

Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura

Sylvia Saítta

Universidad de Buenos Aires – Conicet

Castelnuovo se merece este viaje. Toda su vida lo sintió como una necesidad y luchó para verlo realizado. Hoy obtiene el premio de su esfuerzo. (...) Castelnuovo ha contraído una deuda con nosotros. Él lo sabe y habrá de cumplirla: a su regreso, deberá demostrarnos que para él viaje no ha sido estéril, que ese viaje ha aumentado su caudal intelectual y regresa dispuesto a demostrarlo. *Claridad*, junio de 1931.¹

I

Cuando Elías Castelnuovo regresa de la Unión Soviética a mediados de 1931, no imaginaba que un vaticinio, transcrito casi al pasar en su relato del viaje, se convertiría, un año más tarde, en el punto de partida de un viraje estético e ideológico en su literatura. En el primer tomo del relato de viajes que Castelnuovo publica bajo el título *Yo vi...! en Rusia (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)*, cuenta que, al llegar en tren a Leningrado, lo estaban esperando en el andén dos hispanistas: uno de ellos era comandante del Ejército Rojo, escritor y traductor de lenguas grecolatinas; el otro, periodista, profesor de lenguas y de literatura, especializado en literatura argentina.² El escritor —de quien no da el nombre— conoce la narrativa de Castelnuovo y la considera “físicamente proletaria” pero alejada de la dialéctica materialista. Pese a ello, este escritor y comandante sostiene que la sola observación de lo que sucede en la Unión Soviética producirá en Castelnuovo un cambio tanto ideológico como literario: “Cuando usted vea lo que aquí pasa, como tiene un gran *instinto de clase* se orientará plenamente y cambiará el disco... ¡Ya verá!... ¡Mudará de piel! ¡Volverá renovado a su país! Su anarquismo aristocrático se lo regalará

¹ “Elías Castelnuovo parte hoy para Rusia” en *Claridad*, n° 232, 13 de junio de 1931.

² Si bien Castelnuovo no da el nombre de este escritor en sus relatos de viaje, muy probablemente se refiera a Víctor Serge, a quien sí menciona en sus *Memorias* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974; pág. 165), y sobre quien escribe varios años después en el prólogo “Algo sobre Víctor Serge”, de Víctor Serge, *Vida y muerte de Trotsky*, Buenos Aires, Indoamérica, 1954. Las razones por las cuales su nombre no es mencionado en el relato de viajes, son analizadas en el artículo de Horacio Tarcus, “Víctor Serge en la Argentina”, en <http://www.fundanin.org/tarcus1.htm> (28/10/06)

seguramente a algún filántropo piadoso, mitad espiritista, mitad teósofo, de esos que en la América del Sur hace más de veinte años que vienen tocando el organito de la revolución social. ¡Usted ingresará de nuevo a la lucha, no por la *conquista moral*, sino por la *conquista material del pan* de su clase!”.³

Y en efecto, cuando Castelnuovo regresa a la Argentina, su posicionamiento político y, principalmente, su concepción de la literatura han cambiado. En los años veinte, la participación política de Castelnuovo, de clara filiación anarquista, se había centrado en la actividad cultural desplegada por el grupo de Boedo. En ese entonces, Castelnuovo dirigió la colección “Los Nuevos” de la editorial Claridad —la colección más importante del grupo de Boedo que puede ser leída como una antología del grupo—, publicó sus relatos y artículos periodísticos en la revista *Claridad*, participó del Teatro Experimental de Arte, el primer teatro independiente del país, en 1928. Su narrativa de los años veinte —compuesta por *Tinieblas* (1923), *Malditos* (1924), *Entre los muertos* (1925), *Carne de cañón* (1927) y *Larvas* (1930)— fue la que mejor representó las características del grupo de Boedo como corriente cultural al sostener el arte social, el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora, en relatos donde los límites entre el proletario y el lumpen nunca eran muy precisos, y donde el mundo de los pobres y de los humildes solía ser infernal, sombrío y generalmente monstruoso.⁴ A su vez, la literatura del Castelnuovo de los años veinte excedió los presupuestos de Boedo tanto por su mirada sobre la miseria según una lógica religiosa, como por su fascinación por lo monstruoso, lo miserable, lo horroroso, lo deforme.⁵ Sus relatos de los años veinte fueron entonces, en palabras de Beatriz Sarlo, “ficciones científicas del terror social” donde el hipernaturalismo de los manuales médicos, los casos clínicos, la documentación de reformatorio y de manicomio, se combinaban con una narración voyeurista que no conocía los límites del corte, de la elipsis, del buen gusto, del silencio.⁶ Asimismo, por los temas que abordaron y por los escenarios en los cuales se situaron, esos relatos buscaron dar testimonio de la miseria y de la pobreza de una verdadera galería de personajes

³ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)*, Buenos Aires, Actualidad, 1932; pág. 58.

⁴ Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.

⁵ Adriana Astutti, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo” en María Teresa Gramuglio (directora), *El imperio realista*, tomo 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

⁶ Beatriz Sarlo, “Marginales y proletarios” en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988; pág. 201.

marginales: niños abandonados, ciegos, mendigos, artistas pobres, personajes enfermos y alucinados, cuyos itinerarios revelan los espacios marginales de la ciudad.⁷

II

Con un conocimiento bastante escaso sobre los principios teóricos y económicos del marxismo, Elías Castelnuovo viajó a la Unión Soviética en junio de 1931. No se trató de un viaje promovido por el Partido Comunista, condición en la que viajaban los dirigentes comunistas argentinos y muchos de los intelectuales extranjeros, sino de un viaje casi casual: Castelnuovo viajó por su amistad con el médico rosarino Lelio Zeno, quien había sido invitado por el doctor Sergio Iudin, director del Instituto Sklifosovsky, para trabajar en el establecimiento de cirugía de urgencia más grande de Moscú. La amistad de Castelnuovo con Lelio Zeno había comenzado varios años antes, cuando Castelnuovo trabajaba en la imprenta donde se editaban las tesis doctorales de los estudiantes de medicina;⁸ a comienzos de los años veinte, compartieron el utópico proyecto de ejercer la medicina en una isla del Delta, sin aranceles fijos, en un galpón en el cual atendían a los isleños —a cambio de alimentos, un canasto de ciruelas, repollos o zapallos—, y a los huelguistas y militantes heridos por la policía.⁹ Cuando Zeno regresó a Rosario para dirigir el Sanatorio Británico, Castelnuovo, desde Buenos Aires, continuó corrigiendo los originales de sus libros.

Como Zeno le propuso incorporar a un tercer acompañante de viaje, Castelnuovo invita a Roberto Arlt; pero Arlt no acepta la propuesta porque temía las consecuencias políticas que ese viaje podía tener a su regreso.¹⁰ Por lo tanto, convocaron a Jorge Federico

⁷ Nicolás Rosa, “La mirada absorta” en *La lengua ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

⁸ Como hipótesis, se podría sostener que la fascinación de Castelnuovo por lo monstruoso encuentra, en la impresión de estos textos, un sistema lexical que pasará a sus textos ficcionales. Dice en sus *Memorias*: “Munido de un diccionario de la especialidad, pronto conseguí dominar tan ampliamente su terminología intrínseca (...) Pasaban las hojas del calendario, no obstante, y yo proseguía impasible componiendo tesis doctorales, que ya me abrumaban por la pesadez de su estilo y el énfasis putrefaciente de su léxico —*equimosis*, *lipotimia*, *triponema*, *humectante*, *catarrosis*—, sumido siempre en la oscuridad de la bóveda”. (Elías Castelnuovo, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974; págs. 78-79.)

⁹ Elías Castelnuovo, *Memorias*, op. cit., pág. 88.

¹⁰ “Justamente, el día mismo que le hice la proposición a Roberto Arlt, fue ejecutado el último anarquista de la vieja guardia, Severino Di Giovanni, a cuya ejecución asistió en calidad de periodista, escribiendo luego una aguafuerte en *El Mundo*.

—¿Ir a Rusia en este momento? ¿Yo? —exclamó él, alarmado, mudando de semblante y retrocediendo como si le propusiese asaltar un banco.

—¿Lo dice en serio?

Nicolai, a quien la dictadura del general Uriburu había expulsado de la Universidad Nacional del Litoral, donde dictaba una cátedra de sociología. El médico pacifista alemán había sido profesor de fisiología en la Universidad de Berlín hasta mediados de la primera guerra mundial, cuando se negó a asistir al frente de batalla; fue uno de los cuatro sabios alemanes que firmó el “Llamado al pueblo europeo”, en octubre de 1914, junto a Albert Einstein, el filósofo-pedagogo W. Foerster y el doctor Otto Buek, como contra-manifiesto al “Llamado al pueblo civilizado” en el cual noventa y tres notables intelectuales celebraban públicamente el ingreso de Alemania al conflicto armado.¹¹

Los tres viajeros partieron de Buenos Aires el 13 de junio de 1931, a bordo del Monte Olivia; en la Dársena Norte los despidieron Roberto Arlt, Herminia C. Brumana y Aníbal Ponce, quien viajaría a Rusia cuatro años después. Después de una breve estadía en Alemania, el 13 de julio de 1931 Castelnuovo abordó, en la estación de Berlín, el tren que lo condujo a Leningrado.

Con el relato de este viaje en tren, se inicia el relato de *Yo vi...! en Rusia*, retomando un tópico recurrente en la literatura de viajeros a la Unión Soviética: el viaje en tercera clase, los trastornos que implica atravesar la frontera,¹² la primera visión del paisaje soviético, el primer encuentro con los rusos: “La gente *del otro mundo*, aunque rara, barbuda, melenuda, bigotuda, tocada con gorras de astracán o embutida adentro de un capote largo y talar, ceñido por una correa y acogotado de rulitos, parece, no obstante, extremadamente cordial y mansa”.¹³

—En serio, sí.

—¿Con lo que presencié esta madrugada en la Penitenciaría Nacional? ¿Usted sabe lo que es ver colocar a un gigante contra la pared frente a un pelotón de fusileros, eh? ¿Oír después una descarga cerrada y ver caer en seguida sobre el piso, bañado en sangre, al gigante como si fuese un muñeco de trapo? Déjeme. No, no, no. Todavía siento en la cabeza el retumbo de las balas.

—La invitación es sin gastos.

—No. Gracias.

—Con todo pago.

—Le digo que no. Que no.

—Pero ¿y por qué?

—¿Por qué? ¡Porque no quiero morir fusilado!” (Elías Castelnuovo, *Memorias*, op. cit., pág. 150)

¹¹ Eugen Relgis, *Georg Fr. Nicolai. Un sabio y un hombre del porvenir*, Buenos Aires, Ediciones Reconstruir, 1949.

¹² “Es un poco difícil entrar en Rusia. Sobre todo para quien no tenga ninguna ligazón con el partido comunista. Esto no implica que sea imposible, como suponen muchos. Todo aquel que no haya sido invitado especialmente por el Soviet o que no vaya en calidad de turista (los turistas son llevados y traídos igual que los baúles) necesita, primero, disponer de una recomendación”. (Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 14)

¹³ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 21.

Al comienzo del relato, Castelnuovo explicita su posición ideológica y los objetivos de su viaje. Se presenta como un observador neutral —“Yo no fui en calidad de amigo ni de enemigo del comunismo”;¹⁴ “Yo no he venido a Rusia a hacerme bolchevique”¹⁵—, que visita la Unión Soviética sin ningún programa previo para “ver y palpar”, para “tocar con la mano la realidad”, y conocer la “verdad” de la revolución soviética. Ver, tocar, palpar: la experiencia revolucionaria se materializa ante la mirada de Castelnuovo, diseñando al mismo tiempo, su lugar de enunciación: “Llegué yo, espontáneamente, a verificar una operación de novelista naturalista, tuerto y desconfiado: ver con los ojos la realización del socialismo y tocarlo después con las dos manos”.¹⁶ Novelista tuerto y desconfiado que deposita su confianza, contradictoriamente, en la verdad de lo que ve. No confiar entonces, pareciera señalar su programa, en lo que otros han escrito antes o en lo que se dice por allí, sino en “lo que puede verse. Lo que se ve: se ve, y es innegable, porque es un hecho”.¹⁷

Sin definiciones ideológicas previas, sin conocimientos demasiado profundos sobre el marxismo, sin carnet de afiliado al Partido Comunista, la única prerrogativa del viaje es el conocimiento del ruso, al que Castelnuovo considera “el idioma del porvenir”. Castelnuovo había aprendido ruso en Buenos Aires: “antes de partir, naturalmente, tomé algunas providencias. La primera de ellas, consistió en aprender el ruso. Me compré una gramática comparada y durante varios meses me entregué a una acelerada gimnasia lingüística, llenando cuadernos y más cuadernos de ejercicios de sintaxis y ortografía, sin descuidar entretanto la prosodia que era el escollo más serio del adiestramiento”.¹⁸ No obstante, ese ruso aprendido de modo autodidacta, si bien le facilita el contacto con el pueblo ruso, al mismo tiempo se revela como una constante fuente de malentendidos:

El ruso que yo hablo o que chapurreo me va resultando de lo más contraproducente. O por lo menos, produce en Rusia, los más raros efectos. El idioma posee unos matices tan complejos que a menudo *sí* significa *no* y viceversa. (...) Salgo al corredor y comienzo a conversar con la gente. Vale decir: me decido a tomar parte en la susodicha asamblea general. No lo hice antes por temor a que en vez de hablar ruso, el ruso que aprendí gramaticalmente en la Argentina, sin el auxilio de nadie, me saliera chichimeco o mataco o un idioma cocoliche que no comprendiese nadie.

¹⁴ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 11.

¹⁵ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 66.

¹⁶ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 78.

¹⁷ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 66.

¹⁸ Elías Castelnuovo, *Memorias*, op. cit., pág. 148.

Entender, lo entiendo relativamente bien. Pero, se ve que al hablar lo asesino magistralmente, pues con cada uno que entablo conversación, me pregunta indefectiblemente si yo vengo de Oceanía.¹⁹

Como el mismo Castelnuovo evoca en sus *Memorias*, el encarnizado esfuerzo que implicó el aprendizaje del ruso estuvo muy por debajo del resultado previsto dado que Castelnuovo había aprendido el idioma con una gramática, sin conocer ni la pronunciación ni, sobre todo, los niveles de lengua: “En vez de salirme un ruso culto como el que había estudiado con la gramática comparada, me salía un ruso bastardo, de marinero que, afortunadamente, por ser de marinero, no podía resultar del todo mal visto en el país del proletariado”.²⁰

En Leningrado, los dos hispanistas que reciben a Castelnuovo lo conducen a *La Casa de los Obreros de la Inteligencia (Dom Uchonei)*, el ámbito donde se aloja la intelligentsia de tránsito por la ciudad. A su vez, el comandante del Ejército Rojo lo acompañará en sus recorridos urbanos y será el intérprete, tanto de los diálogos que Castelnuovo no entiende como de los nuevos códigos culturales que rigen la vida cotidiana soviética. La narración del viaje se centra en Leningrado, aunque Castelnuovo también estuvo, por pocos días en Moscú, hacia donde parte acompañando una misión cultural de Sofía Kameneva, hermana de Trotsky y esposa de Kamenev, que lo conduce a Moscú.

La Casa de los Obreros es, entonces, el primer mirador desde el cual Castelnuovo contempla la sociedad a la que había arribado; es allí donde primero percibe lo que luego se hará extensivo a toda la ciudad: las transformaciones plebeyas del espacio y la proletarización de las costumbres. Porque el comedor del palacio que antes pertenecía a un conde todavía conserva las molduras, los óleos en las paredes, su piano de cola, pero, a su vez, “el mobiliario que ha puesto allí el soviet contrasta violentamente con la suntuosidad del edificio. Así por ejemplo, la mesa del comedor es una mesa enorme y regia; en tanto que los cubiertos y los platos son de lata”.²¹ Las campañas contra el lujo y a favor de la simplificación de la vida proletarizan los ambientes y las costumbres. Castelnuovo describe entonces un mundo bárbaro y casi primitivo (aunque, con estas palabras, no lo diría Castelnuovo) al que, si bien valora positivamente, al mismo tiempo mira con una distancia fascinada. Castelnuovo registra, por ejemplo, la “crudeza del lenguaje soviético”, el uso de un lenguaje directo donde

¹⁹ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 26.

²⁰ Elías Castelnuovo, *Memorias*, op. cit., pág. 148.

²¹ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 68.

se ha suprimido el circunloquio en la conversación; el modo en que los rusos comen por las calles, viajan acompañados por sus animales y hablan a los gritos; la vestimenta obrera y descuidada de los obreros pero también de los intelectuales y funcionarios del partido.

El impacto que le produce este mundo proletario es notable, sobre todo, cuando Castelnuovo, en un mismo día, en el que asiste a una función de circo y a una ópera en el Teatro Imperial, se enfrenta con la inexistencia de límites claros entre la cultura popular y la cultura alta. Porque en el circo, el apretujamiento de rusos y rusas que intervienen con gritos de entusiasmo desde las gradas, no sorprende, sobre todo si el espectáculo consta de cantos regionales, acrobacia aérea, conciertos de balalaikas, actuación de payasos y un acto de hipnosis colectiva. Pero en el Teatro Imperial de la Ópera y del Baile, adonde Castelnuovo asiste a la representación de la ópera *Jobanchina* de Musorsky, sí sorprende: el teatro, al igual que la carpa del circo popular, “se hallaba abarrotado de obreros y obreras, vestidos, en su mayoría, con el mismo traje del taller o de la usina, y saturados con la correspondiente grasa de las máquinas o el correspondiente hollín de las chimeneas”.²² Es en ese ámbito selecto del Teatro Imperial, donde los contrastes entre un pasado aristocrático y un presente plebeyo y proletario se acentúan:

Durante los entreactos el público acudía al salón regio donde la antigua nobleza comentaba, en forma peripatética, las incidencias del espectáculo. Ahora, en vez de un mundo de raso y de seda, fino y lánguido, selecto y delicado, se desplazaba un mundo de alpargatas o *chalupas*, rudo y enérgico, con un traje de mecánico o de campesino, mascando hojas de girasol o comiendo pasteles. Y en vez de la voz aflautada de algún príncipe engolado y mariquita, se oía la carcajada estrepitosa de algún albañil, o el grito destemplado de alguna fosforera o la exclamación detonante de algún labriego recién llegado de una chacra. Había un contraste escandaloso entre la riqueza deslumbrante del edificio y la proletarización extrema del elemento que lo ocupaba.²³

Para Castelnuovo, estas costumbres primitivas y rústicas indican un regreso a los orígenes del hombre y un retorno a la naturaleza: “La simplificación del aparato estatal simplificó las costumbres y redujo a la moral a sus términos más simples. No ha sido un salto hacia delante, sino más bien un retorno hacia la naturaleza, de la cual el hombre se halla

²² Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 133.

²³ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 134.

bastante desligado”.²⁴ Este retorno a la naturaleza produce el resurgimiento del mito de una sociedad donde las relaciones son inmediatas y transparentes, en la cual no hay diferencias entre actividades productivas y no productivas, entre hombres y mujeres, entre el individuo y la comunidad, entre el Estado y la sociedad civil.²⁵ Por lo tanto, cualquier obrero puede entrevistar a un juez sin cita previa, el inicio de una amistad entre dos desconocidos es casi espontáneo, las relaciones entre los sexos son igualitarias. En este sentido, el cambio más radical que describe Castelnuovo es el de la mujer soviética: los derechos y las obligaciones de la mujer son los mismos que los de los hombres; trabaja afuera de su casa en las mismas tareas (desde la diplomacia hasta el manejo de un tractor o la descarga de un buque), participa en política, maneja su propio dinero y principalmente tiene libertad sexual y pleno derecho sobre su propio cuerpo.

A lo largo de los días, Castelnuovo realiza la gira usual de todo viajero en la Unión Soviética: visita museos, fábricas, usinas, cuarteles, bibliotecas y centrales obreras, hospitales y centros sanitarios, teatros y circos populares; en todas partes, conversa con obreros, artistas, comandantes y médicos. A medida que avanza su recorrido, aumenta el conocimiento: si al comienzo, Castelnuovo confesaba “una resistencia casi orgánica a estudiar el aspecto positivo y práctico de la revolución”,²⁶ en la última etapa del viaje, entiende, finalmente, “el grave asunto de la *plusvalía*”.²⁷ Porque conocer el régimen revolucionario de cerca es, para Castelnuovo, cambiar, ser otro, transformarse, a través de una causalidad casi mágica, en un ser libre y conciliado con los otros: “El soplo de la libertad, de una libertad nunca vista, comienza a acariciar el cuerpo y el alma del viajero. Y el que hacía tiempo que no sonreía empieza a sonreír, y el que hacía tiempo que no cantaba, se pone a cantar”.²⁸

Como antes se señaló, en este primer tomo, Castelnuovo retoma los tópicos más sobresalientes de otros relatos de viajeros; no obstante, su cierre lo diferencia notablemente. Porque hacia el final de su relato, Castelnuovo cuenta una atrevida anécdota que tiene como protagonistas a la joven pareja de pintores con quienes visitó el circo y el Teatro Imperial, y al comandante del Ejército Rojo que ofició de guía durante su estadía en Leningrado.

Castelnuovo conoce al matrimonio de pintores en la residencia porque la pintora vivía allí, temporalmente, porque se había tomado un descanso y “venía de Moscú a veranear a

²⁴ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 65.

²⁵ Beatriz Sarlo, “Marginales y proletarios”, op. cit., pág. 125.

²⁶ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 62.

²⁷ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 96.

²⁸ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 57.

Leningrado”.²⁹ Trabajadora a sueldo del Estado, como la inmensa mayoría de los artistas rusos, y dedicada a retratar “a los héroes de la edificación socialista”,³⁰ representa, para Castelnuovo, “el tipo nuevo de la nueva mujer rusa”;³¹ por lo tanto, a ella interroga cuando quiere saber cuál es la situación de la mujer en el Estado soviético.

A su vez, y durante estas vacaciones, la pintora se dedica a componer un cuadro “internacional” con los personajes que van desfilando por el establecimiento, procedentes de distintas partes del mundo. El cuadro se titularía “La última cena de los Apóstoles” y tendría como tema “La Revolución Mundial”; por eso, necesita modelos provenientes de distintas partes del mundo: “colocaría más que doce figuras, excluida la sombra de Lenin que presidiría el banquete desde el fondo de la tela”.³² Como a esta pintora le faltaba un modelo de América del Sur, le pide a Castelnuovo que pose para ella. De este modo, y durante una semana, Castelnuovo concurre diariamente a su habitación para modelar. En la primera sesión, está presente el marido, pero, a partir del segundo encuentro, no apareció; por lo tanto, dice Castelnuovo, “para no despertar la menor sospecha, me conduje tan seriamente que ella llegó a suponer de que me había enfermado repentinamente del estómago. ‘¿Qué le duele?’ investigaba a cada rato. ‘¿Le hizo mal la comida? ¿Siente acidez? ¿Qué le pasa?’. Por lo visto, pensé yo para mí, nuestra moral, aquí, adquiere el aspecto de una enfermedad. Se confunde el pundonor con el dolor de barriga. Está bien. Cambié de táctica y me normalicé”.³³

Con el paso de los días, Castelnuovo modela y conversa con la pintora sobre los temas vinculados a la nueva mujer soviética: sobre sus derechos y funciones; sobre los cambios legales en el matrimonio y el divorcio; sobre la nueva idea de familia y principalmente, sobre las consecuencias reales de que la mujer sea la dueña de su propio cuerpo, porque la mujer, apenas llegada la pubertad, “hace todo cuanto le place” ya que sabe todo lo referido al sexo; en la escuela aprende cómo tener un hijo o cómo evitarlo, y aprende también “a abortar concientemente” pues el aborto ha sido legalizado en la Unión Soviética.³⁴ Al finalizar el retrato, la pintora organiza “una fiestita” para celebrarlo, a la que invita también al marido. Después de dulces y empanadas, arenques y frutas secas, galletitas y una botella de vino añejo, el matrimonio ríe a carcajadas, la mujer canta, el marido toca el violín, mientras que “ambos se miraban y me miraban misteriosamente como si hubiesen concertado algún

²⁹ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 141.

³⁰ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 119.

³¹ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 141.

³² Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 142.

³³ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 141.

³⁴ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 151.

complot en contra de mi persona”.³⁵ La diversión continúa hasta que sobreviene el malentendido:

Finalmente, se produjo una escena que yo no fui capaz de interpretar con exactitud. Concluido el canto y los arenques, el vino y la fruta seca, ella tomó asiento en medio de ambos, sobre el mismo canapé donde nos hallábamos los dos. De repente, el varón me dijo, a boca de jarro:

—¿Te gusta mi mujer?

Fue tan intempestiva la pregunta que me quedé cortado.

—Sí —exclamé—. Es una gran artista. Canta y pinta maravillosamente bien.

—No —corrigió él—. Yo digo... como mujer...

—También, también —afirmé para salir del atolladero—. Es muy femenina... Es muy...

Y me volví a cortar de nuevo.

—Perfectamente... —concluyó él mirándola a ella—. Entonces... ¡asunto arreglado!...³⁶

La narración de la escena se corta abruptamente; después de una elipsis, Castelnuovo cuenta que, esa noche, le pidió a su comandante y guía que le aclarara la ambigua situación. El comandante le explica que cuando un ruso le pregunta a otro hombre “si le gusta su mujer” significa que ya antes “su mujer le dijo a él que usted le gustaba” porque “para una rusa verdaderamente soviética, un japonés o un chino, o un sudamericano, es un *plato* internacional”.³⁷ Dos días más tarde, es el comandante quien envía, en su lugar, a su mujer para que lo acompañe durante todo el día: “anduvimos de aquí para allí, en buque y en ferrocarril, visitando Peterjov, desde las nueve de la mañana hasta las ocho de la noche. Al final, nos separamos encantados de la visita y de la amistad que habíamos trabado accidentalmente”.³⁸ Este primer tomo del relato del viaje a la Unión Soviética, se cierra con la brusca aparición del comandante en la habitación de Castelnuovo; furioso y amenazante, le grita:

—¿Le gusta mi mujer?

³⁵ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 154.

³⁶ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 155.

³⁷ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 156; en bastardilla en el original.

³⁸ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 156.

Yo largué la carcajada.

—Se lo digo en serio —recalcó—. ¡No se ría!

A objeto de orillar el asunto, dije, por decir algo, sin prestarle ningún crédito a mi proposición:

—Déjemelo pensar. Mañana le daré la respuesta.

—*¡No puede ser!* —gritó, entonces, el hombre—. *¡Mañana no puede ser!*

—¿Por qué?

—¡Porque mañana mi mujer trabaja!³⁹

Se podría decir que con la narración de estas escenas, y principalmente, con este final, Castelnuovo se aparta decididamente de las normas que rigen los relatos de viajeros a la Unión Soviética. En estas escenas, como lo señalan las voces que participan de la controversia que produce la publicación de su libro, prevalece el escritor sobre el “intelectual comprometido” con el comunismo, y prevalece la experiencia personal de la primera persona sobre la experiencia del militante. Ahora bien, ¿puede haber “desvíos” literarios en un militante-escritor del Partido Comunista?

III

De regreso en Buenos Aires, Castelnuovo publica las primeras impresiones de su viaje en *Bandera Roja*, el diario comunista dirigido por Rodolfo Ghioldi, quien había convocado a varios escritores de izquierda a colaborar en el nuevo diario interesado, como señala José Aricó, en encontrar un lugar vinculado al Partido Comunista para los intelectuales burgueses.⁴⁰ Ghioldi mismo había definido con nitidez los elementos que hacían posible una colaboración como la reclamada: se trataba de intelectuales que, como Castelnuovo y Arlt, creían ser “escritores de izquierda y proletarios, aunque no fuera proletaria su producción literaria” y a los que la dictadura uriburista y “la situación actual en su conjunto impulsan hacia el proletariado”.⁴¹ En *Bandera Roja*, Castelnuovo publica diecisiete entregas de su relato de viajes, entre el 1 de abril y el 4 de julio de 1932; antes de la primera crónica,

³⁹ Elías Castelnuovo, *Yo vi...! en Rusia*, op. cit., pág. 157; en bastardilla en el original.

⁴⁰ José Aricó, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas” en *La Ciudad Futura*, nº 3, diciembre de 1986.

⁴¹ Rodolfo Ghioldi, “Sobre el ‘bacilo’ de Marx” en *Bandera Roja*, 24 de abril de 1932.

“confiesa” su trayectoria ideológica para ubicarse en otro lugar, en la configuración ideológica abierta por su viaje a Rusia:

Yo he actuado algún tiempo en las filas del anarquismo. Di allí lo que pude y trabajé sin sujeción y sin método, a veces, mucho; a veces, poco, y últimamente nada. Confieso que desde que me hice literato me aparté bastante del movimiento obrero. (...) El viaje que hice a Rusia me ha sido sumamente saludable. Tuvo la virtud de volverme otra vez, en cierto modo, a mi punto de partida. Personalmente, creo que me quitó como veinte años de encima. Hay que ver lo que es eso. (...) Modifiqué los términos de mi concepción revolucionaria. Dejé de ser un pensador aristócrata y señorial y me puse, intelectualmente, otra vez mi blusa obrera. Adquirí un sentido de conjunto que antes no poseía y llegué a percibir la revolución social, no como un hecho catastrófico, ni como una conjuración de genios o de generales, sino como un fenómeno histórico que realizará el proletariado cuando llegue a su madurez, la preparación revolucionaria de las masas. (...) El cambio que experimenté se lo debo exclusivamente a Rusia.⁴²

A su vez, Castelnuovo publica dos crónicas del viaje en *Actualidad. Económica, política, social*, revista marxista de la que es director desde su primer número de abril de 1932 hasta el noveno, de noviembre del mismo año.⁴³ Si bien no es mencionado como director (dato que no figura en la revista), se cuenta entre los colaboradores de su staff de redacción.⁴⁴ *Actualidad* se caracteriza por ser una revista extremadamente atenta a los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que se desarrollan en la Unión Soviética, a los conflictos del movimiento obrero nacional e internacional, a la situación política en Oriente, y a la

⁴² “Elías Castelnuovo escribe. Sus impresiones sobre la URSS” en *Bandera Roja*, 1 de abril de 1932.

⁴³ La revista *Actualidad. Económica, política, social* se publica en varias etapas y con cuatro interrupciones. Su primera etapa se extiende desde abril de 1932 hasta febrero de 1933, lapso en el que publican doce números; su segunda etapa consiste en cuatro números publicados entre julio y setiembre de 1933; la tercera etapa consta de siete números editados entre mayo y noviembre de 1934; la cuarta etapa abarca ocho números publicados entre mayo y diciembre de 1935; y por último, la quinta etapa consta de un solo número que abarca enero-abril de 1936.

⁴⁴ El staff de colaboradores de la revista *Actualidad* está formado por los argentinos Roberto Arlt, Elías Castelnuovo, Bartolomé Bosio, Ricardo Aranda, Nydia Lamarque, Angélica Mendoza, Aníbal Ponce, Sixto Pondal Ríos, Carlos E. Moog, Ch. Simon, J. Alonso, Carlos Delheye, Luis Guerrero, Ernesto P. Canto, F. Vargas, F. Sikos, P. Alvarez Terán, Jules Panol, Ernesto Brabante, J. J. Cabodi, M. Albert, Aquiles Reni, Esteban Boer, Emma Boer; los norteamericanos John Doss-Passos, Michael Gold, Theodore Dreisser, y varios colaboradores de la Unión Soviética, Alemania, Suiza, España y otros países europeos. Como colaboradores artísticos figuran Facio Hebequer, Abraham Vigo, Dardo, Juan Ramón y Sitolla.

producción literaria y artística desarrollada principalmente en Argentina, pero pensada en relación a las políticas culturales soviéticas.

En sus artículos sobre literatura, pintura y arte, la revista promueve la construcción de un arte proletario en Argentina a través de la incorporación de escritores y artistas obreros, campesinos o estudiantes en sus páginas. Por lo tanto, se define como una “voz genuinamente proletaria en esta hora decisiva para las clases antagónicas de la sociedad, que vienen librando una lucha cada día más áspera en todos los terrenos”.⁴⁵ El *Proletkult* postulaba un arte que, a diferencia del arte de agitación o de propaganda, encontrara su sentido revolucionario, antes que en el contenido, en la posición de clase del artista: el poeta —sostenía Bogdanov— “ve el mundo con los ojos de su clase, piensa y siente como lo hace naturalmente su clase según su naturaleza social”.⁴⁶ El arte proletario se definía entonces por las condiciones de existencia de la propia clase obrera (su situación en la producción, su tipo de organización, su destino histórico) que diferenciaban su arte del de otras clases sociales; por lo tanto, el acento estaba puesto en el punto de vista desde el cual se escribía y no en los datos biográficos del artista.⁴⁷

El modelo de artista proletario que propone *Actualidad* es Guillermo Facio Hebequer, quien ilustra la tapa y las páginas interiores, y colabora con artículos sobre la producción artística nacional e internacional. Facio Hebequer condensa un modelo de artista proletario y un estilo de producción artística: fue el primer artista argentino que exhibió sus obras en la Unión Soviética, el primer pintor que expuso en sindicatos, centros y bibliotecas obreras, y el primero en incorporar en sus cuadros el punto de vista proletario.⁴⁸ Su participación en publicaciones revolucionarias del país y su actuación en organismos artísticos revolucionarios partían de dos presupuestos: que es la clase trabajadora (y no el lumpen proletariado, materia de sus primeros trabajos centrados en atorrantes, borrachos, delincuentes, prostitutas) el sujeto de su arte por ser el sujeto de la revolución, y que la función del arte, más que estética, es política y social: “La razón de ser de un arte determinado —sostiene Facio Hebequer— no

⁴⁵ “Nuestro primer aniversario” en *Actualidad*, año I, n° 12, febrero de 1933.

⁴⁶ Bogdanov, *El arte y la cultura proletaria*, Madrid, Comunicación, 1979; pág. 28.

⁴⁷ “El poeta puede no pertenecer económicamente a la clase obrera, pero si se ha familiarizado profundamente con su vida colectiva, si ha penetrado de una manera real y sincera sus aspiraciones, sus ideales, su manera de pensar, si goza con sus alegrías y sufre con sus sufrimientos, en una palabra, si se funde con ella con toda el alma, entonces es capaz de convertirse en el portavoz estético del proletariado, en el organizador de sus fuerzas y de su conciencia bajo una forma poética” (Bogdanov, *El arte y la cultura proletaria*, op. cit., pág. 37).

⁴⁸ “Guillermo Facio Hebequer” en *Actualidad*, año IV, n° 2, junio de 1935.

puede ser nunca la factura artística. Pintar por pintar, aunque se pinte bien, es una de las tantas maneras que asume la inutilidad social para demostrar que hace algo y que para algo sirve”.⁴⁹

La militancia de la revista por un arte proletario se tradujo en medidas concretas e institucionales: el impulso a la formación de la Unión de Escritores Proletarios en mayo de 1932, cuyos objetivos principales eran la defensa de la Unión Soviética, la lucha contra la guerra imperialista, y la lucha contra el fascismo y el social fascismo, la participación en las luchas del proletariado y la militancia por imprimir un carácter social definido a la literatura nacional;⁵⁰ la promoción del Teatro Proletario, del que publican su manifiesto de fundación en el cuarto número, y del Teatro Judío, ambas consideradas instituciones fundamentales en la construcción de un arte proletario en Argentina.⁵¹

En el marco de *Actualidad*, además de las dos crónicas de viaje antes mencionadas, Castelnuovo publica relatos, artículos de opinión, una columna de pastillas de actualidad titulada “Cemento armado” y firmada con el seudónimo Ronald Chaves, y, en dos entregas, *La marcha del hambre (Escenas de la vida proletaria)*, “para ser estrenado próximamente en el Teatro Proletario”,⁵² una de las obras de teatro que integrarán su libro *Vidas proletarias*, editado en 1934.

IV

⁴⁹ Guillermo Facio Hebequer, “Foujita: pintor ideal de una clase” en *Actualidad*, año I, n° 3, junio de 1932.

⁵⁰ La asamblea constitutiva de la Unión de Escritores Proletarios se reúne en el local de la revista para nombrar una Comisión Provisoria Organizadora formada por Castelnuovo y Arlt, quienes redactaron la declaración y los estatutos con los que se regiría la nueva entidad. El Partido Comunista, vinculado a la nueva agrupación, aprueba la declaración de principios que *Actualidad* transcribe en su tercer número de junio de 1932. Pese al entusiasmo inicial la Unión de Escritores Proletarios funcionó poco; a lo sumo, seis meses. “En ese interín —recuerda Castelnuovo— el Partido Comunista mandó un representante. Habíamos llamado a reunión y asistieron unos cincuenta escritores, desconocidos en su gran mayoría. Allí habló el representante del partido. Claro, los comunistas manejaban un lenguaje que para nosotros era extraño. Hablaban de superestructura y de plusvalía. No entendíamos nada. Arlt me decía: ‘Che ¿qué es eso?’. Y entonces me propuso: ‘Mirá, lo que tenemos que hacer acá es que nos den un curso’. Estuvimos de acuerdo. Le propusimos al mozo ese del partido que nos diera un curso. Aceptó y nos trajo un papel con un plan donde había cerca de ¡sesenta asignaturas! Nos pareció bien, había historia de los sindicatos, esto, lo otro. Arlt me codeó y me dijo: ‘Cuando sepamos esto, todo lo que vamos a saber...’ Estaba entusiasmado. Pero todo quedó en nada. La dirección del partido no aceptó el plan. Tuvimos que aprender el marxismo, mal o bien, por nuestra cuenta” (Elías Castelnuovo, *El Contemporáneo*, n° 5, agosto de 1969).

⁵¹ “Teatro” en *Actualidad*, II época, n° 4, primera quincena de setiembre de 1933.

⁵² Las dos entregas de *La marcha del hambre (Escenas de la vida proletaria)*, se publican en *Actualidad*, II época, n° 3, segunda quincena de agosto de 1933, y n° 4, primera quincena de setiembre de 1933.

En el marco de la editorial Actualidad, en 1932 Castelnuovo edita su libro *Yo vi... en Rusia! (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)*, que incorpora muchas de las crónicas ya publicadas en *Bandera Roja* y *Actualidad* y varios capítulos inéditos; al año siguiente, en editorial Rañó, edita la segunda parte titulada *Rusia soviética (apuntes de un viajero)*.

La recepción del libro —sobre todo la recepción de los capítulos inéditos y, particularmente, las escenas con las cuales concluye el volumen— constituye un punto de quiebre de en la relación de Castelnuovo con sus compañeros de ruta. Este quiebre produce el alejamiento de Castelnuovo de la revista que él mismo había ayudado a fundar y su posterior autocrítica.

En setiembre de 1932, el crítico Carlos Delheye escribe su reseña en *Actualidad*, precedida por una aclaración de la Redacción, que señala que “*Actualidad* no es como las revistas burguesas, un lugar de autoelogio. Creemos que si severos somos en la crítica de las obras de nuestros adversarios, más exigentes debemos serlo con nuestros compañeros. Es en este sentido que publicamos el siguiente comentario que se refiere al reciente libro de nuestro compañero Castelnuovo”.⁵³ Además de publicar la reseña, la redacción propone al lector participar con su opinión: “Una encuesta: ¿Qué opina usted de la obra de Castelnuovo *Yo vi... en Rusia?* Dado el interés que ha despertado este libro, el último aparecido en la Argentina de uno de nuestros escritores que ha visitado la Unión Soviética, nos dirigimos a los lectores —especialmente obreros—, para recabarles su opinión sobre el mismo. Las respuestas se publicarán en *Actualidad* por orden de llegada”. Y efectivamente, las respuestas comienzan a llegar. La polémica entre los lectores de la revista suscitada por la lectura del libro se convierte en una sección titulada “Autocrítica. Encuesta sobre *Yo vi... en Rusia!* de Elías Castelnuovo” que se publica hasta el onceavo número, momento en que la revista da por cerrada la cuestión.

La Aclaración que antecede a la reseña no se realiza en vano ya que Carlos Delheye escribe una nota durísima, en la cual, además de considerar al relato como “mediocre” y como un libro “que se resiste a todo estudio serio”, critica precisamente la liviandad ideológica con la que Castelnuovo reflexiona sobre la Unión Soviética: “Cada vez que el autor pisa el terreno ideológico, vacila y por su cuenta se mete en un tembladeral; qué otra cosa son sino, sus

⁵³ *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 7, setiembre de 1932

afirmaciones de que ‘el soviét es un organismo improvisado’, sus disquisiciones enmarañadas cuando se pone a hablar del concepto de Estado y gobierno, etc. etc.”.⁵⁴

En las cartas que envían los lectores, se reiteran los términos ya expuestos por Delheye, con mayor virulencia y agresividad. Mientras que un lector sostiene que “el libro *Yo vi en Rusia* está, entre lo mucho malo escrito sobre el tema, muy por debajo de lo peor”,⁵⁵ otro reafirma que “el libro de Elías Castelnuovo —si se puede llamar libro a un conjunto de relatos periodísticos deshilvanados— es malo. Y malo sin atenuantes. El autor escribe sobre una infinidad de cosas en forma muy superficial, sin conocimiento de causa”.⁵⁶

Delheye critica también el modo en que Castelnuovo escribe ya que el libro está lleno de “términos bajados a buscar al caló, a los bajos fondos o simplemente obscenos”. Si bien la crítica se fundamenta en términos de verosimilitud (“Los obreros, cuyo lenguaje es crudo, a veces brutal, no emplean estos términos —el insulto, la grosería, la procacidad es patrimonio de la burguesía”), el acento está puesto en el modo en que Castelnuovo, como antes se señaló, describe el escenario soviético como un mundo bárbaro y casi primitivo. Por eso, Delheye sostiene que, a diferencia de lo propuesto por escritores como Castelnuovo, los comunistas “queremos gritar a todos los vientos, que el buen gusto, el arte y la belleza, encuentran en las masas proletarias sus mejores intérpretes”.

Otro lector va más lejos ya que cuestiona los usos de la ficción y de los procedimientos literarios para dar cuenta de la verdad soviética. Este lector considera que las frases “rebuscadas” y la intención de “hermosear y adornar los conceptos” entorpecen el valor mismo de esos conceptos “hasta degenerar en la ficción”. De allí que “tan pronto como la ficción muestra la punta de sus alas”, el texto muestra su carácter ficticio, el lector no cree en lo que lee y “toda la obra que se pretendía levantar se desmorona. (...) ¿Qué otra cosa son los finales pasajes del libro? Ciertamente es lamentable que ande en juego una opinión que podría haber sido valiosísima”.⁵⁷

Con respecto a “la cuestión sexual”, Delheye considera que Castelnuovo “desbarra lamentablemente” y que sólo se puede atribuir veracidad a la anécdota que cierra el libro “a la incompreensión del idioma ruso” porque ese diálogo no es verídico: “aun suponiendo que la

⁵⁴ “Libros. *Yo vi... en Rusia*, por Carlos Delheye” en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 7, setiembre de 1932.

⁵⁵ E. Riquet, “Autocrítica. Encuesta sobre *Yo vi... en Rusia* de Elías Castelnuovo” en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 8, octubre de 1932.

⁵⁶ Enrique Flax, “Autocrítica. Encuesta sobre *Yo vi... en Rusia* de Elías Castelnuovo” en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 10, diciembre de 1932.

⁵⁷ “Autocrítica: opiniones de Cenon Castel, Enrique Flax”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 10, diciembre 1932.

mujer hubiera experimentado alguna inclinación hacia el autor, podemos afirmar que bajo el régimen comunista nadie va a encargarse de prestar así, tan burdamente, a su compañera, sino que eso es precisamente la característica de los maridos burgueses que —como dice Marx—, se encargan de encornudarse mutuamente”. Sin embargo, a medida que se suceden las cartas, los niveles de agresividad de los lectores aumentan:

El estilo del libro bastante bajo y se me ocurre volver a decir que el cuadro reflejado en el tema sexual, no tiene ni pie ni cabeza, demostrando inverosimilitud y repugnancia.⁵⁸

El libro de Castelnuovo es un libro casi contrarrevolucionario. (...) Para él, el amor libre es cosa de perro y perra. Viene el macho, huele, y si le gusta... ¡al humo! Dos mujeres bolchevistas se “metieron” con él. Y él, pobre ganso, no se dio cuenta. Así dice. Los compañeros hacían la parte de “entregadores” de la mujer. Agrega que los sudamericanos son un buen plato para las mujeres rusas. Y una sarta de barbaridades por el estilo.⁵⁹

Parece que la mujer en el estado comunista está socializada o es una cosa de préstamo. Maldita la gracia que con ese pasaje hace al partido comunista. Cualquiera que gusta de mi mujer, tengo que prestársela como un saco.⁶⁰

El libro de Castelnuovo recibe una única intervención positiva, no casualmente enviada por un escritor. Alberto Maritano sostiene que, ante todo, Castelnuovo es “un artista del pueblo” y que, por lo tanto, no puede exigírsele a su libro la precisión o la objetividad de un economista o un político: “Si él dice las cosas con Marx en la mano o no, eso no nos interesa tratándose de un artista que si bien pone al servicio de la causa proletaria su pluma notable, no por eso puede exigírsele que diga las cosas de otra manera de como él sabe decirlas. (...) ¿Que Castelnuovo no toca los problemas económicos? He ahí porque no es honrado atacarlo así como lo hacen dos o tres críticos sin competencia para juzgar un libro

⁵⁸ “Autocrítica: opiniones de Dragomir Cetusic, Luis Pini, E. Riquet”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 8, 13 octubre de 1932.

⁵⁹ “Autocrítica: opiniones de Cenon Castel, Enrique Flax”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 10, diciembre de 1932.

⁶⁰ “Autocrítica: opiniones de M. V. Zednanreh, Alberto Maritano”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 11, enero de 1933.

donde campea un estilo proletario fuerte y hermoso. Cuando él mismo confiesa no conocer la línea marxista, ¿cómo puede exigírsele otra cosa que una visión de artista, que él nos da con creces, haciendo que veamos cuadros por nadie pintados todavía?”.⁶¹ Maritano elogia precisamente lo que todas las críticas deploraron: el carácter subjetivo de sus apreciaciones, la fuerza de su literatura, la tensión narrativa del libro.

A diferencia del modo en que la revista *Actualidad* iba publicando las cartas recibidas, en esta ocasión lo hace anteponiéndole una “Nota de la Redacción” en la cual responde a Maritano cuestionando la división entre artista y revolucionario: “un artista que, como una gracia, pone su pluma, notable o no, no importa, al servicio de la causa proletaria, podrá ser muy artista, pero no dejará de ser un artista pequeño-burgués, cuya obra perjudica al proletariado”.⁶² Con esta respuesta, y después de responder a la única crítica positiva que había recibido el libro, la revista da por cerrada la encuesta.

Días más tarde, y sin ninguna explicación, a partir del noveno número, el nombre de Castelnuovo desaparece de la lista de colaboradores de la revista. En su número siguiente, en respuesta a una carta de lectores, *Actualidad* aclara:

Nosotros no hemos sacado a Castelnuovo de la lista de colaboradores. Él nos hizo llegar su deseo de no figurar más en ella. Y no nos costó nada complacerlo. No está aquí. Según últimos informes, se encuentra en Montevideo.⁶³

Es más que evidente señalar que los motivos de este alejamiento, aunque la revista no los explicita, son ideológicos: la controversia que desata la publicación del libro de Castelnuovo en los círculos comunistas pone en evidencia los conflictos siempre latentes entre la ortodoxia de la dirigencia partidaria y los escritores que se acercan a las empresas culturales vinculadas al partido, y reproduce, de alguna manera, la disputa que ese mismo año, y unos meses antes, en abril de 1932, habían sostenido Roberto Arlt y Rodolfo Ghioldi en *Bandera Roja*.⁶⁴ Sin embargo, y a diferencia de Arlt que se aleja de *Bandera Roja* para no volver, Castelnuovo se reincorpora a la redacción de *Actualidad* a mediados de 1934. Porque a diferencia de Arlt, Castelnuovo “domestica” su escritura, aunque el comienzo de la segunda

⁶¹ “Autocrítica: opiniones de M. V. Zednanreh, Alberto Maritano” en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 11, enero de 1933.

⁶² “Nota de redacción sobre la encuesta”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 11, enero de 1933.

⁶³ “Correo”, en *Actualidad. Económica, literaria, artística, científica*, año I, n° 10, diciembre de 1932.

⁶⁴ Para el análisis de esta polémica, véase el ya citado artículo de José Aricó, y Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000

parte de su relato del viaje, publicado bajo el título *Rusia soviética (apuntes de un viajero)*, en 1933, pareciera desmentirlo: en su primer capítulo titulado “La moral sexual”, Castelnuovo replica, irónicamente, los comentarios recibidos:

El volumen anterior finalizó, como se recordará, con un capítulo en el que describí sumariamente las características de la nueva mujer rusa. En la parte que se refería a la moral, incluí dos anécdotas que fueron, a mi juicio, interpretadas erróneamente, o que no fueron, en último caso, insertadas allí con la intención que algunos me atribuyeron. Declaro ahora, que yo no tuve el propósito de ofender con ello a los casados. Tampoco tuve el propósito de estimular la gula sexual de los solteros (...) Más de un cornudo puso, naturalmente, el grito en el cielo:

—Usted debe declarar públicamente —me decía, tirándome del saco, un ejemplar del “gremio magnífico”— una de dos: o que eso es una mentira o que es una inmoralidad.

A fin de arreglar la situación de las personas comprometidas en mi relato y tranquilizar a los maridos “desprejuiciados” que son partidarios del amor libre en abstracto pero, en concreto, son partidarios del cepo de la edad media, volveré a retomar el hilo de tan escabroso asunto.⁶⁵

No obstante la respuesta irónica y el anuncio de que se trata de una continuación del tomo anterior y que seguirá el mismo método, esta segunda parte pierde el peso de la primera persona para convertirse en un elogio, por momentos desmesurado, del plan quinquenal. Se trata de una escritura “normalizada” que ha sido disciplinada por las lecturas recibidas; una escritura en la que la pluma del escritor claudica frente a la misión de publicitar las maravillas del sistema soviético.

Y más. Porque Castelnuovo reedita la primera parte en Rañó en una “edición corregida”,⁶⁶ y realiza una “autocrítica” pública en la introducción a *Vidas proletarias*, tres obras de teatro editadas en 1934, algunas de cuyas escenas habían sido anticipadas por *Actualidad*, anticipando a la vez la reincorporación del “compañero de tareas”. En esa Introducción, cuyos lineamientos centrales se desarrollarán más detalladamente en *El arte y*

⁶⁵ Elías Castelnuovo, *Rusia soviética (apuntes de un viajero)*, Buenos Aires, Rañó, 1933; pág. 5.

⁶⁶ Lamentablemente, no he podido consultar la versión corregida porque no figura en ningún catálogo de bibliotecas nacionales e internacionales.

las masas editado por Claridad el mismo año —un ensayo considerado por César Aira como el más lúcido esfuerzo de su generación por dotar de una teoría al arte proletario⁶⁷—, Castelnuovo realiza una lectura crítica tanto de su propia literatura como de la literatura del grupo de Boedo al que perteneció; toma distancia del naturalismo francés y de la literatura rusa anterior a la revolución, y postula a la literatura proletaria como modelo estético e ideológico de su generación. Se trata de un verdadero manifiesto estético y político que explicita el momento de viraje de la producción literaria de Castelnuovo pero, también, el costo de sostener una literatura subordinada a reglas estéticas e ideológicas que no son las propias.

V

La literatura social de los años veinte, sostiene Castelnuovo en su “autocrítica”, fracasó por la falta de capacitación política para crear un arte concretamente revolucionario; se trató de un arte que “escribía y pintaba impulsado por un amor innegable hacia las masas desposeídas, pero partiendo de una base política parcial o totalmente equivocada”,⁶⁸ lo que llevó a la representación sentimental de la clase trabajadora, una clase “apestada por la mugre y embrutecida por el alcohol”, de la que se exhibieron las “llagas fisiológicas” de su sufrimiento, pero no su función histórica y su independencia como clase. A su vez, fue una literatura que no supo pensar salidas revolucionarias porque privilegió el estudio del lumpenproletariado —atorrantes, mendigos, prostitutas, neurópatas, asesinos— antes que el estudio de “la masa sana y activa del proletariado y del campesinado”.⁶⁹

¿Cómo escribir, entonces? Castelnuovo busca separarse de sus dos modelos más fuertes —el naturalismo francés y la literatura rusa anterior a la revolución (Dostoievsky, Turguenev y Tolstoy)— y propone como modelo la literatura proletaria rusa, aun sabiendo que, en términos estrictos, la literatura proletaria sólo puede ser posible en Rusia porque “mientras ella se encuentra en el período del socialismo en su etapa constructiva, la nuestra se halla recién en la etapa anterior de la lucha final contra el capitalismo”. Por lo tanto, mientras que la literatura rusa es constructiva porque está atravesando la etapa de construcción del socialismo, la literatura proletaria argentina, en cambio, “es o debe ser destructiva, en razón

⁶⁷ César Aira, “Elías Castelnuovo” en *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé – Ada Korn, 2005; pág. 138.

⁶⁸ Elías Castelnuovo, “Introducción” en *Vidas proletarias (Escenas de la lucha obrera)*, Buenos Aires, Victoria, 1934; pág. 7. Agradezco a Carlos Altamirano la posibilidad de consultar este libro.

⁶⁹ Elías Castelnuovo, “Introducción” en *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 11.

que cruza la recta de la destrucción del capital. Toda la literatura rusa, ahora, está absorbida por un solo pensamiento: construcción. La nuestra no puede ser absorbida más que por la idea contraria: destrucción”.⁷⁰

Una literatura destructiva, entonces, es la propuesta de Castelnuovo en este prólogo; una literatura que sea destructiva en dos sentidos: hacia atrás, en un movimiento de revisión y corrección de su propia literatura; hacia adelante, como un movimiento que se piensa en estrecha relación a la destrucción de la sociedad capitalista y a la construcción de la dictadura del proletariado.

Vidas proletarias se presenta, de este modo, como texto bisagra, como el punto de partida a partir del cual la literatura de Castelnuovo busca un nuevo rumbo. El libro está compuesto por tres obras de teatro para ser representadas en Teatro Proletario, del que es secretario general, y que estaba formado por un sector disidente de la compañía inicial del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, que consideraba que era necesario un teatro militante que sirviera a la revolución.⁷¹ Deudores del modelo teatral de Erwin Piscator, quien había fundado su Teatro Proletario en Berlín de los años veinte, pero, sobre todo, seguidores de las propuestas estético-políticas de Bogdanov, Teatro Proletario inició sus actividades a mediados de julio de 1932 dirigido por Ricardo Passano —quien poco tiempo después dirigiría *La Máscara*— e integrado por los escritores Elías Castelnuovo, Sara Papier, Emilio Novas, Alfredo Varela; los dibujantes Guillermo Facio Hebequer y Abraham Vigo; un coro organizado y dirigido por el maestro Roberto Kubik; y los intérpretes Yola Grete, Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Rafael Zamudio, Paulina y Sara Marcus, Victoria Papier, entre otros, con la propuesta de “formar un amplio frente con el cual iniciar de inmediato una formidable ofensiva contra el teatro burgués”.⁷²

Las dos primeras obras que integran el libro de Castelnuovo son *Vidas proletarias* (*Escenas de la lucha obrera*) y *La Marcha del Hambre* que se componen de una suma de episodios de relativa autonomía; la tercera, *La 77 Conferencia de la Paz Mundial*, es una sátira sobre los movimientos pacifistas, y consta de un acto único. En la obra *Vidas proletarias* Castelnuovo abandona efectivamente el mundo de los marginales y desarraigados de su producción anterior, y se centra en la representación del mundo obrero,⁷³ incorporando

⁷⁰ Elías Castelnuovo, “Introducción” en *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 19.

⁷¹ Raúl Larra, *El hombre de la campana. Leónidas Barletta*, Buenos Aires, edición homenaje “Amigos de Aníbal Ponce”, 1987.

⁷² “Teatro Proletario” en *Actualidad*, año I, n° 4, julio de 1932.

⁷³ En las pocas representaciones del mundo del trabajo que aparecían en su narrativa de los años veinte, los obreros aparecían como seres bestiales, sin conciencia de clase ni raciocinio, más cercanos

en la literatura argentina una de las primeras representaciones del militante obrero comunista. En cada una de las cinco escenas que componen la obra, se representan momentos diversos del conflicto obrero. Son historias de una resistencia que termina en derrota, en las cuales Castelnuovo trabaja con tres niveles de discurso: el pre-político de la violencia anti-patronal, el político de los partidos, y el anti-político de la falta de conciencia proletaria.⁷⁴

En los episodios titulados “La huelga” y “El conventillo” se representa la oposición entre los obreros anarquistas y el obrero comunista. En “La huelga”, la acción se centra en un grupo de obreros anarquistas en huelga, reunidos al margen de la asamblea del gremio para estudiar “la liquidación física de los crumiros”. En el grupo aparece El Negro, un obrero de la Juventud Comunista, quien es el vocero de la línea política del Partido Comunista. El episodio narra el enfrentamiento entre dos modos de pensar la política: mientras los anarquistas proponen la salida individual y se proponen matar por mano propia a los “carneros”, el comunista busca imprimirle un carácter político a la organización gremial:

Si no conseguimos la solidaridad de los demás gremios, no vamos a triunfar nunca, porque nuestra fuerza radica, precisamente, en la unión de todos los trabajadores (...) Separados, la burguesía nos va a derrotar siempre. Juntos, en cambio, le podemos presentar combate. Quiero decir que si distraemos nuestras fuerzas en acciones individuales, exclusivamente, debilitamos el frente de lucha que es lo principal. Un carnero, después de todo, no es más que un obrero no conquistado.⁷⁵

A su vez, en boca del obrero comunista, aparecen representadas las consignas de clase contra clase sostenidas por el Partido Comunista, y el llamado a la conformación del Frente Único de los trabajadores, formado únicamente por las bases de los partidos de izquierda, sin sus dirigencias.⁷⁶ El diálogo entre el obrero comunista y los obreros criollos se revela, por

a los animales que a los humanos: si las condiciones de trabajo bajo el régimen capitalista “embrutecen” a los hombres, los obreros son, literalmente, representados como brutos: “Por instantes, los obreros semejan una tropa de ganado, fatigada y sucia, encerrada en un brete que espera la hora de la matanza con los ojos inmóviles y velados ante la inminencia de la muerte. Hay, en el conjunto, la misma resignación trágica y vacuna, el mismo apelonamiento, la misma caída de orejas y espaldas, idéntico silencio bestial” (Elías Castelnuovo, “¡Agua!” en *Entre los muertos*, Buenos Aires, Atlas, 1926; pág. 11)

⁷⁴ Beatriz Sarlo, “Marginales y proletarios”, op. cit., pág. 201.

⁷⁵ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 29.

⁷⁶ Dice El Negro: “Los obreros socialistas son obreros también. Los camaleones no son ellos sino sus dirigentes. La masa del partido socialista es revolucionaria. ¡La dirección es la traidora! (...) Una cosa es la masa del partido socialista o de la Confederación amarilla, y otra cosa son los bomberos de la

momentos, imposible; por ejemplo, después de que El Negro explica que las armas repartidas por el Comité de Huelga son para la autodefensa del gremio, Camilo responde: “¿Autodefensa? ¡Ufa! ¡Hable en criollo! ¡Tá, que me da rabia cuando usan palabras de ricos! ¡Ya estoy podrido! ¡Hay que liquidar a los carneros! ¡Ése, es mi punto de vista!”.⁷⁷ Esta incomunicación entre un discurso aprendido en los libros y las viejas prácticas criollas, reaparece en el final del episodio: las palabras del obrero comunista no son oídas y Carvajal, un obrero criollo anarquista, apuñala con su cuchillo a El Esquirol, el vecino rompehuelgas, hasta matarlo. En el otro episodio, titulado “El conventillo”, reaparece la consigna de que los obreros tienen que unirse para luchar juntos: “Me dijo que teníamos que juntarnos. Los de la FORA y los otros (...) para hacer la revolución. La revolución de los pobres, contra los ricos. ¡Los ricos tienen la culpa! Ellos, ahora, ni comen ni nos dejan comer a nosotros. Hasta que no le saquemos la tierra y las fábricas, y todo, vamos a vivir así”.⁷⁸

En “El puerto” y “El molino” se representa, en cambio, el enfrentamiento generacional entre padres obreros, pasivos y conformistas, e hijos jóvenes, también obreros pero vinculados a la juventud comunista. El enfrentamiento tiene dos resoluciones. En “El puerto” el diálogo entre padres e hijos es imposible. Dice el padre, hablando de su hijo Eduardo, que está preso, participando de una huelga de hambre: “Ahora, vuelta a vuelta, está preso. ¡Psé! ¡Yo no lo hice para que se ocupara del sindicato, ni de Rusia, ni de la porra! ¡Yo lo hice para que me ayudara a mí!”.⁷⁹ Responde su hijo menor: “Nosotros somos de otro tiempo. Antes, los obreros ¿sabés vos? estaban con los ojos cerrados... Ahora ¡cualquier día!... ¡Ahí tenés a Eduardo! ¡Las cosas que dice! ¡Hay que ver cuando habla, cómo lo escuchan!”.⁸⁰

En cambio, en “El molino” el padre obrero piensa trabajar aun el día de huelga; escucha las palabras de su hijo, que le dice —“¿Por qué no pensás de verdad y pensás en la vida desgraciada que has llevado? ¿Por qué no pensás que nosotros somos trabajadores, y que somos muchos, y que todos estamos igual por culpa de los que nos explotan? ¿Eh? ¿Por qué no pensás de que si nos apretan y nos apretan es porque hay muchos infelices como vos que ni siquiera se dan cuenta que le están chupando la sangre?”⁸¹—, y cambia de parecer: adhiere a la huelga y ataca a uno de los “carneros” que quería entrar a trabajar.

revolución que la dirigen. Por eso, nosotros debemos luchar por el frente único de toda la clase trabajadora” (Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 30)

⁷⁷ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 28.

⁷⁸ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 77.

⁷⁹ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 49.

⁸⁰ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 52.

⁸¹ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 61.

Los cuatro episodios culminan con la derrota y la prisión de los obreros comunistas. En el “Epílogo”, titulado “La cárcel”, reaparecen estos obreros comunistas en el patio de un presidio, donde están a punto de ser deportados a la cárcel de Ushuaia. Las madres, las hermanas y las mujeres de los deportados organizan entonces un acto de protesta frente al presidio. Cuando conducen a los presos hacia el camión que los trasladará al puerto, la policía reprime a las mujeres. Sin embargo, los presos comienzan a cantar “La Internacional”; con los ecos de la canción, finaliza la obra.

Si en *Vidas proletarias* Castelnuovo ubica la acción de los episodios en los lugares de trabajo (el puerto, el molino), en *La Marcha del Hambre* retoma viejos escenarios de su literatura, donde introduce la figura del militante comunista. La acción transcurre en *los bajos* de Palermo, en un campamento de desocupados, parias y mendigos, donde se mezclan, además de desocupados y atorrantes, las nacionalidades (el Alemán, el Polaco, los criollos), las religiones y las profesiones, en un corte que busca demostrar que la pobreza responde a la división de clases sociales y no de nacionalidades. Con el paisaje, reaparecen también viejos personajes del mundo de Castelnuovo como, por ejemplo, la figura de El Lechuzón, una vieja “altísima y fantasmal, zarposa y ganchuda”, que “traduce como ninguno, mediante su lengua procaz y venenosa, el rencor trágico de las clases pobres contra las clases ricas”.⁸² En este personaje reaparece, bajo otro nombre, la figura de Trapos, la vieja de “La raza de Caín” de *Malditos*, que lidera a la banda de atorrantes que viven en la quema,⁸³ con la diferencia de que si Trapos sostenía un discurso religioso, El Lechuzón se dejará seducir por el discurso revolucionario: “Decime: ¿es verdá que es contra los ricos? (El otro aprueba con la cabeza) ¡Entonces, no me des más estruciones! ¡Contá conmigo, no más!”.⁸⁴

En este universo de parias y desocupados, Castelnuovo incorpora la figura de los jóvenes militantes comunistas, que pretenden organizar una manifestación hacia el Congreso para pedir pan y trabajo, en la que participen obreros y desocupados.⁸⁵ Los atorrantes, como

⁸² Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 88.

⁸³ “Existía en esa época una banda de atorrantes que vivían como moscardones alrededor de *la quema*, cuyos componentes acudían en procesión al mediodía y al anochecer, con una latita, a recibir los restos de comida que suministraba la Escuela de Artes. Esta banda subterránea y numerosa era capitaneada por Trapos, una vieja de setenta años, con ojos redondos de lechuza, altísima, fantasmal, a quien debo yo mi educación religiosa. (...) Trapos era una vieja solitaria, ceñuda, inabordable. Siempre estaba descontenta: reñía siempre con los pobres porque eran pobres y maldecía a los ricos porque eran ricos. Tenía tal fama de bicho malagüero que su presencia hacía temblar al vecindario” (Elías Castelnuovo, “La raza de Caín” en *Malditos*, Buenos Aires, Claridad, 1924; pág. 16)

⁸⁴ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 94.

⁸⁵ Dice el militante comunista: “Todos, compañero. Los que trabajan y los que no trabajan. Porque todos pertenecen a la misma clase y sufren todos por una causa igual. La unión de todos los que padecen producirá la explosión (...) ¡Hay que gritar que tenemos hambre! ¡Hay que rugir! ¡Hay que

en los propósitos enunciados por Castelnuovo, son lo que quedan afuera: “Los atorrantes son una cosa y los desocupados, otra. No hay que confundir. Los atorrantes no escriben la historia. Pero los desocupados, en esta época, la ocupan totalmente. Desde el año 29, la historia, a decir verdad, no habla más que de nosotros”.⁸⁶ Sin embargo, así como los atorrantes reaparecen en la literatura de Castelnuovo, forman parte también de la manifestación que avanza sobre la ciudad. La caravana integrada entonces por parias y desocupados recorre diversos puntos de la ciudad, y se detiene para golpear las puertas de una fábrica cerrada exigiendo trabajo para todos; se frena para pedir pan frente a las puertas cerradas de una iglesia; recorre las calles desiertas hasta llegar al puerto. En cada uno de estos lugares, la caravana es reprimida por la policía con gases lacrimógenos y los militantes comunistas son apresados. En el final, atrincherados nuevamente en *los bajos* de Palermo, la policía rodea con perros el campamento de parias y desocupados, y le prende fuego.

En ambos textos, el mundo obrero que representa Castelnuovo es un mundo de violencia y fracaso. Los comunistas son portadores de un idealismo que no tiene interlocutores posibles y, a la vez, conducen a huelgas que terminan derrotadas. En un punto, Castelnuovo exhibe las dificultades de la lucha obrera en la década del treinta a través de la representación de un mundo obrero tan despojado de salidas como el mundo de los marginales. En el mundo de los marginales, esto es, en su literatura de los años veinte, el escepticismo y el anarquismo de Castelnuovo anulaban toda salida revolucionaria porque no había salida para un mundo de locos, degenerados, sifilíticos, leprosos, jorobados, tuberculosos, fetos nacidos de “partos teratológicos”, frutos de la unión de un borracho y una prostituta, deformados por la miseria y la ignorancia. En su literatura proletaria de los años treinta, Castelnuovo se aleja del optimismo revolucionario que aparece, por ejemplo en la poesía de Raúl González Tuñón o en la narrativa de Leónidas Barletta, para denunciar los estragos del régimen capitalista y, a su vez, ofrecer un programa político y revolucionario. De alguna manera, su literatura es una puesta en ficción de las consignas del Partido Comunista de esos años: clase contra clase, lucha conjunta con las bases obreras de todos los partidos de izquierda y los sin trabajo, organización obrera de la lucha obrera, exclusión de los intelectuales pequeñoburgueses de los lugares de dirección, creación de un arte proletario en el que participen activamente los obreros. Pero a la vez, es una literatura asediada permanentemente por el desborde narrativo, pues la exageración y la desmesura alejan a la

aliarse con los obreros! ¡Hay que formar el frente único de todos los explotados!” (Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 97)

⁸⁶ Elías Castelnuovo, *Vidas proletarias*, op. cit., pág. 95.

literatura de Castelnuovo de la representación realista. En ese plus, en ese estar fuera de cauce, la literatura de Castelnuovo encuentra —pese a Castelnuovo mismo— su particularidad en la literatura argentina.