente que lleva el curso del relato se expresa de esta manera: “Manoseaba sin el menor escrúpulo a las cuatro muchachas [...] si lograba alcanzarla, después de un cacheo brutal, le hacía una ventosa en los pechos”. (Castelnuovo, *Malditos*, 1925: 31).

Castelnuovo no le temía a la crudeza del vocabulario, mas no hacía de ella un uso abusivo, sino que sabía en boca de quienes poner esa clase de palabras y era capaz asimismo de recurrir a imágenes que contrastaban con la sordidez. En “Ánimas benditas”, mientras Herminia, tuberculosa, agoniza en el hospital, el narrador le da un respiro al lector antes del funesto desenlace, e inserta esta pintura del campo que rodeaba el edificio: “El verde crudo de los pastos que florecían más allá de las bardas fulguraba en sus ojos empañados todavía por el sueño con una luz deslumbradora...”, en la que incluso caben imágenes cautivantes, rodeadas de un halo de irrealidad, como la siguiente: “La luz se filtraba a través

del infinito antes de descender sobre la tierra y se expandía por los tejados, danzando, animada de una alegría fantástica”. (Castelnuovo, *Entre los muertos*, 1926: 43).

Esta apelación a la transcripción de la oralidad se complementa con el uso recurrente del diálogo. Sus cuentos tienen un alto porcentaje de fragmentos dialogados, en los que el narrador se corre de su lugar, deja de ser el intermediario para cederles la palabra directamente a los protagonistas, como una manera de que el lector sea testigo directo de sus actos, otorgándole un mayor efecto de realismo a su ficción.

## LA PROSTITUTA QUE ESCRIBÍA

Además del recurso palpable de la transcripción del habla coloquial, hay un trabajo que realiza Castelnuovo en el sentido de mostrar la transición de una cultura oral a otra escrita, del que tenemos un magnífico ejemplo en “Desamparados”. Resumiendo su argumento, trata sobre Jerónimo, un joven huérfano y desposeído, quien se involucró en un crimen con el fin de obtener algo de dinero para liberar a la mujer que amaba: Aurelia, una prostituta con la que estableció una relación basada en la compasión que sintió cada uno por el otro. Jerónimo debió pagar ese intento desesperado por mejorar su vida con veinticinco años de cárcel. Allí, trabajando como linotipista —una vez más se sitúa la acción en el mundo de las imprentas—, pudo leer —literalmente— el final trágico que tuvo su amada.

En este cuento se hallan todos los elementos que caracterizaron la poética del autor. Descripciones minuciosas que trasuntan desolación, el retrato del mundo del trabajo como un sacrificio sin frutos, vidas marginales con futuros sombríos:

—¿No trabajás?  
—Sí, pero gano muy poco...  
—¿Tan poco?  
—A veces, lo que gano, no me alcanza para comer... (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 95).

Un narrador en tercera persona, omnisciente, cuenta en pretérito la historia de amor entre estos dos seres marginales hasta el punto en que ella deja de visitarlo en la cárcel. Allí hay un cambio abrupto al tiempo presente, que se mantendrá casi hasta el final del cuento, que sin embargo retoma el pasado.

Ese manejo de los tiempos verbales provoca un mayor impacto en la parte nodal de la narración, que contiene, detrás de la consabida historia trágica de seres destinados al sufrimiento, un relato de esa cultura a caballo entre la oralidad y la escritura, e incluso la diferencia entre la cultura escrita de los desclasados y la de quienes cuentan con formación académica. En efecto, Aurelia escribe, y Jerónimo accede a sus escritos estando ella ya muerta y a través de la composición tipográfica de una tesis doctoral sobre el suicidio, en la que abundan las citas y las estadísticas, la clasificación de los casos según diferentes criterios de división, pero de los cuales la vida queda afuera: “El autor abunda en detalles, pero no menciona en este capítulo a la miseria que es lo que más le interesa al operador, en su doble condición de miserable y candidato al suicidio”. (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 108). Con estupor, Jerónimo descubre el final trágico de su amada como ejemplo propuesto por el autor de un “caso” de suicidio. Así, en una especie de relato enmarcado, el presidiario que lee la tesis doctoral, pasa a otro nivel de lectura, al acceder al diario de los últimos días de la prostituta —su amada—, dirigido expresamente a él, en el que “Hay muchos blancos y frecuentes repeticiones cuyo carácter íntimo y secreto, sólo él puede entender”. (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 110-111). Solo otro ser marginal puede comprender el sufrimiento de esta mujer: “Ya no debo vivir más. Me he convencido de que estoy demás en el mundo. Mi vida ha sido un calvario y con este golpe rudo no me queda ningún valor para seguir viviendo: miro mi porvenir y lo veo negro, horriblemente negro...” (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 114), en un salto interpretativo que deja descolocado al autor de la tesis, quien, desconociendo las particularidades de esa historia desgraciada, al enfocarla desde un interés científico, “... hace largas consideraciones cada vez más inoportunas...” (Castelnuovo; *Tinieblas*, 2003: 111), que contrastan con el lenguaje utilizado por Aurelia: “«No ha sido el resultado de un sensualismo insaciable como podría sospecharse a primera vista, ni la exaltación de un apetito genésico [...] engendraron en su cerebro un torbellino de alucinaciones todas dirigidas a un propósito fijo...»” (Castelnuovo; *Tinieblas*, 2003: 113).

Hay una captación inmediata del interés del lector; hay un mensaje claro; hay seres miserables que buscan escapar a su destino sin lograr más que hundirse, un uso preciso de las descripciones para la creación de los diferentes ambientes: el del presidio —en el que

los carceleros son la contracara doliente de los condenados—, el del prostíbulo, el de la calle impía; y hay, por sobre todo, un espejo único de la distancia que existe entre la cultura escrita enciclopedista y sus vanos intentos por “comprender” las expresiones del pueblo, y la escritura proletaria, que emana del propio pueblo.<sup>50</sup>

## LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD

Por ello también es que valora a los escritores rusos pre y post revolución, y que al preguntarle Zas por Dostoievski, Tolstoy o Gorki, dice admirarlos “...no por ser rusos, sino porque antes que literatos, fueron hombres en toda la extensión del vocablo”. (Zas, 1968: 29). Justamente como le gusta mostrarse a él mismo, como queda sintetizado en sus memorias: alguien que a partir de un origen humilde y a través de una vida dedicada al trabajo y vivida con intensidad, mediante la militancia política en partidos de izquierda que representaron su interés en los sectores más desprotegidos por la sociedad persiguió, más que la perfección del arte, la perfección de la humanidad.

La intención de Castelnuovo, y en esto concuerda con lo que fue todo el grupo de Boedo, fue la de narrar una experiencia colectiva: no interesaba retratar un obrero en particular, no un sufrimiento individual, sino el de una clase entera. Por eso hay una gran presencia de la primera persona, un narrador que *desde adentro* de esa clase narra sus penurias. Como bien se encargó de señalar Julio Barcos en la nota que acompaña la primera edición de *Carne de cañón*, “Elías Castelnuovo no idealiza, no embellece, no se propone pintarnos de azul la vida”, la intención es narrar la *verdad*, lo verdadero, y para ello “Sus personajes hablan, no como literatos, sino como hablan los tipos del bajo fondo [...] está tan familiarizado con el lado real de las cosas, que no necesita hacer ningún artificio para describirnos un mundo que le es prácticamente conocido” (Castelnuovo, *Carne de cañón*, 192?: 125).

---

<sup>50</sup> Este cuento fue publicado en 1923. En 1926, salieron a la luz, con el título de “Versos de una ...” los poemas apócrifos de Clara Beter, una prostituta —como Aurelia—, que utilizaba la palabra escrita como medio de expresión de su miserable vida. Clara Beter fue una creación de César Tiempo, quien en una interesante correspondencia entre la realidad y la ficción, en la que llegaron a desdibujarse los límites entre ambas, logró engañar a sus propios compañeros de grupo. La primera edición del libro contó con un prólogo a cargo de Ronald Chaves quien, como se ha dicho, era el mismo Castelnuovo, aparentemente ajeno al carácter lúdico del volumen.

En este mismo orden de ideas es que entiende el arte como un testimonio de lo que sucede en el mundo, como la versión escrita de esos acontecimientos. Por eso es que le da mayor importancia a los procesos políticos e históricos que a los artísticos o literarios, y por ello es que sus libros quedan tan cerca de la realidad. O al menos es lo que intenta. Frente a las literaturas que inventan universos fantásticos o que nos traen el aroma de lo exótico y lejano, él cree que el deber del escritor es mostrar con fidelidad y crudeza lo que sucede en el mundo real y cotidiano de aquellos a quienes se dirige.

Esa es con seguridad una de las razones por las cuales su obra está plagada de elementos confesionales; introduce su realidad en la ficción que teje para cumplir con su objetivo. Pone el cuerpo, su propio cuerpo, al servicio de su literatura, al exponer el derrotero de su existencia incluyéndolo en su obra. Se ha consignado ya algún ejemplo de esta característica, pero son muchos más los que atraviesan su prosa. Tal como Castelnuovo relata en sus *Memorias*, luego de trabajar para un arquitecto que fue a la quiebra, pudo salvar una gramática y un cuchillo de cocina y con ellos emprendió una travesía por el interior de Corrientes en busca de nuevos horizontes. A continuación se transcriben algunas breves frases de las páginas iniciales de *Calvario*, la novela que publicó en 1956: “No llevaba conmigo ni saco ni sombrero [...] como suplementos de viaje llevaba dos objetos solamente: un cuchillo de mesa y una gramática de la lengua castellana”. (Castelnuovo, *Calvario*, 1956: 9). Este relato, repetido en el volumen autobiográfico como experiencia personal, ayuda a dejar en el lector la imagen de que él mismo era parte de lo que mostraba, de que él mismo era uno más entre esa masa proletaria para la que escribía. Y siguiendo con la inclusión de pasajes de su existencia, poco más adelante sigue: “Yo había ido muy poco a la escuela, es cierto, hasta cuarto grado de la enseñanza primaria, pero había leído bastante en relación a mi edad, y a mi humilde procedencia...” (Castelnuovo, *Calvario*, 1956: 9). Se pone en el papel de ese sujeto colectivo protagonista de su literatura, al extraer de su experiencia directa el material con el que apelará al lector.

Sin embargo, Castelnuovo se excede en su afán por llenar de realidad la literatura para que esa literatura pueda a su vez producir efectos sobre la realidad. Acerca tanto la lente que la visión termina distorsionando el objeto, y sus páginas se pueblan de seres

monstruosos que difícilmente representen poco más que una ínfima porción de la sociedad. Presidarios, seres miserables, pobres de una pobreza absoluta y denigrante, muertos de hambre, niños delincuentes. Esos son los protagonistas que recorren su literatura; poco tienen que ver esas criaturas, que en ocasiones se acercan a la bestialidad por las condiciones en que viven, con las grandes masas de trabajadores oprimidos a las que busca mostrar y alcanzar. Sobre este tema versará el capítulo siguiente.

## CAPÍTULO CUATRO: LOS MONSTRUOS Y LA DENUNCIA SOCIAL

### APUNTES PARA UN REALISMO DEFORME

El realismo utilizado por Castelnuovo, excedido en su afán por acercarse al objeto de su interés, se deforma, y eso lo que lo diferencia del resto de los escritores de Boedo.<sup>51</sup> Respetta las características del grupo: el uso de los coloquialismos, los protagonistas surgidos de las clases populares, formados por las circunstancias que han vivido, el relato de la miseria y el hambre; pero exagera esos rasgos al punto de desdibujar la forma, de quebrar la recta línea que el realismo pretende mantener.

En el capítulo anterior, al examinar la poética de Castelnuovo, se acompañaron algunos ejemplos de descripciones de ambientes. Veamos ahora este otro, incluido en su cuento “Pestolazzi”, de *Larvas*, conjunto de relatos en los que narra la experiencia de un año como maestro en un internado para niños abandonados o delincuentes, a la que se aludiera en el capítulo biográfico.

Había tal variedad de anormales, que, a simple vista, se la podía confundir con un cotolengo. Desde Mandinga, un hidrocefalo con orejas en pantalla, hasta Guitarrita, que padecía la enfermedad del sueño, existía en mi aula el material completo para componer un manual de patología. Había por ejemplo, un negro de trece años, largo y flaco como un clavo, portador de un cráneo microscópico [...] Había, asimismo, un rengo narigón y pederasta, en extremo relajado, y un gordito enano y panzudo que le servía de compañero o de compañera. También había un idiota de verdad y cuatro o cinco babosos auténticos. (Castelnuovo, *Larvas*, 1959: 14).

La descripción de rarezas continúa, pero las líneas consignadas son muestra suficiente. Es característico de este autor el hecho de que, con un declarado interés por la denuncia social, elija mostrar aquellos seres que se desvían de la normalidad. Más que el escenario para presentar a los desclasados, sus páginas parecen muchas veces una exhibición de fenómenos. ¿Hasta qué punto tienen que ver esos despojos humanos con esta declara-

---

<sup>51</sup> Roberto Mariani y los oficinistas de *Cuentos de la oficina*, proletarios de cuello duro; la figura del inmigrante que sufre la pobreza en la ciudad de Buenos Aires, tratado por Barletta en *Los pobres* y otros; la singularidad de Enrique Amorim al abordar los temas boedistas desde un ámbito campestre en *Tangarupá*; Abel Rodríguez, de la rama rosarina de Boedo y los personajes sin “nada que perder” retratados en *Los bestias*; Juan Cendoya y la orfandad desvalida de *Desventurados*, y Clara Beter, alter ego lúdico de Israel Zeitlin, que desnuda las miserias de la prostitución en *Versos de una...*



ción suya con la que cierra la presentación del libro *La tierra maldita* de su amigo Lobodón Garra —seudónimo de Liborio Justo—: “Sea como fuere, lo importante es que el escritor que vive en un país, refleje e interprete la realidad de la vida de su país, las condiciones de su pueblo y el alma de su raza”? ¿Cuerpos deformes como los descritos en el párrafo anterior o las conductas cuasi animales de las hermanas de Álvaro en “La raza de Caín” —como se verá poco más adelante— resultan exponentes del alma de nuestra raza? De ninguna manera, pero son el vehículo utilizado para apelar a los lectores de una forma ineludible. Es que muchas veces, las intenciones manifestadas por el autor se daban de bruces contra la práctica que hizo de la literatura. El vigor que lo acompañó durante su existencia, que lo ayudó a ejercer los más variados oficios, a participar en las luchas sociales desde la militancia partidaria o desde el fervor de sus textos periodísticos, dejó una impronta profunda en sus textos literarios, que se tradujo invariablemente en el exceso, en una distancia entre los postulados y la resolución sobre el papel, que lo llevó a la deformidad del estilo.

Adriana Astutti estuvo a cargo del capítulo titulado «Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo», en el volumen *El imperio realista*, sexto tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Allí ataca sin piedad las intenciones pedagógicas del grupo, una vez más personificadas en Castelnuovo. A pesar de las profusas expresiones en contra del autor, a quien acusa de ser *proletarista* —es decir, alguien que, sin compartir el origen de clase como pretende hacer creer, se sitúa en un punto más alto para realizar un acción pedagógica sobre “los de abajo”—, hace algunas observaciones que permiten un acercamiento a ese torcimiento estilístico.

Según lo entiende la autora, la monstruosidad en Castelnuovo sería un valor agregado al de la pobreza para hacer que sus personajes resulten interesantes. Y eso es lo que lo aleja del grupo. Castelnuovo expone seres y situaciones deformes, como la escena que narra en *Tinieblas* en la que una mendiga muere al dar a luz a “un fenómeno macabro”: “La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba

revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horrorosos”. (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 45).<sup>52</sup>

Los motivos por los que Castelnuovo hace esta exhibición desbordada de miserias pueden rastrearse a través de diferentes vías. Una, la más trillada, es la que lo acusa de buscar con esa clase de *gancho* ganarle al folletín o la novela sentimental la pelea por un público que compartían. La otra, es la que contempla un aferramiento extremo al realismo en la voluntad por enrostrarles a los lectores las atrocidades que padecen las clases olvidadas, por provocar la rebeldía que juzga necesaria como punto de partida para iniciar la lucha por el cambio social.

La deformidad aparece por diferentes flancos en su literatura, no son solo los personajes y las condiciones de vida; el habla es parte de esta provocación a lo establecido. Los textos castelnuovianos, una vez más referente exacerbado de la estética del grupo, reflejan la oralidad tal como se la escucha en el suburbio, pero ese habla es justamente una deformación del lenguaje coloquial promedio de la época, como se han dado muestras más arriba. En este sentido son claras las palabras de los autores de *Boedo: orígenes de una literatura militante*:

Los miembros de Boedo utilizan un lenguaje simple porque pretenden escribir como oyen hablar en las calles y acercar el discurso escrito al oral haciendo uno de ambos. Para ello toman en sus producciones críticas palabras coloquiales de uso cotidiano en la oralidad como por ejemplo las onomatopeyas o las formaciones léxicas ajenas a la escritura, es decir, incluyen en lo escrito las *deformaciones* del habla.<sup>53</sup> (Candiano, Peralta, 2007: 88).

Deformidad de los cuerpos, ambientes desviados de la línea de lo que puede considerarse *normal*, deformidades en el habla: diferentes planos para mostrar un mismo panorama, una sociedad en la que la persistencia en el sometimiento de los menos afortunados provoca paulatinamente la desviación de la especie humana, al punto de llegar a situaciones

---

<sup>52</sup> Este “parto teratológico” es un claro antecedente del que da inicio a *El Fiord*, de Osvaldo Lamborghini, en el que la técnica narrativa hace que el desborde llegue a rozar los límites del delirio en la escena que describe el parto de Carla Greta Terón (C.G.T.). Incluso, Lamborghini ha declarado que su cuento *El niño proletario* es la versión paródica de los cuentos de *Vidas proletarias* (tomado del reportaje “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, publicado en *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Buenos Aires, Año I, N° 1, 1980, p. 48-51 y reproducido en [www.golosinacanibal.blogspot.com](http://www.golosinacanibal.blogspot.com)).

<sup>53</sup> El destacado es nuestro.

que hacen que el hombre se aleje de su esencia, ya sea transformándose en parte de la maquinaria que rige el mundo del trabajo, ya sea rebajándose a una animalidad que permite retratarlos como bestias. Para ilustrar esta segunda clase de deformidad, basta este ejemplo en el que el protagonista de “La raza de Caín” cuenta acerca de sus hermanas: “Cuando devoraban todo lo que había en la mesa que siempre resultaba poco, se aplacaba notablemente su furor. Tirábanse al suelo y se aquietaban bajo el sopor de unas digestiones laboriosas”. (Castelnuovo, *Malditos*, 1925: 61).

Para ejemplificar la primera de las deformaciones nombradas, es esclarecedora la lectura del cuento “¡Agua!”, publicado en 1926. “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 repiten idénticas operaciones”. (Castelnuovo, *Entre los muertos*, 1926: 9). A través de la explotación laboral el hombre es uno con los demás: todos comparten la falta de dignidad: “En los rostros de los cargadores no queda ya el menor vestigio humano. El carbón imprime a todos una similitud metálica de bronces patinados”. (Castelnuovo, *Entre los muertos*, 1926: 9).

Incluso puede encontrarse la bestialidad asociada a la explotación, como en este caso: “...yo hundía las *pezuñas*<sup>54</sup> en la tierra, jadeante, sudoroso, esperando el latigazo...” (Castelnuovo, *Tinieblas*, 2003: 50), del cuento “De profundis”, en el que el protagonista deja nominalmente de lado su humanidad frente a la humillación y a las denigrantes condiciones laborales.

Para Astutti, Castelnuovo desborda los preceptos de Boedo: “El monstruo es una máscara incongruente que en Castelnuovo funciona como sobresentido de la pobreza” (Astutti, 2002: 435). La incongruencia del recurso de la monstruosidad es discutible: el apego excesivo al realismo que hace que el autor desborde los límites de lo que puede considerarse *normal* o aceptable dentro de los cánones de la cultura oficial, y que lo transforma en demiurgo de una galería de seres incompletos, enfermos, sucios, genera indudablemente una incomodidad en el lector. Muchos de los textos ficcionales de Castelnuovo resisten ser

---

<sup>54</sup> El destacado es nuestro.

leídos, justamente por la *molestia* que producen. Son provocadores, y esa es una condición necesaria como antecedente de cualquier acción posible. Mas no es incongruente la monstruosidad usada por Castelnuovo, tiene un efecto preciso, aunque no podemos aseverar —por falta de datos concretos que lo confirmen— que haya sido expresamente utilizada por el autor.

El anormal, el que sale de la norma, siempre es castigado. Se lo castiga por mostrar la diferencia dentro del género humano, es como un espejo cruel que le descubre al hombre lo que puede llegar a ser, lo que no quiere ver de sí mismo. A Castelnuovo el mostrar esos seres le sirve para revelar que hay una parte de la sociedad que se aparta de lo considerado “normal” y que no es vista. Expone esas criaturas a manera de exabrupto como parte de su plan de denuncia.<sup>55</sup>

A su vez, él mismo recibe el castigo que impone la sociedad —entendida en este caso como los detentores del canon literario— a quienes muestran aquello que debe quedar oculto. Se considera que su literatura rebasa los límites del buen gusto: “Cuando todos los nombres le quedan chicos para mostrar la gran pobreza que lo circunda, Castelnuovo no duda en cruzar la frontera que separa la representación realista del voyeurismo...” (Astutti, 2002: 430). La resistencia, el rechazo que provoca lo que se lee en los textos castelnuovianos, justamente es lo deseado: el traspasar los límites como condición para acceder a un nivel diferente de apelación al público. Una escritura provocadora que genere lecturas reveladoras.

## LA DENUNCIA SOCIAL

La literatura de Castelnuovo estuvo signada por el compromiso. El autor no perdió nunca de vista su intención de denunciar. A pesar de haber tenido participación política en el anarquismo primero, en el comunismo en tiempos de su viaje a Rusia y en el primer peronismo, no hizo de sus escritos ficcionales un vehículo de propaganda —para ello se sirvió de su incesante labor periodística—. Su objetivo fue el de mostrar, el de sacar a la luz —y de ahí una selección léxica que atraviesa su obra y que incluye vocablos como *claridad*,

---

<sup>55</sup> En este punto ver *Los anormales*, de M. Foucault.

*tinieblas, sombras, noche*— el mapa del hambre, de la explotación laboral, el abismo entre clases, y lo hizo de una manera desbordada, excesiva. Desde el silencio necesario de las páginas, esos seres a los que les otorgó una vida tortuosa para reflejar una realidad tortuosa —para él, la literatura era una resultante de la realidad— nos hacen despertar a sus aullidos desesperados. Aún más, les hacen abrir los ojos a otros seres en sus mismas condiciones porque, tal el ideal del boedismo, Castelnuovo hacía literatura *desde* el proletariado y *para* el proletariado.

Entre los nunca valorados logros del grupo está el de haber contribuido a reconocerle al lector el papel fundamental que le cabe en el hecho literario: escribieron pensando en un público determinado, delimitado; escribieron para las capas inferiores del entramado social, para personas que por su —muchas veces— reciente acceso a la lectoescritura necesitaban que se les hablara con sus mismas palabras. Por eso es que expresamente apelaron al habla cotidiana, al lenguaje que se escuchaba en las calles —del suburbio y no de la cosmopolita Florida—, por eso es que se expresaron a través de publicaciones —ya sea libros como ediciones periódicas— de las que se imprimían una gran cantidad de ejemplares a precios muy populares y en formatos pequeños, de fácil manipulación. Por caso, cada volumen de la colección *Los nuevos*,<sup>56</sup> de la editorial Claridad —considerada en general una antología de Boedo porque allí publicaron casi todos sus autores las obras más apegadas a las premisas del grupo— costaba cincuenta centavos, contra el precio habitual de los libros que era de al menos dos pesos.

A pesar de esta intención de llegar a un lector estipulado y de otorgarle un papel activo, ya que se buscaba una acción concreta por su parte —la toma de conciencia y la rebeldía—, la finalidad didáctica que se arrogaron atenta contra la valoración de ese lector. Castelnuovo y sus compañeros de grupo, aunque se declararon una y otra vez parte del pueblo para el que escribían, indudablemente se situaban en un lugar superior a ese pueblo al adjudicarse un papel pedagógico. Como se ha expresado en el capítulo anterior, hay una aproximación de la lente del autor a aquello que busca plasmar en sus páginas. Ahora bien,

---

<sup>56</sup> He aquí el listado completo de los títulos de la colección y sus autores: *Tinieblas y Malditos*, de Elías Castelnuovo; *Versos de la calle*, de Alvaro Yunque; *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani; *Los Pobres*, de Leónidas Barletta; *Tangarupá*, de Enrique Amorim; *Los Bestias*, de Abel Rodríguez; *Versos de una...* de Clara Beter; *Desventurados*, de Juan Cendoya; y *Miseria de la quinta edición*, de Alberto Pinetta —posterior a la disgregación del grupo.

si hay una lente, detrás de ella hay un camarógrafo situado necesariamente *fuera* de la escena, para poder observar y narrar lo que ve. Ese fuera tiene que ver también con las intenciones didácticas. Si bien es innegable el mérito que tuvieron Castelnuovo y los boedistas de buscar un acercamiento entre los grupos intelectuales y el pueblo, no es posible considerarlos pares de este. Si así lo fueran, sería imposible la escritura de esas condiciones. Para denunciar, para describir, deben estar en otro lugar. Es posible que hayan formado parte del proletariado anteriormente, pero debe haber un corrimiento necesario para posibilitar la acción. Mucho más para adjudicarse la misión de *educar* a ese pueblo.

Nicolás Rosa, en el ensayo «La mirada absorta», incluido en el volumen *La lengua del ausente*, reflexiona sobre la imposibilidad de narrar la pobreza. Al ser una de las situaciones extremas a las que puede enfrentarse un hombre —la más descomunal es la muerte—, la única opción para intentar un relato de la miseria es la de acudir a un lenguaje pobre, sin posibilidades de metaforización, en las antípodas de cualquier atisbo barroco; una lengua necesariamente despojada —Rosa la entiende como *empobrecida*—, tal como lo prescriben el naturalismo y el realismo. Ese es el intento de Castelnuovo; desde su origen casi indigente se adjudica el papel de abanderado de la miseria y la opresión, pero lo hace *después* de haber recorrido caminos —en sentido literal y metafórico— que lo sacaron de esa pobreza a la que vuelve ya ungido a sí mismo como redentor de clase.

Es en este punto donde puede comprenderse el recurrente uso del realismo por parte de los escritores declaradamente comprometidos. Las clases dominadas, para distraerse, buscan historias en las que la fantasía, los sueños cumplidos, los personajes arquetípicos del héroe, de la damisela en apuros, los finales felices, les aseguran el escape momentáneo que les permite afrontar su cotidianidad. Esta clase de literatura es la del folletín. Pero cuando se busca que esas mismas clases despierten de la rutina que las hace aceptar la opresión casi con naturalidad, con espíritu de rebaño, la fantasía sería un obstáculo, y es por ello que deja paso a la crudeza, a la pintura de brocha gorda y colores impactantes.

Castelnuovo gustaba de caracterizarse como un trabajador de la pluma, alguien que había elegido ese medio entre otros igualmente posibles para cumplir con su función social. En sus *Memorias* leemos “...todos nosotros los de la clase obrera, vinimos con la imagen de otro mundo en la retina —el mundo del trabajo— y con otra disciplina —la de los traba-

jadadores—, no tomando las letras como una diletancia, sino como una profesión”. (Castelnuovo, *Memorias*, 1974: 132). Mediante esa primera persona en plural, se coloca del lado del pueblo trabajador, por su origen de clase, por su adhesión ideológica, pero a la vez se aleja de ese pueblo al tomar en sus manos la *misión* de generar en ellos la rebeldía. “(L)as técnicas del saber del pobre son siempre defensivas pero nunca ofensivas, a menos que el «círculo de los pobres» se enuncie socialmente como proletario o como libertario”. (Rosa, 2007: 115). Castelnuovo actuó como el vehículo para esa enunciación. El mensaje implícito en sus textos tendía a que quienes hasta entonces consideraban su pobreza con resignación, pasaran a tomar conciencia de clase y accionaran de alguna manera contra esa situación inequitativa.

## LAS FORMAS DEL COMPROMISO

Cuando se habla de compromiso, la referencia inmediata es Jean Paul Sartre. Él fue quien puso en palabras precisas las reflexiones sobre la responsabilidad de los artistas y la ubicación de cada hombre en el contexto social de la época en que vive; sin embargo, el tema no era nuevo, “...ni el problema lo inventó él. En realidad, la cuestión de sumergirse en lo contemporáneo, enrolándose, tomando posición; o de apartarse enclaustrándose en la torre de marfil, es un dilema que en todos los tiempos ha enfrentado el escritor, desde Platón y los sofistas hasta hoy”. (Castagnino; 1980: 166).

El grupo de Boedo, desde su constitución, consideró que el accionar cultural era una forma de participación política, de allí la finalidad pedagógica de su praxis literaria. Ellos entendieron que la neutralidad los hubiera transformado en cómplices de un sistema inequitativo. De la lectura de la «Presentación de *Les Temps modernes*» —que apareció una vez terminada la Segunda Guerra, es decir, más de veinte años después de que los autores del grupo de Boedo publicaran su postura— surgen interesantes puntos de contacto entre la visión de Castelnuovo —a título personal y en un todo de acuerdo con el grupo que integró— y los conceptos que allí vierte Sartre, sobre la función de los escritores dentro de una sociedad, sobre la imposibilidad de evasión: “El escritor tiene una *situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también”. (Sartre, 2003: 13). Ambos coin-

ciden en la responsabilidad que les cabe a los escritores como portavoces de su tiempo, a raíz de la cual deben tomar conciencia del momento y de las condiciones en que se desarrolla su literatura.

Se indicó en capítulos anteriores que una de las premisas de los de Boedo era la observación directa, la experiencia como base para la escritura. Esto no es más que el “estar situado” sartriano, llevado a la práctica antes de haber sido definido. El autor inmerso en su época, dedicado a plasmar y expresar los conflictos propios del momento. Así como el boedismo consideraba que la neutralidad era una forma de complicidad, Sartre tenía la convicción de que todos tenemos un compromiso. Aunque algunos intenten evadirse, la abstención no deja de ser una elección.

El lugar que le cabe al lector en la experiencia literaria es fundamental para los autores que asumen el compromiso y la participación: quien entiende que la literatura sirve como revelación, antes de ponerse a escribir debe indagar sobre quiénes van a ser sus receptores, para así poder llegar a ellos.

El eterno debate sobre la función de la literatura, la persistente antinomia entre una concepción del arte que lo abstrae del devenir mundano y lo sitúa más allá y la visión que considera a la literatura responsable, como todo hecho social, tienen en el grupo de Boedo una respuesta definida, más allá de que haya otras posibles. El escritor, como parte de una época, no puede dejar de *decir la verdad* —para ellos hay una verdad—, de tomar una posición activa que se traduce en la denuncia de las inequidades que atraviesan su tiempo.

Elías Castelnuovo, para llevar adelante ese plan, ejerció la literatura desde la observación directa y acudiendo a sus propias experiencias; desde ese punto de partida se dirigió a las masas, hablándoles con sus mismas palabras. Todos sus escritos, tanto los ficcionales como los autobiográficos y los periodísticos tuvieron la intención de mantenerse fieles al compromiso adquirido con las clases más necesitadas en oposición a lo que él también consideró complicidad. “La neutralidad es una ilusión o una argucia que jamás admite la realidad. Quien no contribuye a apagar el fuego de un incendio, automáticamente, contribuye a su propagación”. (Castelnuovo, *El arte y las masas*, 1935: 23). Para él, ese compromiso era el de la denuncia. Al igual que el grupo, creía que la función del escritor era la de mostrar a



los oprimidos las causas por las cuales se encontraban en esa situación. De esa manera se insertaban en la lucha de clases. Para ello se valió de recursos cuestionables, que a muchos les resultaron chocantes, que buscaron provocar y lo lograron. Los obreros o los desclasados, sometidos a la explotación laboral, a la marginalidad ante la pérdida del trabajo, al sufrimiento por hambre o enfermedades, a la obligación por parte de la mujer de prostituirse como último recurso de supervivencia, son seres deformes, en el sentido de que se apartan de lo esperado, de lo aceptable. Las criaturas que andan las páginas castelnuovianas son espejos de esa miseria, intentos de mostrar lo que se buscaba dejar oculto. La deformidad fue, para Castelnuovo, la herramienta para cincelar su compromiso.

## CONCLUSIONES

La intención al plantearnos el proyecto que aquí culmina fue la de conocer más de cerca una época de la literatura argentina, la que en la década de 1920 fue testigo de las modificaciones que estaba experimentando el mundo, entre ellas la respuesta de la literatura europea a la Primera Guerra, encarnada en el surgimiento de diversos estilos conocidos bajo la denominación común de *vanguardias*. Nuestro país también asistía a un proceso de grandes cambios, algunos de signo favorable, ligados a la expansión económica, al progreso, a la participación ciudadana en la vida pública; y otros relacionados con la explotación laboral, el hacinamiento, la miseria.

Sobre este lado oscuro del entorno, el que se prefiere ocultar u olvidar, se volcaron los escritores reunidos en torno del Grupo de Boedo, mientras que sus oponentes literarios, los de Florida, preferían infundir nueva vida a la literatura desde una profunda renovación formal, que enriquecería la producción de los años por venir. Entre los boedistas, que se dirigían expresamente a las masas y que gozaron de gran aceptación entre los sectores populares, aunque luego fueron olvidados, se destaca Elías Castelnuovo, a quien hemos tomado como objeto de estudio, para mantener la investigación dentro de límites posibles de abarcar en cuanto a la cantidad de lecturas y a la extensión.

Debido al relegamiento que ha sufrido en todos estos años, es muy escaso el conocimiento sobre su vida y casi inhallable su obra, en especial sus trabajos periodísticos, aunque también la publicada en forma de libros. En general se la encuentra únicamente de manera fragmentaria, incluida en antologías sobre la corriente que integró. Es por eso que le hemos dedicado un capítulo completo al recorrido de ambos aspectos, y tomamos como guía el volumen de *Memorias* del autor, lo que suma la propia visión sobre sí mismo, sobre los caminos que recorrió y sobre la aplicación a su producción de los postulados ideológicos que compartió con Boedo. Conocer las imbricaciones entre los aspectos biográficos y las ficciones del autor resultó una manera por demás gráfica de comprobar el uso por parte del autor de la experiencia vital, uno de los pilares sobre los que se edifica la estética boedista.

A pesar de adscribir en un todo a los postulados del grupo —y de haber sido, incluso, uno de sus ideólogos—, comprobamos que en el particular uso que hizo Castelnuovo de esas premisas se excedió en cuanto a la búsqueda de verosimilitud, de una forma de representar la realidad de manera creíble. El vigor que demostrara en toda su vida, la contundencia tanto en sus expresiones como en la actividad constante que ejerció en pos de lo que él consideraba justicia social, hizo que el retrato de los integrantes de los estratos más bajos de la sociedad, por ser tan cercano y tan intenso, perdiera objetividad. Castelnuovo se mantuvo dentro del realismo porque utilizó un lenguaje coloquial en sus escritos, porque brindó especial atención a las descripciones, a la creación de ambientes; pero en una variante que, por la distorsión —notoria sobre todo en las secuelas físicas del hambre, del haber sido objeto de violencia, de una vida en condiciones miserables, que exponen muchos de sus personajes— de esa realidad que pretendía representar de manera literaria, hemos dado en llamar *realismo deforme*.

La crítica se ha ensañado especialmente con este autor: censuró las intenciones pedagógicas de su literatura, lo tildó de repetitivo en la temática y monótono en el tratamiento de las obras. Hemos indagado a lo largo del texto precedente las razones de esa actitud, y hemos llegado a la conclusión de que la causa principal de esa parcialidad por parte de los teóricos tiene que ver con la innegable incomodidad que genera la lectura de sus textos, la que hemos atribuido a sus constantes provocación y desafío. Lo que molesta es mejor dejarlo a un lado, como decíamos al principio de este apartado, y así fue como, no solo Castelnuovo, sino la mayoría de los autores del Grupo de Boedo quedaron relegados y sin difusión, a pesar de que muchos de los recursos que utilizaron serían retomados por la literatura que los seguiría, como reconoce Portantiero en el análisis que realiza sobre el grupo: “Culturalmente, Boedo tiene una importancia tan grande que toda la literatura de izquierda en la Argentina (es decir todo el *cuero vivo* de la narrativa argentina) está marcada por su sello”. (Portantiero, 1961: 107-108).

Es lamentable que las opiniones tendenciosas (entre las que hemos tomado las de Adriana Astutti, pero que no se agotan en esta autora) impidan al lector común tener conocimiento de que el humor suele acompañar sus escritos —aparece aún en los momentos más sórdidos a través de la ironía—, lo que aliviana su lectura; o, de que ese formulado

desdén por la renovación formal no se cumple totalmente en su obra, lo que deja una brecha por la que ingresa, por ejemplo, el uso del monólogo interior como una manera innovadora de acceder a lo más hondo de los personajes. Esa aparentemente exclusiva preocupación por el contenido que sin embargo no desatiende a las formas remite directamente a las palabras con las que finaliza Jean Paul Sartre su artículo «Presentación de *Les temps modernes*»: “...nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene”. (Sartre, 2003: 30).

En cuanto al compromiso, hemos visto que la postura que asume al delinear su trabajo, la exige también de sus lectores, y no es fácil asomarse a ese mundo en las sombras que coexiste con el lado luminoso del devenir histórico de nuestra sociedad. Castelnuovo fue un escritor de su época —en coincidencia con el hombre *situado* sartriano—, que asumió de manera expresa su responsabilidad y que ejerció la literatura como una función social, entendida por él como de denuncia.

Es paradójico que ese escritor que se dirigió a las masas, a los trabajadores, a los oprimidos, a los desclasados, hoy perdure únicamente en las bibliotecas, para ser consultado, no por sus receptores genuinos, sino por los teóricos, lejos del alcance del pueblo. A pesar de que los años transcurridos hacen que el entorno sea muy diferente, hay muchos aspectos que Castelnuovo mostró en su literatura y que se mantienen vigentes, incluso más que en su tiempo: la distancia entre los beneficiados por el sistema y aquellos que nada poseen es mayor; escenas como las del cuento “La raza de Caín” en las que la vieja Trapos y un pequeño pelotón de niños indigentes recorren los basurales del terraplén posterior a un cementerio, en las afueras de Montevideo, en busca de restos de comida, de juguetes rotos, de alguna prenda de vestir, hacen recordar demasiado a las escenas que hoy en día pueden verse a los costados de las autopistas en las que niños, jóvenes, madres, revuelven la basura en pos de un magro botín.

En la elaboración final de la presente tesina ha sido necesario dejar de lado algunos temas cuyo tratamiento hubiera exigido desviarse del nódulo central que se pretendió abordar, pero que resulta imprescindible mencionar por la gravitación que tuvieron en la producción castelnuoviana. Uno de ellos es la relación con la religiosidad, elemento que apare-

ce repetidas veces en la obra del autor, ya sea a manera de epígrafes extraídos de la Biblia, o representada en las sufridas trayectorias de sus personajes, semejantes a viacrucis. También puede notarse su contradictoria relación con el catolicismo si se comparan las palabras de los protagonistas de sus cuentos, que suelen invocar a Dios o promover una actitud piadosa frente a la desgracia, con las acusaciones que tuvo para con los prelados. En el libro *Jesucristo y el Reino de los pobres* (cuyo título original era *Jesucristo montonero de Judea*), plantea que ese *reino de los pobres* por el que bregaban Jesús y sus apóstoles no era ni más ni menos que lo que posteriormente se conoció como *dictadura del proletariado*, por medio de la cual pretendían liberar a los oprimidos de la miseria —y no de sus pecados.

Para terminar, señalemos que sería interesante, a partir de las líneas esbozadas en el presente, una investigación que ahondara en la importancia del teatro para su plan pedagógico. La inquietud por el arte dramático estuvo inserta en los intereses de Boedo desde el comienzo y, como dijimos, varios de sus integrantes fundaron en 1927 el *Teatro Libre*, entendido como un proyecto colectivo, que aunaría la actividad de escritores, artistas plásticos e intérpretes, con la intención aportar ideas renovadoras, libres de cualquier sujeción comercial.<sup>57</sup> Castelnuovo escribió numerosas piezas teatrales (*En nombre de Cristo*, *Los señalados*, *La noria*, entre otras), que en muchas ocasiones se pusieron en escena con escenografías realizadas por el escultor Abraham Vigo. Creemos que el teatro, como vía más directa que el libro para llegar al público —accesible incluso para los analfabetos— fue un importante vehículo de difusión que hasta el momento no ha sido considerado en toda su relevancia.

---

<sup>57</sup> En este punto ver el capítulo “Prehistoria del teatro independiente. Otro legado Boedista” en Candiano et al., 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

DE ELÍAS CASTELNUOVO:

CASTELNUOVO, E. (1923) *Carne de cañón. Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones y un entierro*, Buenos Aires: Las grandes obras.

\_\_\_\_\_ (1923) *Tinieblas*, Buenos Aires: Tognolini. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003.

\_\_\_\_\_ (1925) *Malditos*, Buenos Aires: Claridad.

\_\_\_\_\_ (1926) *Ánimas benditas*, Buenos Aires: Atlas.

\_\_\_\_\_ (1929) *Teatro*, Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca.

\_\_\_\_\_ (1929) *Entre los muertos. (Narraciones)*, Buenos Aires: Atlas.

\_\_\_\_\_ (1931) *Larvas*, Buenos Aires: Claridad. Buenos Aires: Cátedra Lisandro de la Torre, 1959.

\_\_\_\_\_ (1932) *Yo ví...! En Rusia (impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)*, Buenos Aires: Actualidad.

\_\_\_\_\_ (1934) *Rusia soviética*, Buenos Aires: Rañó.

\_\_\_\_\_ (1934) *Vidas proletarias*, Buenos Aires: Victoria.

\_\_\_\_\_ (1935) *El arte y las masas*, Buenos Aires: Claridad.

\_\_\_\_\_ (1936) *Resurrección, impresiones de una conciencia libre sobre la epopeya heroica del pueblo español*, Buenos Aires: Claridad.

\_\_\_\_\_ (1956) *Calvario*, Buenos Aires: Claridad.

\_\_\_\_\_ (1966) *Psicoanálisis sexual y psicoanálisis social, examen de una nueva teoría de desorientación política y económica*, Buenos Aires: Claridad.

\_\_\_\_\_ (1966) Prólogo a *La tierra maldita*, de LOBODÓN GARRA, Serie del siglo y medio / Las provincias, Buenos Aires: EUDEBA.

\_\_\_\_\_ (1974) *Memorias*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

\_\_\_\_\_ (1976) *Jesucristo y el reino de los pobres*, Buenos Aires: Rescate.

\_\_\_\_\_ (1976) *Caña fistula*, Buenos Aires: Editorial Papeles de Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1988) *Sacrificados (cuentos de la resistencia)*, Buenos Aires: Rescate.

#### SOBRE ELÍAS CASTELNUOVO Y DE REFERENCIA:

ADORNO, T. (1992) «Commitment», en *Notes to Literature*, Volume II, New York, Columbia University Press.

*Antología de Boedo y Florida. Prólogo y selección de Adolfo Prieto* (1964) Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Colección El pensamiento argentino.

BARLETTA, L. (1967) *Boedo y Florida, una versión distinta*, Buenos Aires: Ediciones Metrópolis.

BERENGUER CARISOMO, A. (1970) *Literatura argentina*, Barcelona: Labor.

BORGES, J. L., GONZÁLEZ TUÑÓN Y OTROS (1980) *Boedo y Florida. Antología*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

*Boedo y Florida. Una antología crítica. Selección, prólogo y notas de Gabriela García Cedro* (2006) Buenos Aires: Losada.

CANDIANO, L.; PERALTA, L. (2007) *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

CASTAGNINO, R. (1980) *¿Qué es literatura? La abstracción "literatura", naturaleza y funciones de lo literario*, 8ª edición. Buenos Aires: Nova.

CEDRO, J. (2006) «Claridad o la cultura a granel», *La biblioteca*, 4 y 5: 402-407.

CENDOYA, J. (1927) *Desventurados*, Buenos Aires: Claridad.

CROCE, M. (2006) «Contorno y alrededores: sucesores, herencia y desvíos en 50 años de crítica argentina», *La biblioteca*, 4 y 5: 390-401.

EIPPER, J. (1995) *Elías Castelnuovo, la revolución hecha palabra. Biografía, Estudio crítico y Antología*, Buenos Aires: Tomás Catari.

*Florida y Boedo: Antología de vanguardias argentinas, Borges, Gironde, González Tuñón, Olivari, Yunque y otros. Selección, estudio y notas por Fabiana A. Sordi* (1998) Buenos Aires: Santillana.

GÁLVEZ, M. (1961) *Recuerdos de la vida literaria. En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires: Librería Hachette.

GAMERRO, C. (2006) *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires: Norma.

GIORDANO, C. (1968) «Boedo y el tema social», *Capítulo, la historia de la literatura argentina*, 41: 961-984.

GUTIERREZ, L.; ROMERO, L.A. (1995) *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires: Sudamericana.

JITRIK, N. (dir) (2002) *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista* (directora del volumen: María Teresa Gramuglio), Buenos Aires: Emecé.

LAFFORGUE, J.; RIVERA, J. (1968) «Realismo tradicional: narrativa urbana», *Capítulo, la historia de la literatura argentina*, 37: 865-888.

*Martín Fierro, 1924-1927. Edición facsimilar* (1995) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

PINETTA, A. (1962) *Verde memoria. Tres décadas de Literatura y Periodismo en una Autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*, Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.

PORTANTIERO, J. C. (1961) *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires: Procyon.

PRIETO, M. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus.

ROSA, N. (2007) *La lengua del ausente*, Buenos Aires: Biblos.

SARLO, B. (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva visión.

SARTRE, J. P. (2003) *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires: Losada.

YUNQUE, A. (1941) *La literatura social en la Argentina. Historia de los movimientos literarios desde la emancipación hasta nuestros días*, Buenos Aires: Claridad.

ZAS, L. (1968) *Palabras con Elías Castelnuovo: reportaje y antología de Lubrano Zas*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

\_\_\_ (1988) *Cartas de Elías Castelnuovo*, Buenos Aires: Cañón oxidado.



## ARTÍCULOS EN INTERNET

Bermúdez, N. (2007) *La noción de ethos: historia y operatividad analítica* [en línea], Murcia: Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos, 14 [citado 22 de octubre de 2008].

Disponible en: <http://um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-etos.html>

Bignozzi, J. (2008) *El trabajo en la plástica de comienzos del siglo XX* [en línea], Buenos Aires: el interpretador, 34 [citado 15 de octubre de 2008].

Disponible en: <http://elinterpretador.net/34JuanaBignozzi-ElTrabajoEnLaPlastica.html>

*Consejo Profesional de Teatro, Homenaje a Elías Castelnuovo* (2006), ARGENTORES (Sociedad general de autores de la Argentina), Buenos Aires: ARGENTORES, [citado 30 de octubre de 2008].

Disponible en: [http://www.argentores.org.ar/01sede\\_internet/novedades/2006/05-23-06\\_castelnuovo.htm](http://www.argentores.org.ar/01sede_internet/novedades/2006/05-23-06_castelnuovo.htm)

Giardinelli, O. (1975) *Elías Castelnuovo: la espada, la pluma y la palabra*, Buenos Aires: Siete Días Ilustrados, [citado 18 de mayo de 2008].

Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto297.htm>

*Las vanguardias literarias* (2008) [en línea], Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas (FCFM) de la Universidad de Chile, Santiago: Universidad de Chile, [citado 21 de septiembre de 2008].

Disponible en: [https://www.u-cursos.cl/filosofia/2008/2/FH472A019/1/materia\\_docente/objeto/1021](https://www.u-cursos.cl/filosofia/2008/2/FH472A019/1/materia_docente/objeto/1021)

Lennard, P. (2008) *Viaje de izquierda. Viaje de derecha*, Buenos Aires: Página/12, [citado 2 de noviembre de 2008].

Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2920-2008-02-03.html>

Lifschitz, L. (2008) *El obrero cultivado y el trabajador intelectual* [en línea], Buenos Aires: el interpretador, 34 [citado 15 de octubre de 2008].

Disponible en: <http://elinterpretador.net/34LauraLifschitz-ElObreroCultivadoYEITrabajadorIntelectual.html>