

LA POÉTICA DE ELÍAS CASTELNUOVO: HUMOR, PARODIA, SARCASMO E INVERSIONES PARA LA CRÍTICA DE LA LITERATURA DESDE LA LITERATURA¹

THE POETICS OF ELÍAS CASTELNUOVO: HUMOUR, PARODY, SARCASM AND INVERSIONS TOWARDS A LITERARY CRITICISM LITERATURE

Esteban V. Da Ré
Universidad de Buenos Aires / CONICET
estebanvdr@yahoo.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Elías Castelnuovo
Humor
Parodia
Sarcasmo
Inversiones

La perspectiva de la crítica literaria dominante sostiene que la obra de Elías Castelnuovo adolece de problemas fundamentales, vinculados con el conservadurismo estético y temático de sus textos. Desde una perspectiva formal, se considera que replica al realismo y al naturalismo literario de un modo “anacrónico”, “tremendista” y de “mal gusto”. Respecto de los temas y problemas que plantea en sus ficciones, se advierte que incurre en idealizaciones de los sujetos representados —proletarios y marginales— movido por sus intenciones pedagógicas y por la subestimación de sus lectores. Las causas de estos problemas, considera esta tendencia crítica, se encuentran en que la propuesta de Castelnuovo y del grupo de Boedo subordina la literatura a la política y articula entre ellas una contradicción que la vuelve infértil: se pretende aportar a la revolución política desde estéticas conservadoras. No obstante, una relectura de las obras de Castelnuovo y de su temprana recepción puede ofrecer un nuevo abordaje de sus ficciones, para advertir que las hipérboles de Castelnuovo respecto de modelos literarios anteriores, lejos de ser repeticiones fallidas de esquemas conocidos, son formas sarcásticas y paródicas para la crítica humorística de los discursos literarios dominantes en su contexto de producción.

Recibido: 03/07/2018
Aceptado: 28/08/2018

¹ Agradezco a Susana Cella, a Joaquín Márquez y a las/los referatistas la atenta lectura de los borradores de este artículo y sus valiosos comentarios. Asimismo, como es de rigor, se deja constancia de que no comparten necesariamente las hipótesis vertidas en este trabajo ni tienen responsabilidad alguna por los errores que pueda presentar.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Elías Castelnuovo
Humour
Parody
Sarcasm
Inversions

The dominant perspective in literary critique argues that the works by Elías Castelnuovo suffer from fundamental problems related to the aesthetic and thematic conservatism of his texts. From a formal point of view, it states that his works replicate literary realism and naturalism in an “anachronistic”, “coarsely realistic” way and are “of poor taste”. Regarding the themes and problems addressed in his fiction, it suggests that it falls victim to idealizations of the represented subjects –proletarians and marginal people– moved by his pedagogic intentions and the underestimation of his readers. The reasons for these flaws, argues this literary perspective, lie in the fact that Castelnuovo’s and the Boedo’s Group’s proposal subordinates literature to politics, and articulates between them a contradiction that renders it barren: it aims at contributing to the political revolution from conservative aesthetics. However, a re-reading of Castelnuovo’s works and their early reception can offer a new approach of his fiction to reveal that Castelnuovo’s hyperboles regarding previous literary models, far from being failed repetitions of known schemes, are sarcastic and parodic forms aimed at the humoristic criticism of the literary discourses prevalent in his context of production.

La perspectiva de la crítica dominante sobre la obra literaria del grupo de Boedo y, en particular, de Elías Castelnuovo –que puede ser considerada “dominante” dada la cantidad y el alcance de sus trabajos– sostiene que las ficciones de este grupo, y especialmente de este autor, considerado su representante más destacado, adolecen de problemas fundamentales, vinculados con el conservadurismo estético y temático de sus textos. Esta tendencia crítica realiza sobre la literatura de Boedo y de Castelnuovo una explícita y taxativa valoración negativa. Juan Carlos Portantiero (1961) formula las primeras hipótesis que reaparecen en distintos trabajos críticos posteriores. Así, señala que la literatura de Boedo carga con los “vicios teóricos del 900” en tanto no pudo superar “la mala herencia del anarquismo literario” de Evaristo Carriego, Roberto Payró y Florencio Sánchez (115). En relación con Castelnuovo, sostiene que “nadie como él explicita mejor las características del *boedismo* como corriente cultural, su aspecto de continuación más o menos lineal de la primera literatura de izquierda” (120), y, en particular, del “populismo, del naturalismo y de la visión piadosa de la clase trabajadora” (120). Asimismo, señala que la presencia del “fatidismo mesiánico” propio del anarquismo, mueve “al horror o a la piedad mediante la minuciosa cargazón naturalista de desdichas y tragedias” (120). Los desarrollos críticos de Adolfo Prieto (1964) evidencian una continuidad respecto de los de Portantiero, en tanto afirma:

Boedo se aproximó a la literatura revolucionaria, pero cargaba demasiados lastres como para satisfacer sus propios ideales. Usaron todavía del viejo realismo crítico para denunciar los aspectos sombríos del mundo, y un lirismo tolstoiano para exaltar la virtud de los humildes y de los sumergidos (23).

La valoración negativa de la literatura de este grupo llega al punto de que Graciela Montaldo (1989) propone desestimar las producciones ficcionales de Boedo como objeto crítico:

En realidad estamos convencidos de que estéticamente este grupo de escritores no tiene elementos de interés y por lo tanto descartamos este abordaje [...]. Como no creemos que se pueda encarar su estudio desde un punto de vista estético, porque para ellos lo estético estaba fatal y legítimamente subordinado a lo ideológico, no vamos a tener en cuenta sus textos ficcionales (327).

Completa estos argumentos al sostener que estas obras literarias “pasaron a ser recortes y ejemplificaciones, muestreos y comprobaciones del funcionamiento que rige la realidad social y política” según un “programa ideológico elevado a categoría de verdad”, a causa de que la “función que le asignaron al arte y la literatura fue eminentemente pedagógica” (325). Alejandro Eujanián y Alberto Giordano (2002), asimismo, encuentran que Boedo realiza una “pedagogización de la literatura, en la que público equivale a pueblo y éste a ignorantes que deben ser educados” (407) y que, reformulando las conclusiones de Prieto, “combinan progresismo ideológico con conservadurismo estético” dado que “apuestan a la función revolucionaria de la literatura a través del respeto ingenuo a los valores de la tradición cultural humanista” (406).

Dentro del marco valorativo de esta tendencia crítica, pero ya en análisis específicos sobre la obra de Castelnuovo, Carlos Giordano ([1968] 1980), señala los “desbordes” de su poética, ligados a su “ingenuo tremendismo”:

El gusto por el efecto, el sentimiento de compasión que busca despertar en el lector, con apenas sofrenados escrúpulos, la simplificación de esquemas conceptuales y de las motivaciones que orientan la conducta de sus personajes son, probablemente, los más visibles cargos que puedan efectuarse a las obras escritas por Castelnuovo en los años correspondientes a la experiencia del grupo Boedo (42-3).

El problema del *exceso* como un rasgo negativo de la poética de Castelnuovo también es señalado por Beatriz Sarlo (1988), quien le adjudica otra genealogía, en tanto sostiene que este autor, en su obra de los años 20, “se contagia del hipernaturalismo de los manuales médicos y por eso, más que ficciones realistas, escribe ‘ficciones científicas’ del terror social” por lo que en sus textos “siempre dice lo que un escritor de mejor oficio elude; su voyeurismo es insaciable” (201). Adriana Astutti (2002) también caracteriza su obra de “voyeurista” y afirma que el realismo de Castelnuovo es “viejo” y “delirante”, que su literatura es “involuntariamente caricaturesca” (428) y que se “regodea en el detalle escabroso” (433), para concluir que la propuesta de Castelnuovo es una “pedagogía del mal gusto” (436). En esta misma línea, Sylvia Saítta (2008) encuentra que la narrativa de Castelnuovo “fue la que mejor representó las características del grupo de Boedo como corriente cultural al sostener el arte social, el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora”, pero que, a su vez, “excedió [...] los presupuestos de Boedo tanto por su mirada sobre la miseria según una lógica religiosa que difícilmente compartieran sus compañeros de izquierda, como por su fascinación por lo monstruoso, lo miserable, lo horroroso, lo deforme.” (100). Marcela Croce (2017) en un trabajo reciente, que manifiesta la vigencia de este abordaje crítico, califica a Castelnuovo de “extremista del morbo” (199) y encuentra en sus relatos que la “alternativa revolucionaria resulta sepultada” por tres características ideológicas: el “determinismo

físico y no social” del destino de sus personajes, su “profusión evangélica” fatalista y su “pietismo” que se “conmisera con los pobres” (200-1).

Si bien existen, en menor cantidad, desarrollos críticos que realizan otro tipo de análisis y valoración de la obra literaria de Boedo y de Castelnuovo,² sin embargo coinciden en general con la tendencia crítica dominante en la caracterización de los rasgos fundamentales de la poética del grupo y de este autor. No obstante, la lectura de las obras ficcionales de Castelnuovo transitadas por la crítica en relación con otras de sus publicaciones literarias y ensayísticas y con su recepción inmediata permite reconsiderar las *lugares comunes* críticos, en tanto se descubre que las ficciones de Castelnuovo no se encuentran solo constituidas por un tono serio para la denuncia de las condiciones de vida del proletariado, sino principalmente por un tono humorístico, que se vale de la parodia, la ironía, el sarcasmo y las inversiones de modelos literarios previos para la crítica de las tendencias literarias dominantes de su contexto de producción.

1.

Castelnuovo publica *Notas de un literato naturalista* (1923a) en la colección “Las grandes obras”, dirigida por Julio Barcos –destacado militante e intelectual anarquista– en junio de 1923, mismo año de la aparición de *Tinieblas*, su primer libro de cuentos. Esta edición económica de treinta páginas comienza con una breve biografía de Castelnuovo, en la cual se sostiene que este autor

pasea [...] el espejo de su espíritu [...] reflejando, a su modo, humorísticamente, pero con un noble y osado humorismo filosófico comparable al de Mark Twain, las costumbres, las ideas y las imbecilidades de nuestros semejantes (1923a: s/r).

Las primeras frases del relato de Castelnuovo, en efecto, parecen darle la razón al biografista. En ellas, Mario Yunta, el narrador que luego se definirá como “novelista naturalista” (1923a: 1), afirma: “Yo soy literato, nací literato y pienso morir literato; en mi familia todos fueron consecuentes con sus ideas hasta la muerte. Tuve un tío que nació tuerto, vivió tuerto y murió tuerto” (1). Asimismo, en sus dichos, se produce un efecto irónico por el modo en el que el narrador concibe su relación con los realistas europeos: “Respecto a mi genealogía literaria tengo dudas terribles que me producen frecuentes jaquecas en la imaginación: a veces se me sube Honorato de Balzac a la cabeza, a veces es Tolstoí quien me perturba el juicio” (1). Siete años más tarde, Castelnuovo amplía estas *Notas...* intercalando secuencias narrativas secundarias sobre la estructura original y publica la novela *Carne de cañón* (1930), ahora de ciento treinta páginas de extensión, pero en la que se mantiene su tono humorístico predominante. El “Prólogo” a la

² Existe un segundo conjunto de trabajos críticos que reivindican el proyecto del grupo de Boedo y de Castelnuovo, percibiendo, en general, los mismos rasgos formales y temáticos que la crítica dominante, pero invirtiendo su signo valorativo (Larra 1978, Zas 1988 y 1993). En tercer lugar, otros autores se proponen analizar su obra sin que prevalezcan juicios valorativos (Eipper 1995, Rosa 1997, Candiano y Peralta 2007, Vitagliano 2012, García Cedro 2013, Rodríguez Pésico 2013). Estos últimos trabajos críticos, no obstante, o bien no perciben el carácter humorístico de los textos de Castelnuovo, o bien lo consideran un rasgo acotado y excepcional (Massiolo 1986, Eipper 1995, Rodríguez Pésico 2013).

edición española es nuevamente de Julio Barcos y en él reafirma y complejiza los conceptos aparecidos en la breve biografía antes referida:

Posee [Castelnuovo] el dualismo artístico de Dostoievski: el sentido trágico de la vida y el sentido humorista de la sátira psicológica [...].

Cuando se burla del fondo de hipocresía que hay en todos los seres humanos, también su humorismo no tiene rival en nuestra literatura [...].

Pocos son los escritores que aporten a nuestra literatura el ingenio satírico de Elías Castelnuovo, y no hay aquí quien le gane en la audacia de su pensamiento cuando se tira a fondo en sus risueñas críticas contra los individuos y las cosas que revientan el espíritu burgués. Él es la antítesis del moralista. Al revés de los que se creen venidos a este mundo a moralizar, él ha empuñado la pluma para desmoralizar (1930: 124).

Ese mismo año, Luis Di Filippo, otro destacado militante e intelectual anarquista, publica en la revista *Claridad*, de la que participaba también Castelnuovo, la reseña “El humorismo exasperado de Elías Castelnuovo” (1930) sobre esta misma novela, en la cual señala que el autor ofrece una “comicidad irresistible y contagiosa” pero que, al mismo tiempo, tiene como rasgo particular el hecho de que “resuelve la tragedia en comicidad” y compara, en este sentido, su humor con el de Charles Chaplin.

Estas afirmaciones de Barcos y Di Filippo y la recepción crítica posterior de Castelnuovo articulan un profundo contraste: sus valoraciones y la percepción de sus tonos se muestran, llamativamente, invertidos.

2.

El humorismo de Castelnuovo ya aparece en sus primeras ficciones, realizadas en 1919. Así “Catecismo”, publicada en el tercer número de la revista anarquista *Prometeo*, propone un breve diálogo entre dos personajes, sacerdote y obrero. El discurso eclesiástico es ridiculizado y parodiado en la voz del sacerdote, quien solo se preocupa por interrogar al obrero respecto de si cree en los dogmas de la Iglesia Católica y se desentiende de las urgencias materiales del personaje. El obrero, a su vez, es representado, en principio, como carente de voluntad y propenso a dejarse manipular por el sacerdote. Asimismo, se hacen referencias sarcásticas a la relación entre la Iglesia Católica y la represión operada sobre los trabajadores durante la llamada *Semana Trágica*, ocurrida pocos meses antes de la publicación:

S.— ¿Crees en la abnegación de la liga patriótica que se propone castrar todos los cerebros y concluir a balazos las huelgas que fomentan los agitadores de oficio?

O.— Sí, padre.

S.— ¿Te falta algo por creer?

O.— Creo que no.

S.— ¿Crees que crees?

O.— Creo.

S.— (*Le da una hostia bendita que el paciente traga con voracidad*) (4).

El diálogo interrumpe su tono cortés cuando el obrero le manifiesta al sacerdote que tiene hambre y, pese a esto, el sacerdote se mantiene indiferente y continúa con su interrogatorio:

O.— Quiero trabajar y no encuentro.

S.— ¡Mientes! ¡Remientes! San Mateo, ripioplumea: “Busca y encontrarás”. ¿Quieres trabajar, holgazanote?... ¡Bárreme la iglesia!

O.— Quiero trabajar para comer.

S.— Trabaja y comerás.

O.— Si antes no como, moriré de consunción.

S.— Dios te espera con los brazos abiertos (4).

El malestar del obrero crece en intensidad y el diálogo finaliza con una situación de violencia cercana al *gag* y unas palabras del sacerdote cargadas de ironía:

S.— ...¿Crees que nuestro señor Jesucristo...

O.— ¡Jesucristo es un idiota!

S.— ¡Ah! (*Lo toma del pelo y le empieza a dar botinazos*) ¡No digas eso de Jesucristo! ¡No digas eso de Jesucristo... me cago en Dios!

Por su parte, *Tinieblas*, el libro más trabajado por la crítica literaria, cuenta con citas de las “Sagradas Escrituras” a modo de epígrafes antes del comienzo de cada uno de sus cuatro relatos. Castelnuovo hace que estas citas entren en contradicción con la propia doctrina católica, dado que en ellas se hace referencia a la falta de trascendencia del mundo y al sinsentido del accionar divino.³ Estos epígrafes enmarcan y anuncian las tensiones entre las expectativas de los personajes que, ante las “tinieblas” de sus vidas (maltrato familiar, extrema pobreza, trabajos en pésimas condiciones, encierros), piden el auxilio de Dios pero no obtienen respuesta alguna. Así, el narrador de “Trazos de un manuscrito”, luego de escapar de los golpes de su tío y de su cuñado que lo forzaban a trabajar aún siendo un niño, se dirige desde Montevideo a Brasil en busca de mejores perspectivas, pero sus penurias, por el contrario, se multiplican. Como consecuencia de su modo de vida, enferma gravemente y comienza a suplicar a Dios y a pedir por su madre. En los dichos de este personaje, resuena el tono irónico autoral y la búsqueda de complicidad con los lectores: “suspiraba en mi soledad y me quejaba en voz alta a fin de consolarme y morir tranquilo, porque Dios nuestro padre, nuestro buen padre, condena la rebeldía...” (1923b: 29-30). En las alucinaciones que le provoca su enfermedad, ve a su madre y, con el siguiente diálogo, finaliza el relato:

— Mamá —supliqué en mi delirio.

— ¿Qué querés, hijo mío?

— Mamá... espantame los mosquitos... (30).

³ Así, por ejemplo, uno de los epígrafes del relato “De Profundis”, dice: “Dios quita la razón de las cabezas y hace que los hombres se pierdan vagando sin camino; que palpen las tinieblas y no la luz; y los hace errar como borrachos” (55). En esta misma línea, la cita bíblica que antecede a “Desamparados”, presenta un reclamo a Dios: “Por tanto yo no detendré mi boca y hablaré con la angustia de mi espíritu y me quejaré con la amargura de mi alma: ¿qué te hice, oh Dios, para que me envíes esta sarna horrenda que empieza en las plantas de mi pies y termina en la raíz de mis cabellos?” (94).

Los finales de los relatos de Castelnuovo generan desconcierto en tanto defraudan toda expectativa de *felicidad* y, por el contrario, tienden a presentar, de manera sarcástica, a los personajes que depositaban sus esperanzas en Dios sumergidos en la tragedia y en el absurdo.⁴ De esta manera, como señala Di Filippo, estos finales se tornan *tragicómicos*. Así, producen una inversión crítica respecto de los desenlaces característicos de las narraciones de circulación periódica tan extendidas en la época –en particular, de *La Novela Semanal* y *La Novela del Día*– las cuales, según Beatriz Sarlo (1985), se distinguen por ser “textos de la felicidad” y del “conformismo” (22) tanto por el destino previsible de sus personajes como por la “facilidad” (26) de su lectura. Esta referencia burlesca y crítica a las narraciones de circulación periódica se hace explícita en *Notas de un literato naturalista* (1923a), cuando su narrador afirma: “...mi indignación se comprime y comprimida la vuelco íntegra en el sector de los [escritores] papanatas, a cuyo frente se halla el distinguido escritor esculapio Gustavo Martínez Zuviría, incomparable autor de ‘Bombarda’” (2). Martínez Zuviría, escritor católico, nacionalista y antisemita,⁵ bajo el pseudónimo de Hugo Wast, fue uno de los más prolíficos autores publicados en *La Novela del día*, colección en la que se editó “Bombarda”, texto al que hace referencia el narrador de *Notas...* y que lleva por título el apodo de un niño que nace en la pobreza, trabaja de canillita, en su juventud se acerca al anarquismo y decide, junto con sus compañeros de militancia, prender fuego un convento. Durante el atentado, Bombarda se desmaya por asfixia y es auxiliado por una joven monja quien lo hospeda en el convento que logró resistir las llamas y lo acompaña en su convalecencia, de la que no logra reponerse. En los días previos a su muerte, Bombarda descubre que esta monja había sido su *amor imposible* durante la niñez, por pertenecer a los sectores sociales dominantes, y decide convertirse al catolicismo, como efecto de las enseñanzas religiosas y los cuidados recibidos durante su agonía. Dado su carácter consolatorio y el público masivo al que se dirige, la literatura folletinesca es uno de los principales blancos de los ataques del grupo de Boedo. Dentro de esta literatura, Martínez Zuviría por su ideología católica y sus críticas al anarquismo, es el objetivo privilegiado de las ironías de Castelnuovo.

“Tinieblas”, el segundo de los relatos del volumen homónimo de Castelnuovo, reafirma estas críticas hacia el imaginario católico. Este cuento relata un episodio trágico en la vida de su narrador, quien trabaja en un taller como linotipista, “sótano inmenso, húmedo y frío”, donde “se respira el estaño de la muerte” (33). A pesar de su situación, el protagonista manifiesta:

Aunque la alegría de vivir naufragó tempranamente en mi cerebro, creo que Dios no me dejará morir llevando a la tumba esta impresión horrible de la existencia. No, no, yo confío que alguna vez me indemnizará con algo extraordinario de todos los males que he sabido soportar con resignación de piedra durante mi tránsito por el mundo (37).

Por el contrario, esta “resignación” no recibe ninguna “indemnización” en el relato, pese a las expectativas del protagonista. Camino a su casa luego de su trabajo, de madrugada, el narrador se

⁴ Leonardo Candiano y Lucas Peralta (2007) sostienen que los argumentos de los cuentos de *Tinieblas* (1923) y *Malditos* (1925) ofrecen “imágenes del desconsuelo” (207) y, respecto de la recurrencia del “discurso religioso”, señalan que, lejos de ser programático, “encierra una sarcástica crítica”, en tanto “carga las situaciones narradas de ironía, patetismo y ridículo” al dejar en evidencia que la religión sumerge a los personajes en una “pasividad que impide cualquier posibilidad de transformación de sus situaciones reales de existencia” (216).

⁵ Al respecto, ver Lvovich (1999).

encuentra con “una mujer de luto” que, desde su perspectiva, “más que criatura humana parece un envoltorio de basura” (38). Al día siguiente, al pasar junto a ella una vez más, evoca a Cristo y decide llevarla a la modesta pieza en la que vive para darle resguardo. Con el correr de los días la condición física de la joven mejora y comienza a crecer una relación afectiva entre ellos, pese a los sentimientos contradictorios del narrador respecto de su aspecto físico –Luisa no solo era “raqútica” sino que también tenía una joroba–, la descendencia que ella podría llegar a engendrar – “niños desnutridos, estúpidos, idiotas” (45)– y la moral religiosa del protagonista. Durante su convivencia el deseo sexual entre ellos también aumenta y el narrador, antes de “poseerla” (47), se dice a sí mismo “Cristo me abandonó... Nos abandonó...” (47). Al día siguiente, no obstante, descarga la responsabilidad del “pecado” (49) sobre Luisa:

- Hemos pecado...
- ¿Hemos pecado?
- Sí... nos hemos condenado para siempre.
En las negruras del sueño mis ideas religiosas aparecen en toda su terrible austeridad.
- Vos tenés la culpa... Yo no quise: Cristo fue testigo de que yo no quise... (49).

El *arrepentimiento* del protagonista se agrava cuando Luisa le comunica que está embarazada. El narrador exclama “¡Ah, Cristo, Cristo!... ¿por qué me abandonaste? ¿por qué? ¿por qué?” (51), y se expone al lector la doble moral de este personaje. Con el transcurso del embarazo, Luisa padece un decaimiento físico extremo. Finalmente, una noche el narrador llega a su casa y encuentra a Luisa que “agonizaba en un charco de sangre” (52):

Levanté las sábanas y descubrí un fenómeno macabro. La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horribles. Volví a cubrirlo, me senté aniquilado en una silla y así me sorprendió el día siguiente. El nene bajo las sábanas se revolvía como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón (53).

Por último, Luisa murió “sin pronunciar una queja” y el recién nacido “se ahogó en un lago de sangre” (53). La situación final presenta al narrador pasando sus días sin poder dormir, yendo “de aquí para allí como un loco” y “atormentado y perseguido por una voz” que le dice: “¿Qué has hecho, hijo mío?” (53). Una vez más, este final traiciona toda expectativa de *felicidad*. Por el contrario, los personajes encuentran el *peor* final imaginable. En el mismo gesto, se expone la hipocresía del protagonista y la banalidad de depositar las *esperanzas* en Dios. Por si fuera poco, la voz de Dios en su conciencia perturbada parece ser su castigo permanente. De esta manera, como efecto de lectura, se demuele con sarcasmo el *pietismo* y el *mesianismo* que motivaron el accionar del protagonista de “Tinieblas” para abordar la problemática de la pobreza y la exclusión social, y se muestra que, por el contrario, estas intenciones religiosas e individualistas reproducen y agravan los problemas que se proponen resolver.

Asimismo, la descripción del niño recién nacido sorprende por el énfasis en los detalles de su *monstruosidad*. No obstante, es posible advertir en ella el sustrato de otro texto parodiado, el pasaje de *Sin rumbo* (1885), del escritor naturalista Eugenio Cambaceres, en el que Andrés, joven

terrateniente protagonista de la novela, fantasea sobre su futuro, dado que una de las empleadas de su estancia, con quien mantenía relaciones sexuales ocasionales, estaba embarazada de él:

...envuelta en las caprichosas redes de la fantasía y de la vaga y opaca nebulosa provocada por el sueño de Andrés, repentinamente un monstruo se desprendía.

Un monstruo horrible, un enano deforme, de piernas flacas y arqueadas, de cabeza desmedida, de frente idiota.

Los músculos tirantes, inyectadas las venas del pescuezo, como al extremo de reventar bajo la piel amoratada y fofa, en el enorme esfuerzo, un sonido inarticulado atinaba solo a salir de su garganta, estridente, agrio, semejante al grito avieso de la lechuza (1992 [1885]: 64).

La descripción hiperbólica de Castelnuovo de la escena del parto y de la *monstruosidad* de su hijo se articula a partir de *hacer realidad* las fantasías de Andrés en *Sin rumbo* y, así, al poner en evidencia su inverosimilitud, se ridiculiza el determinismo biológico que funciona de sustento ideológico del conjunto de las obras de Cambaceres y del naturalismo argentino en general.⁶ Esta poética también se encuentra parodiada en la ya referida *Notas de un literato naturalista* (1923a). Su narrador, Mario Yunta, “novelista naturalista”, se propone escribir “seriamente, aplicando el método científico, el examen riguroso, la observación exacta, el microscopio, la radiografía, el teodolito, la teoría de la relatividad...” (2). La búsqueda de científicidad, característica distintiva del naturalismo, cae, en la representación de Castelnuovo, en el disparate. Asimismo, presenta al proyecto literario vernáculo como producto de un gran malentendido de la propuesta europea original. Yunta es un mal lector de Émile Zola y, en lugar de realizar una *novela experimental* al modo del escritor francés,⁷ proyecta escribir, la *novela de un experimento*, aquel que los médicos realizan sobre su hermana para curarla de una supuesta afección:

El motivo de mi novela era una hermana mía: (la más simpática: la neurasténica) operada de colectomía en junio de 1920. Como me proponía estudiar los cambios espirituales que produce semejante operación, mi novela, sería, quizás, una novela psicológica o pedagógica o patológica... (3).

En la adjetivación se advierte, una vez más, la ironía: la novela es “patológica” tanto por tratar sobre una enfermedad, contagiarla o estar ella misma *enferma*. Al mismo tiempo, se ofrece una mirada satírica sobre los médicos:

De los siete [pacientes] que operó [el Doctor X] en la primera remesa se murieron, justamente, siete. Solo se salvó el apuntador de las observaciones clínicas. En cambio, uno de los cirujanos ilustres, el más hábil, obtuvo en la metrópoli un éxito sorprendente, único en su género: de cuatro operados, murieron ocho personas; la madre y el padre del primero que no pudieron resistir la defunción de su hijo, el hijo del segundo y la señora del tercero por la misma causa; el cuarto fue el más afortunado porque murió solo (5-6).

⁶ En este sentido, afirma Rita Gnutzmann: “Los autores [del naturalismo argentino] siguen la corriente naturalista en la atención prestada a las ‘leyes’ de la herencia (y al biologicismo fisiológico de Lombroso), en la preocupación por el medio ambiente y el momento, por lo que nunca suelen faltar la argumentación biológica...” (1998: 218-9).

⁷ Sostiene Zola en el ensayo “La novela experimental”: “...los novelistas naturalistas observan y experimentan y toda su labor nace de la duda en la que se colocan frente a unas verdades mal conocidas, a unos fenómenos inexplicados, hasta que una idea experimental despierta un día bruscamente su genio y les empuja a realizar una experiencia, para analizar los hechos y convertirse en sus amos” (1989: 52-3).

Lejos de mejorar la calidad de vida, en *Notas...* los médicos la quitan.

El especialista atribuyó el estreñimiento de Elisa a la desviación de la matriz y la desviación de la matriz al estreñimiento, las manchas de vino a la herencia alcohólica y la herencia alcohólica a las leyes inmutables que rigen la patología antropológica, y, le cobró, finalmente, 25 pesos (8).

La puesta en evidencia humorística de la falta de concatenación lógica de los argumentos del médico tienen como efecto minar la autoridad indiscutida de su saber, al tiempo en que se señala que estas falacias argumentativas sirven para legitimar experimentaciones riesgosas para los pacientes con el único objetivo de obtener ganancias. El registro de Castelnuovo, de esta manera, no se *contagia* de los manuales médicos, sino que articula una exageración burlesca de su estilo, de su *voyeurismo* y de su morbosidad. Estas características parodiadas también se pueden advertir en las obras de los autores del naturalismo argentino cuya profesión era, precisamente, la de médicos.⁸

Castelnuovo, de esta manera, ofrece como protagonistas de sus relatos personajes que, ya sea por estar atravesados por la religión católica, por una concepción propia del biologicismo lombrosiano o del higienismo positivista —o por todas ellas— condensan las características que se propone criticar a través de la ficcionalización de sus voces narrativas, cargadas de contradicciones, hipérboles, ironías e implicaciones, con el objetivo, a su vez, de combatir las corrientes literarias y las ideologías dominantes de su época.

3.

Dos años más tarde de la aparición de *Timieblas*, Castelnuovo publica un nuevo volumen de cuentos, *Malditos* (1925). Como ocurría en ese primer libro de relatos, la percepción de las referencias irónicas, las inversiones y los procedimientos paródicos se torna más compleja que en *Notas de un literato naturalista*, dado que no aparece nombrado de manera explícita el modelo parodiado en el propio texto. No obstante, esos procedimientos son igualmente determinantes para la producción del sentido literario de los cuentos y mantienen su misma radicalidad para la crítica sarcástica de los modelos parodiados. Su primer relato, “La raza de Caín” —una vez más con evidentes connotaciones religiosas— es el producto de la revisión de su protagonista, quien se encuentra encerrado en un “manicomio”, de todos “los rincones” de su conciencia (6), a través de una carta que le dirige al director de la institución:

Usted cree que yo estoy completamente loco... [...].

Usted cree, además, que yo fui engendrado por un hombre borracho y por una mujer sifilítica y que la tara de mi madre unida a la tara de mi padre dio como resultado un “monstruo sietemesino” (1925: 6).

El narrador se distancia de las causas que encuentra el director para su presunta locura, en las cuales se advierte, nuevamente, una referencia irónica a la perspectiva naturalista. En particular,

⁸ En este sentido, los escritores naturalistas José María Ramos Mejía (1849-1914) y Francisco Sicardi (1856-1927) eran médicos mientras que Antonio Argerich (1855-1940) pertenecía a una familia de médicos destacados.

resuenan las palabras, una vez más, de un narrador de una novela de Eugenio Cambaceres, en este caso de *En la sangre* (1887), quien explica la tendencia al *mal* de Genaro, protagonista de la novela, por motivos genéticos, pese a la *buena* educación y al *buen* entorno en que creció: “[...] víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma” (Cambaceres 1887: 61). Asimismo, en el relato de Castelnuovo, el narrador acusa al director de sostener que su locura no es real, sino “simulada”, con el fin de evitar la responsabilidad sobre un delito que cometió: “Usted cree que yo soy un *simulador* con una capacidad extraordinaria para olvidar los crímenes horrendos que cometí durante el transcurso de mi vida [...]. Cree que yo *simulo* leer para no trabajar y que *simulo* meditar para no leer” (Castelnuovo 1925: 6). El argumento de la *simulación de la locura* remite a los desarrollos teóricos de José Ingenieros, una de las principales figuras del positivismo argentino, quien, a su vez, había sido director del Servicio de Observación de Alienados (SOA) de la Policía de Buenos Aires en 1902. Esta institución, según su Reglamento tenía por objetivo “el secuestro de los individuos cuyo estado mental ofreciera un peligro para la seguridad de las personas o las propiedades o que implicara la incapacidad de adaptar la conducta a las condiciones del medio social, constituyéndose en una ‘amenaza para el orden público’” (Dovio 2011: 90). En su libro *La simulación en la lucha por la vida* (1902), Ingenieros afirma:

Entre el gusano disimulador de su cuerpo bajo un copo de algodón y el delincuente disimulador de su responsabilidad jurídica tras una enfermedad mental, debía lógicamente existir un vínculo: ambos disfrazábanse para defenderse de sus enemigos, siendo la simulación un recurso defensivo en la lucha por la vida (1955 [1902]: 12).

En este sentido, las críticas que el narrador le dirige al director parecen estar dirigidas también por Castelnuovo, con esa medicación ficcional, hacia Ingenieros: “Perdone la expresión, pero usted procede como un ignorante. Usted conoce la enfermedad, pero ignora el origen y a mi ver, el origen tiene más importancia que la misma enfermedad” (1925: 7). El relato del narrador desde su encierro en el manicomio desmiente e invierte la hipótesis del director: su “locura” no es simulada y no tiene como fin evitar las consecuencias legales de su delito, sino que la alteración de sus emociones y el crimen que cometió tuvieron como causa fundamental la violencia que padeció durante su vida, producto de su situación social. Las problemáticas sociales no son producto de la *locura simulada* de algunos individuos en su *lucha por la vida*, sino que la *locura real* de algunos individuos es consecuencia de las problemáticas sociales. La carta que el narrador le dirige al director finaliza con el relato del crimen del que participó, en el que instigó a su hermano por parte materna para que asesine a su padrastro, quien lo había hostigado durante años y que abusaba sexualmente de su madre y hermanas. Este final, una vez más, defrauda toda expectativa de felicidad, arrepentimiento o redención. Por el contrario, el narrador, mientras rememora el crimen señala: “Lejos de asustarme, se apoderó de mi espíritu una alegría histérica. Aullaba y me sacudía.” (66). Y agrega que luego, “haciendo unos visajes satánicos, gruñendo, riendo, llorando”, le grita al oído del padrastro asesinado: “...te lo decía, que tu hijo, tu propio hijo... te iba a matar!” (66). Una vez más, en oposición a cualquier visión “piadosa”, a cualquier “conmiseración con los pobres”, Castelnuovo ofrece una imagen inquietante de su narrador, quien vuelve las armas de sus *opresores* contra ellos mismos: la escritura y la argumentación contra el director; la manipulación y la

violencia física contra su padrastro. Así como el narrador “ríe y llora” luego del asesinato, el relato de Castelnuovo parece *reír y llorar* al mismo tiempo, entramando los tonos de la tragedia y la farsa, al momento de *asesinar* literariamente los argumentos de Ingenieros. Pero este llanto, como el de su personaje, no toma la forma de un lamento, sino que parece la exteriorización de su furia. Si en *Notas de un literato naturalista* la risa era evidente y liviana, en *Tinieblas* y *Malditos* la risa de Castelnuovo se vuelve más *oscura* –tanto por la complejidad de su intelección como por su sentido sarcástico– al tiempo en que, lejos de subestimar a sus lectoras/es, reclama de ellas/os mayor complicidad y conocimientos del campo literario argentino para poder advertir su humorismo crítico.

Asimismo, los ataques al pensamiento de Ingenieros pueden tener su sustento no solo en el hecho de que abona desde su darwinismo social la hipótesis del determinismo biológico como explicación de las problemáticas sociales, sino también, como ocurría con Martínez Zuviría, en función de la descalificación del anarquismo que realiza Ingenieros en sus publicaciones, lo cual se ve reforzado por el hecho de que Ingenieros ingresó al campo político e intelectual argentino desde publicaciones como *La montaña* –que dirigía junto a Leopoldo Lugones–, cercanas el anarquismo.⁹ *Simulación de la locura*, ensayo de Ingenieros publicado en 1903, en el que se vale de su experiencia como director del SOA, presenta una extensa serie de casos clínicos en donde proliferan los anarquistas y en la cual su ideología política es una de las posibles causas de sus patologías psíquicas:

Observación XXVIII. – Locura polimorfa

Italiano, jornalero, de cincuenta y nueve años de edad, no tiene familia, blanco, anarquista, indigente, de hábitos muy irregulares, constitución física robusta y estado de nutrición un poco decaído. [...] Obsesionado por su fanatismo anarquista, que le impedía observar e interpretar los hechos de manera objetiva, tuvo la desgraciada idea de presentarse al patrón como a pedirle trabajo, y en realidad, con el fin de asesinarle, lo que llevó a cabo infiriéndole una puñalada, precedida por discusión sin testigos.

Una vez preso simuló un estado de confusión mental acompañado de completa amnesia del crimen que se le imputaba (1918 [1903]: 195-6).

En este sentido, “La raza de Caín” invierte la perspectiva de Ingenieros en un doble sentido: por un lado, invalida sus argumentos respecto de las razones de la locura del narrador y, por otro, presenta al propio sujeto explicando su situación, y no a un *observador externo*, al modo en que realiza su investigación Ingenieros. Asimismo, ya en el breve diálogo “Catecismo” (1919) referido con anterioridad, se encontraba una referencia humorística directa a Ingenieros:

Sacerdote.— ¿Crees en la santísima virginidad de la virgen inmaculada que se entregó sin pecado y parió sin desgarraduras, pese a la opinión de Ingenieros, quien sostiene que “no hay parto sin sangre” ni yuxtaposición sin averías?

Obrero.— Creo (Castelnuovo 1919: 4).

En efecto, las narraciones de circulación periódica de tipo folletinesco, el naturalismo y el ensayo positivista son los principales discursos criticados, ironizados y parodiados en el resto de los

⁹ Para un análisis de los distintos momentos del pensamiento de Ingenieros, ver Falcón (1985).

relatos que integran *Tinieblas* y *Malditos*, con sutiles y continuas referencias más o menos veladas, así como en su siguiente libro de cuentos *Entre los muertos* (1925), en sus obras de teatro *Ánimas benditas* (1926), *En nombre de Cristo* (1927) y *Los señalados* (1928) y en la novela ya referida *Carne de cañón* (1930).

4.

Castelnuovo hace explícitas las críticas y polémicas implícitas en su obra con la publicación, algunos años más tarde, del ensayo *El arte y las masas* (1935). En el primer párrafo, informa que el objetivo del libro consiste en revisar las concepciones de la función y el objeto del arte que circulaban de manera predominante, según afirma, “cuando nosotros nos iniciamos en la literatura” (5). En una nueva edición del libro, de 1977, Castelnuovo reformula esta primera frase de su ensayo para aclarar la referencia de ese “nosotros” y el momento preciso de ese “inicio”: “Cuando surgió en 1923 aquí la generación que promovió el Movimiento de Boedo, la función y el objeto del arte eran motivo de discusión y de estudio...” (Castelnuovo 1977: 7). Luego, sostiene que la perspectiva de Tolstoi en su ensayo *¿Qué es el arte?* (1898), fue la más influyente en la concepción teórica de esa generación. Por este motivo, su libro se estructura a partir de la crítica de las principales tesis ofrecidas por Tolstoi en su ensayo, cuya recepción en el medio literario argentino ya había sido ironizada, como fue señalado anteriormente, en *Notas de un literato naturalista*. En primer lugar, Castelnuovo afirma que el error conceptual de Tolstoi consiste en creer que “el problema fundamental de la sociedad moderna” se encuentra en que “la vida del hombre está en contradicción con su conciencia” (Castelnuovo 1935: 6). Castelnuovo invierte y critica los argumentos de Tolstoi al sostener que “[l]a contradicción que descubre Tolstoy en el individuo no estriba, precisamente, en el individuo, sino en la sociedad. Y no es la contradicción entre la vida y la conciencia, sino la contradicción entre la vida de una clase y la vida de otra” (7). Castelnuovo concluye que Tolstoi, “si en vez de consultar a Cristo para hallar la verdad de la contradicción de su siglo, hubiera consultado a Marx, posiblemente se hubiese ahorrado la mitad de sus aficiones intelectuales, lamentablemente estériles, y, a menudo, lúgubres y jermiáticas” (7-8). Estas críticas de Castelnuovo al misticismo de Tolstoi y a la reducción de problemáticas sociales a conflictos de conciencias individuales, que incluso pueden alcanzar a sus compañeros de Boedo, *echan luz* sobre las *tinieblas* del sentido de sus ficciones.

Asimismo, Castelnuovo en este ensayo manifiesta una vez más, con trazos sarcásticos y humorísticos, su oposición a las tesis deterministas biológicas:

Está visto que la herencia de un sietemesino, hijo de padre raquíico y de madre clorótica puede ser superada y hasta transpuesta [...]. También está visto que la herencia de un microcéfalo se puede invertir en una sola generación, como en el caso de Voltaire [...].

La fatalidad de la herencia es como todas las fatalidades, que ninguna resulta fatal. Los fatalistas del cuerpo son idénticos a los fatalistas del alma: necróforos de albañal. Mendel, que es quien levanta por primera vez el fantasma de la herencia, sufre la misma conjuntivitis social de Lombroso, que es quien por primera vez también iza al fantasma del criminal nato. Mendel era, en su punto, tan terrorista como Lombroso en el suyo, sin desconocer su aportación científica [...].

Las facultades personales o hereditarias se diluyen y desaparecen al caer dentro de la marea de las exigencias del medio y de la sociedad, a menudo, como se diluye y desaparece una gota de agua al caer en un océano (63-4).

De esta manera, es posible afirmar que Castelnuovo con *El arte y las masas* no “realiza una lectura crítica [...] de su propia literatura” ni “toma distancia [por primera vez] del naturalismo francés” (Saítta 2008: 12), del que ya se había distanciado explícitamente desde sus primeras publicaciones, sino que formula teóricamente las críticas hacia otras poéticas de su época que ya estaban presupuestas en su práctica literaria y que funcionan como principio constructivo de sus ficciones.

5.

La posibilidad de advertir el tono humorístico de las obras de Elías Castelnuovo permite leer bajo un nuevo marco a uno de los escritores de la literatura argentina que recibió una de las valoraciones literarias más negativas por parte de la crítica especializada predominante. Su “anacronismo”, “mal gusto”, “tremendismo” y su “simplificación de esquemas conceptuales”, entre otros atributos esgrimidos por la crítica al momento de abordar sus ficciones, pierden asidero si se considera que sus exageraciones no son serias, sino paródicas y que, lejos de intentar remedar fallidamente modelos literarios anteriores, buscan, por el contrario, la distancia que permite la risa (Bajtín 1989: 424) para la crítica de estas corrientes literarias. Las contradicciones entre el proyecto político y literario de Castelnuovo, así, se disuelven: las ironías, las inversiones y las parodias buscan *destruir* las corrientes literarias y las ideologías dominantes de su época dentro del marco de un proyecto revolucionario tanto político como cultural. En este sentido, afirma en la “Introducción” de su autoría a la compilación de sus obras de teatro titulada *Vidas proletarias*, de 1934:

La literatura proletaria rusa es una literatura constructiva, en virtud de que atraviesa la etapa de la construcción del socialismo. La nuestra, en cambio, es o debe ser destructiva, en razón de 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 (Castelnuovo 1934: 19).

Su poética, en efecto, se muestra como una *poética de la destrucción* de las tendencias literarias dominantes de su época, que se vale del humor como uno de sus recursos fundamentales. Este tono sarcástico para la crítica de otras propuestas literarias se entrama en su obra con el tono trágico para la denuncia de las condiciones de vida de los trabajadores, lo cual provoca el tono tragicómico advertido por la recepción contemporánea a su publicación. De esta manera, los textos de Castelnuovo piden ser leídos *al revés* de como fueron leídos hasta el momento por la crítica especializada. La dimensión pragmática de la ironía y la parodia (Hutcheon 1985: 4; Ballart 1994: 22) reclama de los lectores, lejos de subestimarlos, su *complicidad*, dado que deben poseer dentro de su “horizonte de expectativas” (Jauss 1987: 77) los referentes literarios criticados para percibir las intenciones que mueven la producción discursiva.

Elías Castelnuovo, así, se revela como un autor que intenta intervenir políticamente desde la literatura, en el contexto de la emergencia de un campo literario moderno, en consideración de las características específicas del campo desde el que se interviene. El naturalismo argentino, el

ensayo positivista, las narraciones sentimentales y el discurso católico son la materia de la que se alimenta su creativo proceso de *destrucción* por medio del cual produce su literatura.

ESTEBAN V. DA RÉ es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla su doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, en el marco de una beca Conicet, con sede de trabajo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Entre otros artículos, publicó “Las crónicas de viaje a las URSS de Elías Castelnuovo: el humor como estrategia crítica”, en la revista *Anclajes*, y “Elías Castelnuovo en la prensa anarquista (1919-1923): humor sátira y sarcasmo para la crítica del capitalismo y de la literatura”, en la revista *Celebis*.

Bibliografía

- ASTUTTI, Adriana. 2002. “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo”. En Gramuglio, María Teresa (dir.) *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- BALLART, Pere. 1994. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BAJTÍN, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CAMBACERES, Eugenio. 1992 [1885]. *Sin Rumbo*. Buenos Aires: CEAL.
- _____. 1887. *En la sangre*. Buenos Aires: Imprenta de Sud-América.
- CANDIANO, Leonardo y Lucas PERALTA. 2007. *Boedo: Orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- CASTELNUOVO, Elías. 1919. “Catecismo”. *Prometeo*. Buenos Aires. Año 1, N° 3.
- _____. 1923a. *Notas de un literato naturalista*. Buenos Aires: Las Grandes Obras.
- _____. 1923b. *Tinieblas*. Prólogo de Julio R. Barcos. Buenos Aires: Tognolini.
- _____. 1925. *Malditos*. Buenos Aires: Claridad.
- _____. 1926a. *Ánimas benditas*. Buenos Aires: Atlas.
- _____. 1926b. *Entre los muertos*. Buenos Aires: Atlas.
- _____. 1929. *Teatro: Ánimas benditas, En nombre de Cristo, Los señalados*. Buenos Aires: El Inca.
- _____. 1930. *Carne de cañón*. Buenos Aires: Claridad. (También publicado como *Carne de hospital*. Barcelona: B. Bauzé, 1930).
- _____. 1934. *Vidas proletarias*. Buenos Aires: Victoria.
- _____. 1935. *El arte y las masas*. Buenos Aires: Claridad. [1977, 2a ed. Buenos Aires: Rescate.]
- CROCE, Marcela. 2017. “Novelistas y cronistas de la monstruosidad: avatares del grotesco en el primer cuarto del siglo xx”. En Croce, Marcela (Comp.), *Historia comparada de las literaturas*

- argentina y brasileña: de la crisis bursátil al nacionalismo católico: 1890-1922*. Villa María: Eduvim, pp. 184-240.
- DI FILIPPO, Luis. 1930. "El humorismo exasperado de Elías Castelnuovo", *Claridad*. 214.
- DOVIO, Mariana Ángela. 2011. La "mala vida" y el Servicio de Observación de Alienados (SOA) en la revista Archivos de PCMYCA (1902-1913). *Sociológica*, vol. 26, núm. 74, septiembre-diciembre, 2011, pp. 79-107. Universidad Autónoma Metropolitana Distrito Federal, México. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026732003>> [Consulta: 11/09/2018]
- EIPPER, John E. 1995. *Elías Castelnuovo - La revolución hecha palabra*. Buenos Aires: Rescate.
- EJUNIAN, Alejandro y Alberto GIORDANO. 2002. "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". En Gramuglio, María Teresa (dir.) *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- FALCÓN, Ricardo. 2011 [1985]. "Los intelectuales y la política en la visión de José Ingenieros". *Estudios Sociales*, 40.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela. 2013. *Ajuste de cuentas: Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- GIORDANO, Carlos. 1980 [1968]. "Boedo y el tema social". En *Historia de la literatura argentina. Vol. 4. Los proyectos de la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL.
- GNUTZMANN, Rita. 1998. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Ámsterdam: Rodopi.
- HUTCHEON, Linda. 1985. "Definir la parodia". Trads. María Rosa del Coto y Osvaldo Beker. <<http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>> [Consulta: 27/06/2018].
- INGENIEROS, José. 1918 [1902]. *La simulación de la locura*. Buenos Aires: L. J. Rosso.
- _____. 1955 [1903]. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Meridion.
- JAUSS, Hans R. 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En Mayoral, J. A. (coord.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- LARRA, Raúl. 1998. *Leónidas Barletta*. Buenos Aires: Conducta.
- LVOVICH, Daniel. 1999. "Una mirada sobre el antisemitismo de la década de 1930: *El Kabal-Oro* de Hugo Wast y sus comentaristas". *Cuadernos del CISH*, 4, 5, 131-50. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2800/pr.2800.pdf> [Consulta: 27/06/2018].
- MASIELLO, Francine. 1986. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- MONTALDO, Graciela. 2006 [1989]. "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía". En Montaldo, Graciela (dir.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso.
- PORTANTIERO, Juan C. 1961. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyón.
- PRIETO, Adolfo. 1964. "Prólogo". *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. 2013. "Estudio preliminar". En Castelnuovo, Elías, *Larvas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ROSA, Nicolás. 1997. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- SAÍTTA, Sylvia. 2008. "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura". En Bolaños, Álvaro Félix, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski, *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido*

- en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda.* Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg.
- SARLO, Beatriz. 1985. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927.* Buenos Aires: Catálogos.
- _____. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- VITAGLIANO, Miguel (comp.). 2012. *Boedo. Políticas del realismo.* Buenos Aires: Título.
- WAST, Hugo [seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría]. 1918. “Bombarda”. *La novela del día.* Buenos Aires. Año 1, N° 1.
- ZAS, Lubrano. 1988. *Palabras con Elías Castelnuovo.* Buenos Aires: Carlos Pérez.
- _____. 1993. *Narradores del grupo de Boedo.* Buenos Aires: Ediciones Caldén oxidado.
- ZOLA, Emile. 1989. *El naturalismo.* Barcelona: Península.