



Contra la fatalidad religiosa y hereditaria. La poética de Elías Castelnuovo en los años 30 a la luz de los programas artísticos soviéticos

María Fernanda Alle¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
yfernandaa@hotmail.com

Resumen: En esta ponencia analizo la producción ensayística y teatral de Elías Castelnuovo en la primera mitad de la década del 30 a la luz de la incipiente recepción de los programas y los debates artísticos soviéticos en Argentina. En particular, me interesa indagar la revisión que el autor lleva adelante de dos presupuestos sobre los que se sostenía su producción boedista –el principio de la caridad cristiana que retomaba de Tolstoi y el de la herencia, fundamento del naturalismo zoliano–, en relación con una nueva concepción del arte, ahora vinculada a los lineamientos del “arte proletario”.

Palabras clave: Elías Castelnuovo – *Vidas proletarias* – *El arte y las masas* – Boedismo – Arte proletario

Abstract: In this paper I analyze the Elías Castelnuovo's essay and theatrical production in the first half of the 30s in light of the incipient reception of Soviet artistic programs and debates in Argentina. In particular, I'm interested in investigating the author's review of two presuppositions on which his boedist production was based –the principle of Christian charity that resumed from Tolstoy and that of inheritance, the foundation of Zola's naturalism - in relation to with a new conception of art, now linked to the guidelines of "proletarian art".

Keywords: Elías Castelnuovo – *Vidas proletarias* – *El arte y las masas* – Boedismo – Proletarian Art

En *El arte y las masas*, el ensayo que publica en 1935 bajo el sello de editorial Claridad, Elías Castelnuovo se dedica con especial ahínco a desacreditar unas reflexiones sobre el arte y la literatura que habían sido de vital importancia para el programa literario que él mismo y todo el grupo de

¹ **María Fernanda Alle** es María Fernanda Alle es Profesora en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Actualmente se desempeña como docente de la Cátedra “Análisis y Crítica I” de la carrera de Letras de dicha universidad y es becaria doctoral del CONICET. Su tema de investigación es la obra de Raúl González Tuñón. Ha publicado artículos en diversas revistas de la especialidad.



Boedo habían ensayado en la década del 20: aquellas que León Tolstoi formulara en “¿Qué es el arte?”. Ese ensayo del “ilustre vegetariano” (así lo llama) (40), de 1987, que se difundió en Argentina en dos austeros tomos de la colección Los Pensadores de 1922, había conformado, tal como Castelnuovo señala ya desde el párrafo inicial del libro, uno de los clásicos indispensables de la biblioteca de Boedo, junto con “El arte desde el punto de vista sociológico”, de Guyau, y “El arte y la vida social” de Pléjanov. No obstante, explica el autor, de esos tres referentes, solo Plejánov, que “desgraciadamente” había sido el menos leído, “se salva”, pues su “método de investigación”, a diferencia del de Guyau y Tolstoi, sí podría encuadrarse en el materialismo dialéctico, el “método” que ahora le resulta a Castelnuovo el más “eficaz y más objetivo” para conocer la realidad y representarla en el arte (5). Pero, además, en el marco de ese ejercicio de descarte que consuma ya desde el inicio de su libro, somete a sus antiguos referentes teóricos a la prueba de una escala de alturas que deja a Tolstoi en el “punto más bajo” pues si “artísticamente es sin dudas un gigante”, “políticamente”, en cambio, “no rebasa nunca la altura de un enano” (6). Castelnuovo es contundente en el diagnóstico del enanismo político tolstoiano y en la determinación de las causas, dice: “Si en vez de consultar a Cristo para hallar la verdad de la contradicción de su siglo, Tolstoy hubiera consultado a Marx, posiblemente se hubiera ahorrado la mitad de sus aficiones intelectuales, lamentablemente estériles y, a menudo, lúgubres y jeremías” (8). Si ya sabemos que el problema radica en la perspectiva religiosa, alejada del marxismo, desde la que Tolstoi pergeñó sus ficciones novelísticas, queda todavía por responder cómo se explican estos cambios en los puntos de vista políticos y artísticos de Castelnuovo, que lo llevan a rechazar un conjunto de ideas que habían sido centrales en su práctica creativa de la década anterior, y, también, si el rechazo de Tolstoi tiene algún impacto en la producción literaria del autor de esa primera mitad de la década del 30.

Lo primero que habría que decir, aunque resulte obvio, es que esa intención manifiesta desde el inicio de *El arte y las masas* de marcar un viraje



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

respecto de la base teórica sobre la que se sustentó el programa literario de Boedo significa también una puesta en cuestión de ese programa, una toma de distancia respecto de la literatura que había escrito en la década anterior. Esta mirada crítica del pasado literario reciente da cuenta de las nuevas concepciones políticas y literarias que Castelnuovo viene elaborando desde su viaje a la Rusia soviética en 1931; viaje que realiza no en plan militante, como era habitual por esos años, sino como acompañante de un amigo, el médico rosarino Lelio Zeno. Si bien, como sostiene Sylvia Saítta, en los relatos de ese viaje que publica a su regreso –primero en una serie de crónicas para *Bandera roja* y *Actualidad*, y en 1932 y 1933 respectivamente, en dos tomos titulados *Yo ví...! en Rusia (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)* y *Rusia Soviética (apuntes de un viajero)*–, Castelnuovo se presenta como un observador neutral que no tiene una posición tomada, lo cierto es que “ese punto de partida se modifica hacia el final del relato, como si la narración del viaje fuese, a la vez, la narración de un aprendizaje” (2007: 23). Y, en efecto, a lo largo de esa primera mitad de la década del 30, participa de diversas publicaciones periódicas y de emprendimientos culturales ligados a la órbita del PC, como el diario *Bandera roja*, la revista *Actualidad* –de la será incluso director desde abril del 32 hasta febrero del año siguiente–, la Unión de Escritores Proletarios, fundada en 1932, y el Teatro Proletario, también de ese año, que acusa la influencia –un poco tardía– de las ideas sobre arte de la Proletkult pero también del *Teatro Político* de Erwin Piscator (Saítta; Devés).

Si bien, como señala Magalí Devés, el extendido uso del término “arte proletario”, importado de la URSS, en la Argentina de los años 30, fue difuso y nunca llegó a establecerse una definición específica (266), en Castelnuovo el impacto de las novedades artísticas soviéticas redundará puntualmente en el intento por situar sus reflexiones sobre el arte en un marco teórico materialista y dialéctico y por dotar a sus invenciones literarias de una perspectiva de clase. Sus búsquedas artísticas en esa primera mitad de la década del 30 parten de una concepción clasista del arte –acorde con la



consigna de “clase contra clase” que sostuvo el PC hasta 1935– ante la cual toma abierta y explícita posición: en el paradigma que opone arte burgués y arte proletario, su literatura se ubicaría, de modo explícito y voluntario, dentro del segundo grupo.

Pero además habría que precisar que en las reflexiones de Castelnuovo el tópico del “arte proletario” asociado a los principios de la Proletkult, aparece entremezclado con las ideas pre-revolucionarias de Plejánov –de quien toma, muy esquemáticamente, el principio del materialismo por oposición al idealismo que lo lleva a polemizar con Tolstoi– y con los nuevos lineamientos artísticos que comienzan a despuntar en la URSS hacia finales de la década del 20 con la consolidación del estalinismo y que allanarán el camino hacia la declaración del realismo socialista como estética oficial en 1934. Y, de hecho, la toma de posición ante el dilema arte burgués/arte proletario que delimita Castelnuovo implica una opción por el realismo, entendido como una “profundización” en la realidad, lo que significaría, en los términos marxistas un tanto confusos que utiliza, encontrar en ella “el máximo de sus relaciones fenomenales” (35). Digamos que el léxico es marxista pero su combinación termina por expresar una serie de ideas desconcertantes: lo que planteaba el marxismo era, al revés, que había que traspasar la capa de los fenómenos superficiales de la realidad. Castelnuovo convierte un criterio de cualidad en uno de cantidad.

En este sentido, podría decirse que el marxismo artístico que Castelnuovo reivindica –aunque esta caracterización quizás pueda extenderse a otros proyectos culturales de izquierda de esa primera mitad de la década del 30 en Argentina– se entrecruzan fuentes teóricas y prácticas artísticas divergentes e incluso antagónicas que, al operar por fuera los debates artísticos que suscitaron en la URSS, pierden sus distancias críticas. No es un dato menor en este sentido, que Castelnuovo elija arremeter contra un escritor que ya Lenin, en 1910, había reivindicado como un novelista realista cuyas obras reflejaban las contradicciones del campesinado ruso pre-revolucionario. De todos modos, lo que interesa señalar es que, en la



combustión de esas nuevas fuentes teóricas, Castelnuovo va a iniciar una revisión de su propia literatura de la década anterior y una búsqueda de nuevos caminos artísticos que tienen como horizonte a un público que se delimita, un poco vagamente, como las “masas proletarias”.

Y, en esta línea, lo que se advierte en *El arte y las masas* es que Castelnuovo redirige hacia Tolstoi la puesta en discusión de las resoluciones narrativas de la literatura boedista. Sin abandonar los fundamentos instrumentales asignados al arte que eran el sostén de Boedo, es decir, la concepción de su función pedagógica al servicio del cambio social, el ahora ex-boedista va a redefinir, a partir de su oposición a Tolstoi, los medios con los que la literatura alcanzaría a cumplir semejante función. Podrían detectarse tres ejes en la crítica que Castelnuovo dirige a las ideas sobre arte de Tolstoi: en primer lugar, un sentimiento de religiosidad que se resuelve por la vía de la caridad, el pietismo, la plegaria y el “designio de la providencia” (11), es decir, una fatalidad contraria al sentido de la historia como proceso dialéctico; en segunda instancia, la “mentalidad anárquica” (9) que, al igual que la piedad, terminaría por anular la diferencia de clases en pos de un ideal humano que, en las condiciones de la lucha de clases, pierde –aunque parezca tautológico (el estilo de Castelnuovo sin dudas lo es)– el “sentido de la humanidad” (10); y, por último, la falta de previsión acerca del “movimiento histórico que le es propio a la clase trabajadora y que la conducirá inevitablemente hacia su emancipación total” (30), lo que podría traducirse, en los términos del realismo socialista, como el optimismo, fundado en la dialéctica de la historia que aseguraría el triunfo de los trabajadores sobre la clase burguesa en decadencia. Sin demasiado esfuerzo de análisis, se puede advertir que todo lo que Castelnuovo reprueba de las ideas de Tolstoi son los principios constructivos de su narrativa de los años 20, que ahora revisa en función de las nuevas orientaciones artísticas que irradian desde la URSS. Es decir, en la crítica a Tolstoi se devela, en última instancia, una reconsideración de tres importantes rasgos cualitativos de la poética de Castelnuovo de la década anterior: los principios de la piedad caritativa que



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

regulan las relaciones entre los personajes de sus cuentos –y que ahora es sancionada como la “anestesia espiritual que necesita y utiliza la burguesía para adormecer la conciencia humana del proletariado a fin de (...) impedir su reacción” (9)–; esa visión “anarquista” de su literatura –rasgo, por otro lado, que será central en toda la crítica que el conjunto de la izquierda literaria posterior a Boedo recriminará de ese movimiento– que evade la perspectiva clasista en pos de una escritura que se autodesigna como dirigida a “toda la humanidad” (9); y, por último, ese miserabilismo pesimista que nunca encuentra una salida de clase para los conflictos de las tramas narrativas. Que esta crítica al pesimismo sin salida de Boedo le viene a Castelnuovo de las ideas soviéticas sobre el arte que circulan en la Buenos Aires de mediados del 30 (sumadas a las que seguramente conoció de primera mano en su viaje) queda claro cuando, en su ensayo, aplaude los avances del arte soviético. En contraste con la mera “pintura” de la “podredumbre” social (que pareciera haber sido la opción de Boedo), el arte soviético representaría la heroicidad del trabajo colectivo en pos de la conquista del mundo socialista:

En Rusia, el arte va en procura del pueblo (...) Y nadie duda allí de la utilidad del arte. (...) No pintan la podredumbre de una raza: naturalezas muertas, degenerados, borrachos, prostitutas y malandrines. (...) Pintan sobre el yunque la edificación del nuevo mundo, las adquisiciones del segundo plan quinquenal y el esfuerzo titánico de los héroes del trabajo y de la reconstrucción (69).

Ese panorama estimulante que ofrece el arte soviético se constituye como un buen punto de partida para fijar, en consonancia con otro de los tópicos del “arte proletario” que, como señala Devés (226), pululaban por esos años en los debates de la izquierda, la aspiración colectiva del arte revolucionario en los países aún sometidos al yugo del capitalismo: “El arte tiene forzosamente que salir de nuevo a la calle, mezclarse a la vida de los hombres, luchar con ellos y participar en forma activa en el movimiento de emancipación que renueve y agite las entrañas de este siglo” (71). En la misma



línea, un año antes de *El arte y las masas*, en la “Introducción” a su libro *Vidas proletarias (Escenas de la lucha obrera)*, Castelnuovo definía la distancia entre una posible literatura proletaria nacional y la soviética en los términos de una diferencia entre literatura “constructiva” y “destruktiva”, pues si en la URSS, “al cambiar el sistema, cambió radicalmente la vida del hombre”, “la nuestra” “cruza la recta de la destrucción del capital” (19) y, por ende, trabaja con un “hombre viejo” al que “corresponde anunciar lo que allí ya es” (20).

Vidas proletarias incluye tres obras de teatro –“Vidas proletarias”, “La marcha del hambre” y “La 77 Conferencia de la Paz Mundial”– pensadas para su representación en el Teatro Proletario, y su introducción, tal como sostiene Saítta, puede pensarse como un “manifiesto estético e ideológico” en el que decantan sus nuevas concepciones sobre el arte y la literatura, asociadas al arte proletario y, de manera más amplia, a la perspectiva materialista de la historia. Aquí, Castelnuovo encara la crítica hacia otro de los referentes de Boedo: el naturalismo de Zola. De nuevo, el problema radicaría –como en Tolstoi– en la ausencia de una perspectiva materialista capaz de suministrar el “remedio” a la “enfermedad” que diagnosticaba. El naturalismo, observa Castelnuovo, “no iba nunca más allá de la patología”, de modo que “El complejo problema social quedaba reducido (...) a un mero problema hospitalario” que aislaba al hombre de la sociedad y a esta de “sus antagonismos de clase” (14). Tanto Tolstoi con su “piedad caritativa” como Zola con sus “taras hereditarias” impedirían proyectar una salida para los problemas sociales, cuya índole sería puramente clasista.

De un modo más explícito que en *El arte y las masas*, en esta introducción Castelnuovo critica la falta de definición política de Boedo, que habría derivado en una representación “santificada” de la pobreza. Sin lograr reconocer las causas materiales que la determinaban y, por ende, incapaz para pensar salidas revolucionarias, entre la religiosidad tolstoiana y la patología naturalista, la pobreza en la narrativa de Boedo se habría configurado como un “castigo inevitable” e irreversible (12):



Presentaba, por ejemplo, a la clase trabajadora, virtualmente derrotada, sumida en el estercolero, apestada por la mugre y embrutecida por el alcohol, sin encontrarle nunca una salida revolucionaria a su situación y sin determinar jamás el motivo material de su desgracia. (...) omitiendo la raíz misma del problema. Vale decir: la función histórica del proletariado, su independencia como clase en el proceso de la sociedad capitalista, y su consecuencia: el movimiento político que le es propio, su acción y su partido, todo lo cual lo conduce necesariamente hacia su emancipación (8).

En las obras de teatro que integran ese volumen pueden observarse, siguiendo a Saítta, las repercusiones de estos virajes en su concepción del arte pues en ellas Castelnuovo lleva adelante, de alguna manera, “una puesta en ficción de las consignas del PC: clase contra clase, lucha conjunta con las bases obreras (...), exclusión de los intelectuales pequeñoburgueses de los lugares de dirección, creación de un arte proletario en el que participen activamente los obreros”. En efecto, estas nuevas ficciones se desvían en muchos sentidos de su narrativa de los años 20, no solo porque revelan un claro intento de ajustarse a los programas políticos del PC sino también por una serie de cambios drásticos en el tratamiento de la psicología de los personajes y en la motivación de sus actos. Si uno piensa, por ejemplo, en el cuento “Tinieblas”, podría decirse que de ese sujeto bestializado, sin conciencia de clase, sumido en una pesadilla individual de culpa y castigo, que trabaja en un infierno en el que no hay diálogo posible con sus compañeros, actúa movido por la caridad y termina por engendrar un monstruo, a los trabajadores comunistas de estas obras que hacen paros, están organizados, realizan marchas, intentan convencer a los escépticos y desesperanzados, hay un abismo.

El intento por superar la visión religiosa y fatalista de la existencia, que Castelnuovo amonestaba en Tolstoi y, por elevación, en Boedo, se lleva a cabo, asimismo, en un nivel eminentemente pedagógico. En el cuarto episodio de esas “Vidas proletarias”, titulado “El conventillo”, se pone en escena el velorio de un niño, en el que –de modo coherente con las ideas



políticas que sostiene el padre, un obrero comunista– se prohíbe el rezo. Ante esta prohibición, unas viejas lloronas, mantienen el siguiente diálogo, que tiene amplias resonancias corales:

Vieja 3.^a – (Apostada en la cabecera del cajón.) Yo, digo, si no se puede rezar, algo hay que hacer. ¡Hay que hablar! ¡Hay que decir que la miseria!...

Todas. – La miseria, la miseria...

Vieja 3.^a – ¡Nos mata muchos hijos!

Vieja 4.^a – A nosotros, los pobres.

Vieja 5.^a – A los pobres, solamente.

Vieja 3.^a – Y, yo, digo, ¿puede ser en nombre del Hijo?

Vieja 6.^a – ¡No los mata en nombre del Hijo!

Vieja 5.^a – ¡Ni los mata en nombre del Padre!

Vieja 3.^a – ¡La miseria, los mata, lentamente!...

Todas. – Lentamente, lentamente...

Vieja 3.^a – ¡De hambre!

Todas. – ¡De hambre! ¡De hambre!

Vieja 3.^a – Y, si no se puede rezar, digo, hay que preguntar, ¿quién es que los mata?

Vieja 6.^a – ¡Yo sé quién tiene la culpa!

Todas. – ¡La culpa! ¡La culpa!

Vieja 3.^a – ¡La culpa de que nuestros hijos vivan en la miseria y se mueran de hambre, la tienen aquellos...

Todas. – Todos aquellos...

Vieja 3.^a – ...¡que se alimentan con el sudor de nuestra sangre!

Vieja 1.^a – ¡Sea esta, entonces, nuestra plegaria! (77).

La plegaria religiosa se trueca en plegaria marxista. La pedagogía del cuadro es evidente y simple: dejar de rezar lleva a pensar y pensar esclarece las culpas de la miseria. No obstante, podría decirse que aquí mismo, en este nivel del mensaje explícito, formulado en función de un horizonte de espectadores al que se busca “enseñar”, concluye la potencia de la pedagogía del nuevo Castelnuovo marxista, y con ella cualquier posible superación de la poética de Boedo.

En efecto, estas ficciones comunistas de Castelnuovo no logran en ningún caso proyectar esa “salida revolucionaria” que defendía a nivel declarativo. Como sostiene Saítta, si bien despunta en su literatura de los años 30 el interés por “denunciar los estragos del régimen capitalista y, a su vez, ofrecer un programa político” (93), lo cierto es que el “mundo de los



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

pobres” que representa continúa siendo, como en los años 20, “un mundo de violencia y de derrota” (93). En efecto, todas estas vidas proletarias tienen una culminación trágica: un joven comunista, en medio de una confusión, mata a su madre en lugar de a su perseguidor; el pequeño hijo de otro obrero comunista, que vive en la clandestinidad sin poder llevar dinero al hogar, se muere de hambre; una mujer sumida en la más completa pobreza junto a sus dos hijos termina por suicidarse; un viejo obrero decide sumarse al paro, gracias al impulso de su hijo, y cae preso; la marcha de los desocupados es abatida violentamente por la policía. Los destinos de estos personajes son claramente deceptivos, limitan cualquier posible “salida” y, por ende, son irrecuperables para una pedagogía revolucionaria. Digamos mal y pronto: ¿quién querría ser revolucionario o pensaría que es posible acabar con la injusticia burguesa ante destinos tan poco auspiciosos? Al igual que su literatura de los años 20, las ficciones proletarias de Castelnuovo se aventuran hacia la anulación de la función que se proponían. No son las “aficiones jeremíacas” de Tolstoi las que provocan esta ausencia de una “salida”, ni la patología de Zola. No es la fatalidad religiosa ni la de la herencia, sino más bien la fatalidad de la misma idiosincrasia literaria de Castelnuovo la que parece, siempre, corroer sus propios programas, llevarlos al punto en que revelan sus semblantes más irrisorios.

Bibliografía

Castelnuovo, Elías. *El arte y las masas*. Buenos Aires: Claridad, 1935.

------. *Vidas proletarias*. Buenos Aires: Editorial Victoria, 1934.

Devés, Magalí. *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis Doctoral. Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Diciembre de 2016.

Saítta, Sylvia. “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”. Álvaro Félix Bolaños y Saúl Sosnowski. *Literatura, política y sociedad. Homenaje a Andrés*



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Avellaneda. Pittsburg: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2008. 99-113.