



Notas de un literato naturalista (1923), de Elías Castelnuovo: el humor para la crítica de los discursos dominantes

Esteban Da Ré¹

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Doctor Amado Alonso”
estebanvdr@yahoo.com.ar

Resumen: Elías Castelnuovo es señalado por la crítica literaria como quien mejor expresa las características del llamado grupo de Boedo, conjunto de escritores que desarrolla en Buenos Aires, a partir de mediados de la década del veinte y con miras en la reciente Revolución Soviética, una militancia cultural revolucionaria. En particular, la crítica predominante asocia la poética de Castelnuovo, a partir del análisis de *Tinieblas* (1923), con el naturalismo literario argentino y afirma que el autor se propone generar “horror” y “piedad” en sus lectores. No obstante, Castelnuovo apela a un tono enfáticamente humorístico en *Notas de un literato naturalista* (1923), con el objetivo de criticar las principales corrientes literarias e ideológicas de su tiempo: el naturalismo literario, la narrativa sentimental, el criollismo y los discursos pedagógicos más extendidos en la época. De esta manera, el análisis de este texto puede permitir abordar el resto de su producción literaria desde una nueva perspectiva.

Palabras clave: Literatura – Humor – Naturalismo

Abstract: Literary critique has identified Elías Castelnuovo as the one who best expresses the characteristics of the so called Boedo group, a set of writers who develop, in the mid-twenties Buenos Aires and with views to the recent Soviet Revolution, a revolutionary cultural militancy. More particularly, mainstream critique associates the poetics by Castelnuovo, based on the analysis of *Tinieblas* (1923), with Argentine literary naturalism, and affirms that the author intends to elicit “horror” and “pity” from his readers. Nevertheless, Castelnuovo appeals to an emphatically humoristic tone in *Notas de un literato naturalista* (1923), in order to criticize the main literary and ideological trends of his time, with emphasis on literary naturalism. Thus, the analysis of this text would allow tackling his other production from a new perspective.

Keywords: Literature – Humour – Naturalism

¹ **Esteban Da Ré** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla su doctorado sobre la poética de Elías Castelnuovo en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, bajo el marco de una beca Conicet, con sede de trabajo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Se desempeñó como docente de Literatura Latinoamericana II en dicha Facultad y publicó artículos y capítulos de libros referidos a su investigación en medios especializados.

Elías Castelnuovo y el problema de su “naturalismo”

Elías Castelnuovo es señalado por la crítica literaria como quien mejor expresa las características del llamado “grupo de Boedo” (Portantiero 120; Saïtta 100), conjunto de escritores adscriptos al “anarquismo, al socialismo filomarxista, al socialismo que llamaríamos nacional, y a una izquierda fluctuante y sin banderías” (Prieto Boedo 321). Este grupo desarrolla en Buenos Aires, a partir de mediados de la década del veinte y con miras en la reciente Revolución Soviética, una “militancia cultural revolucionaria” (Candiano y Peralta 23) con la publicación de revistas culturales y de obras literarias, entre otras actividades.² Juan Carlos Portantiero, en uno de los primeros estudios críticos sobre este grupo, sostiene que el rasgo más saliente de la literatura de Castelnuovo consiste en su intención de “mover al horror o a la piedad mediante la minuciosa cargazón naturalista de desdichas y tragedias” (120). La asociación entre Castelnuovo y el naturalismo literario es una constante en la crítica literaria, cuyos análisis toman principalmente por objeto a *Tinieblas* (1923), primer libro de cuentos de Castelnuovo que obtiene el Premio Municipal en 1924 y es distinguido el año de su publicación en un concurso organizado por la revista *La montaña*, dirigida por José Ingenieros y Leopoldo Lugones. Asimismo, *Tinieblas* es la obra inaugural de la colección “Los Nuevos” de la revista *Los pensadores*, una de las principales tribunas del grupo de Boedo.³ Respecto de esta obra, Eduardo Romano, en consonancia con Portantiero, sostiene que Castelnuovo se propone “‘asustar’ a sus lectores con recursos naturalistas” (475) al tiempo que Beatriz Sarlo afirma que Castelnuovo “se contagia del hipernaturalismo de los manuales médicos y por eso, más que ficciones realistas, escribe ‘ficciones científicas’ del terror social” (*Modernidad* 201). Por su parte, Adriana Astutti sostiene que su literatura es “involuntariamente caricaturesca” (428) y que se “regodea en el detalle escabroso” (433) mientras que Marcela Croce califica a Castelnuovo como un “extremista del morbo” (199), y advierte que en sus relatos la “alternativa revolucionaria resulta sepultada” por el “determinismo físico y no social” del destino de sus personajes, entre otros

² Para un análisis detallado del grupo de Boedo, ver Candiano y Peralta.

³ Se puede encontrar un estudio de la participación de Castelnuovo en la revista *Los pensadores* en Candiano y Peralta y en Da Ré (Castelnuovo en *Los pensadores*).

motivos (200-1). Nicolás Rosa, en un análisis que evita la valoración negativa sobre la obra de Castelnuovo, lo califica, por el contrario, como un "bricoleur de los restos de las *Enciclopedias Populares*" (113) en tanto es un "verdadero artesano de la escritura y un oficiante, pues trabaja sus propios textos como pura manualidad: el oficio de escribir" (113). Como consecuencia, sostiene que la "misericordia" se convierte en la "aventura del pobre que genera un relato a medias" (113), que abreva en el realismo, el naturalismo y el anarquismo (113). En la senda crítica abierta por Rosa, Oscar Blanco sostiene que la narrativa de Castelnuovo puede percibirse "como la continuación crítica de la novela naturalista argentina de finales de siglo XIX" en tanto en ella se subraya que "la miseria moral que focalizan los naturalistas argentinos es consecuencia y producto de la miseria material y la pobreza extrema" (16) y no de la herencia genética de los inmigrantes. De esta manera, sostiene Blanco, "la literatura de Boedo produce una nueva torsión que reinstala, aunque de otra manera, la perspectiva originaria francesa del programa del naturalismo narrativo" (18).

Pese a que la mayor parte de estudios que han abordado la obra de Castelnuovo señalan un tono serio y trágico en sus ficciones, existen otros que advierten un tono humorístico y paródico, pero como un rasgo excepcional dentro de su literatura. En efecto, Francine Masiello señala que la parodia es el recurso a través del cual Castelnuovo se propone "exponer el fraude del proyecto naturalista y reconsiderar la lógica científica que infunde esos textos" (197). No obstante, Masiello limita el alcance de estos cuestionamientos, dado que sostiene que Castelnuovo "no llega a escapar del todo a la ideología dominante de la ficción naturalista y sólo juega con resistencias menores para aprobar una rebelión parcial" (200). Asimismo, John E. Eipper advierte que la condición de "humorista" (31) de Castelnuovo es una "faceta olvidada" (31) por la crítica, pero afirma que este tono humorístico con que "ironiza sobre el *statu quo* mediante la parodia y la sátira" (34) es una contingencia que acontece en el comienzo de su producción con la publicación de *Notas de un literato naturalista*, registro que luego es abandonado porque Castelnuovo consideraría más eficaz para sus fines político-literarios presentar en tono serio al hombre sometido por el capitalismo. Por su parte, Adriana Rodríguez Pésico percibe su tono cómico y afirma que "del

hipernaturalismo de los manuales médicos, Castelnuovo se burla ya en un texto temprano de 1923, *Notas de un literato naturalista*” pero encuentra una “contradicción” en Castelnuovo en tanto “el naturalismo de trazos gruesos (o el expresionismo de la prosa) [presente en *Tinieblas*] coincide cronológicamente con la parodia de dicha estética” (34).

Una lectura de *Notas de un literato naturalista* (1923), conjunto de seis ficciones breves publicadas en la colección *Las grandes obras* el mismo año que *Tinieblas*, permite advertir que Castelnuovo apela a un tono enfáticamente humorístico –que se vale de la sátira, la ridiculización y el sarcasmo– con el objetivo de criticar las principales corrientes literarias e ideológicas de su tiempo, haciendo énfasis especial en el ataque al naturalismo literario. El análisis de estas ficciones puede permitir reconsiderar los principales consensos sobre la obra de Castelnuovo y abordar sus otras producciones desde una nueva perspectiva, que posibilite advertir la coexistencia de un tono trágico para la crítica de la realidad social, con la parodia, el sarcasmo y el humor para la crítica de la literatura y la cultura de su época.

El humorismo de Castelnuovo: contra el naturalismo literario

“Notas de un literato naturalista”,⁴ relato que le da título a la compilación, con veintiún páginas de un total de treinta, es la primera y más extensa de las ficciones de Castelnuovo publicadas en *Las Grandes Obras*, edición quincenal dirigida por Julio R. Barcos, en la que se conjugan, en distintos números, firmas de autores canónicos del plano internacional –Zola, Gorki, Dostoievski, Kropotkin, Tolstoi, entre otros– con autores nacionales consagrados –José Hernández, Almafuerte, Ghiraldo– o jóvenes que realizan sus primeras publicaciones, como Leónidas Barletta o el caso del mismo Castelnuovo, quien participa de diarios y revistas culturales vinculadas con el anarquismo desde 1919.⁵ La publicación

⁴ De aquí en más, se abrevia este título por “Notas”.

⁵ Castelnuovo publica entre 1919 y 1923 en los diarios *La protesta* y *El libertario* y en las revistas *Prometeo*, *Cuasimodo* y *Nuevos Caminos*. Para un análisis de estos artículos, ver Da Ré (“Castelnuovo en la prensa”).

comienza con una breve biografía de Castelnuovo, en la que 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 (Castelnuovo Notas s/p).

Las primeras frases del relato, como se anticipa en la biografía, muestran un tono humorístico, en tanto Mario Yunta, el narrador que luego se define como “novelista naturalista” (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). En este cuento, Castelnuovo presenta al naturalismo argentino como el 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,⁶ escribe la novela de un experimento fallido, una problemática operación de colectomía realizada a su hermana Elisa que, tal como se revela sobre el final del cuento en un giro humorístico, nunca fue concretada. Su narrador se propone describir todo el proceso de la intervención “aplicando el método científico, el examen riguroso, la observación exacta, el microscopio, la radiografía, el teodolito, la teoría de la relatividad” (2). En las “Notas”, la búsqueda de científicidad de Yunta, característica distintiva del naturalismo, cae en el disparate. En efecto, este distanciamiento crítico de Castelnuovo respecto del naturalismo permitiría advertir que el señalamiento en su obra de las condiciones sociales de vida como las causantes de los males de sus personajes es deudor de la concepción del ambiente (*milieu*) del realismo decimonónico y se constituye en su vía de escape de los límites ideológicos del naturalismo, al tiempo en que las descripciones exacerbadas, los juegos con luces y sombras y con las descripciones geométricas lo acercan a la propuesta del expresionismo alemán, de la misma manera en que

⁶ 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” (52-3).

César Aira y José Amícola reconocen estos rasgos en la narrativa de Roberto Arlt, amigo y compañero de los proyectos culturales de Castelnuovo durante esos años.⁷

Asimismo, en la concepción de Yunta, la tesis naturalista del determinismo biológico a partir de la herencia genética se exagera y se materializa: no se heredan conductas morales negativas –como le ocurre a Genaro, el hijo de inmigrantes protagonista de *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres, novela paradigmática de esa corriente literaria en la Argentina– sino los efectos palpables del consumo de alcohol, al punto en que las borracheras, en una hipérbole burlesca, dejan marcas en la piel por varias generaciones. Esta creencia le sirve al narrador como excusa perfecta para negar la vida sexual de su hermana:

le aparecían en los senos unas manchas rojas (Medoc) y en el cuello unas frutillas moradas (La Superiora, 0.30 el litro).

–Es el vino que tomó tu padre que resucita– le decía yo poniendo cara de químico bacteriológico. –El padre se embriaga y los hijos nacen con las reminiscencias del mareo alcohólico (...). –Hay borracheras históricas que duran tres o cuatro generaciones (7).

Asimismo, junto con esta impugnación de los puntos de partida teóricos del naturalismo, se formula una burla respecto del valor de la descripción, su procedimiento literario característico:

Yo soy extremadamente prolijo y minucioso en la composición de mis novelas y no olvido, como Zola, la descripción detallada de los objetos, de las personas, de los lugares, de las plantas y de los bicharracos.

Para describir el vuelo circular de los escarabajos empleé todo un capítulo en una de mis mejores novelas que todavía no escribí; en la segunda edición de la misma, corregida y aumentada, empleé dos capítulos para analizar el instrumento filarmónico de las ranas. Si pasa una mosca ante la vista de un personaje mío, la someto a un examen escrupuloso y si un mosquito le entierra el aguijón en la región glútea, lo someto inmediatamente, lente por lente, a los tres objetivos del microscopio. A esto le llamo yo aplicar la física a la literatura (3).

⁷ César Aira, en su análisis de Arlt, sostiene que el expresionismo alemán “funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia” (55) dado que “el mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro” (55) y se convierte en “un mundo de contacto” que “se deforma (...) en anamorfosis terroríficas” (55) y llena su obra de “monstruos” (55). José Amícola, por su parte, encuentra en la prosa de Arlt como rasgos del expresionismo alemán “cierta conjunción inarmónica de colores, luces y movimientos” (161), que también se puede advertir en el estilo de Castelnuovo. Por otro lado, respecto de la relación entre Arlt y Castelnuovo, ver, por ejemplo, “El aprendiz de brujo”, capítulo que le dedica Castelnuovo en sus *Memorias*.

Esta crítica radical del naturalismo que se formula en las “Notas” también se realiza, años después, en el “Prólogo” de Castelnuovo a *Vidas proletarias* (1934), compilación de obras de teatro de su autoría, lo cual evidencia que, pese a las transformaciones que se producen en la obra de Castelnuovo en correlación con los cambios sociales, se mantiene constantes aspectos fundamentales de sus implicancias ideológicas y de sus opciones estéticas:⁸

La concepción científica de Emilio Zola, principal animador del naturalismo francés, (...) no iba nunca más allá de la patología. Todo su naturalismo, como se recordará, giraba lamentablemente en torno a las taras hereditarias, al flujo y reflujo de las propensiones mórbidas, al extremo de que sus héroes actuaban, por lo regular, a través de un microbio intransigente que le había transmitido algún antepasado y que terminaba a la postre por liquidar a toda la familia. El complejo problema social quedaba reducido de este modo a un mero problema hospitalario. Se observaba, entonces, al individuo separadamente de la sociedad y a la sociedad separadamente de sus antagonismos de clase (14).

Al año siguiente, Castelnuovo refuerza estos conceptos cuando afirma en su ensayo *El arte y las masas* (1935): “Las facultades personales o hereditarias se diluyen y desaparecen al caer dentro de la marea de las exigencias del medio y de la sociedad” (64).

Andrés Avellaneda sostiene que, a diferencia de los escritores naturalistas de Francia, en donde se origina este movimiento literario, en cambio “los naturalistas argentinos terminan por defender cerradamente la clase dominante a la cual pertenecen” (148). De esta manera, la destrucción humorística del naturalismo por parte de Castelnuovo encuentra su razón fundamental en el hecho de ser una de las corrientes literarias dominantes de la época en Argentina, que favorece la reproducción ideológica del capitalismo al encontrar las causas de las problemáticas sociales en la genética de la nueva inmigración y al desentenderse del desarrollo de este sistema como generador de la desigualdad y la opresión de los trabajadores.

Junto con la crítica humorística a los escritores naturalistas, igual importancia tiene en las “Notas” la sátira de la figura de los médicos:

⁸ Se puede encontrar un desarrollo de estas hipótesis en Da Ré (“Crónicas de viaje”). Para un análisis distinto, que hace foco en los “virajes” de Castelnuovo, ver Saïtta.

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 burlesca de la falta de concatenación lógica de los argumentos del médico respecto del origen de las afecciones de la hermana del narrador tiene como efecto minar la autoridad de su saber y señalar que su principal interés es económico. Asimismo, en un nuevo giro hiperbólico toda intervención quirúrgica, en lugar de curar, ocasiona muertes:

De los siete [pacientes] que operó [el Doctor X] en la primera remesa se murieron, justamente, siete. Sólo 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).

El énfasis puesto en la crítica de los médicos encuentra su motivación tanto en la crítica del naturalismo europeo como en las singularidades de su manifestación local. Por un lado, Zola expresa que su concepción de la novela experimental toma como base los desarrollos del médico Claude Bernard en *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), al punto que afirma: “cuento escudarme, en todos los puntos, detrás de Claude Bernard. A menudo me bastará con reemplazar la palabra ‘médico’ por la palabra ‘novelista’ para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica” (41). Por otro lado, José María Ramos Mejía, Francisco Sicardi –dos de los escritores naturalistas argentinos más destacados– y José Ingenieros –ensayista “faro” del positivismo social de base darwinista– eran médicos, al tiempo que Antonio Argerich procedía de una familia de doctores. Asimismo, la llamada generación del '80, con Ramos Mejía como director del Departamento Nacional de Higiene, dio impulso desde el Estado al higienismo, el que “fue una de las disciplinas claves del proyecto argentino de modernización del período 1870-1900” (Salessi 14) y que

al trasladar la distinción entre lo normal y lo patológico a la sociedad en su conjunto, (...) ayudó a delimitar las fronteras imaginarias entre un

“Yo” argentino sano y un “Otro” (interior o exterior) enfermo que debía ser continuamente redefinido (Nouzeilles 234).

A partir de estos elementos, es posible advertir que el registro de las ficciones de Castelnuovo, en contraposición a las afirmaciones de Beatriz Sarlo antes referidas, no “se contagia del hipernaturalismo de los manuales médicos” (*Modernidad* 201), sino que, por el contrario, ridiculiza este estilo en las “Notas” para criticar una literatura en la que, como afirma Castelnuovo, “el complejo problema social quedaba reducido (...) a un mero problema hospitalario” (*Vidas* 14).

Las burlas a la literatura sentimental: contra el consuelo del amor y de la religión

Ahora bien, así como la voz narrativa de Mario Yunta le permite a Castelnuovo satirizar a los médicos y parodiar el discurso naturalista, también se vale de ella para criticar otras tendencias literarias dominantes en la época:

...divido a los novelistas en cuatro sectores: novelistas naturalistas, novelistas románticos, novelistas decadentes y novelistas papanatas. Mi desdén lo distribuyo por partes iguales entre los románticos y los decadentes, pero mi indignación se comprime y comprimida la vuelco íntegra en el sector de los papanatas, a cuyo frente se halla el distinguido escritor esculapio Gustavo Martínez Zuviría, incomparable autor de “BOMBARDA” (2).

Bombarda fue la primera publicación de la colección *Novela del día*, aparecida el 16 de noviembre de 1918, y en ella se presentan, en gran medida, todas las características predominantes de las narraciones de circulación periódica – publicadas en las décadas del diez y del veinte con gran éxito de ventas– que se distinguen por presentar protagonistas que creen que “el mundo no debe necesariamente ser cambiado” para encontrar la felicidad (Sarlo *Imperio* 22) y en las cuales, por el contrario, “cuando los deseos [de los personajes] se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplarizadora: la muerte o la caída” (Sarlo

Imperio 22).⁹ Martínez Zuviría –escritor católico, nacionalista y antisemita–,¹⁰ bajo el pseudónimo de Hugo Wast, fue uno de los más prolíficos autores publicados en *La Novela del día*. *Bombarda* lleva por título el apodo del protagonista, 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 resistió 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* de la niñez, por pertenecer a los sectores sociales dominantes, y decide convertirse al catolicismo, como consecuencia de las enseñanzas religiosas y de los cuidados recibidos durante su agonía. Con este final propio de las narrativas sentimentales, al tiempo en que Bombarda parece recibir su “castigo” por cuestionar el orden social y atentar contra el convento, gracias a la “piedad” de la monja –su viejo amor– que lo acompaña en su agonía, encuentra en su conversión al catolicismo la posibilidad del perdón de Dios y de una vida después de la muerte. En este sentido, Mario Yunta, narrador de las “Notas”, si bien tiene sus propios motivos para cuestionar a este tipo de ficciones en tanto escritor naturalista, parece ser también hablado por Castelnuovo cuando afirma con sarcasmo:

[Martínez Zuviría es] el mariscal de esta partida de garibaldino [sic] que están envenenando al pueblo con los gases asfixiantes de sus blandicies espirituales.

Los papanatas, semanalmente, se aglomeran en los kioscos, uno arriba del otro, donde rivalizan en escalera por vender el espléndido contenido de sus cráneos espléndidamente vacíos a precios que no admiten

⁹ Estas conclusiones de Sarlo coinciden con el análisis de Humberto Eco de *Los misterios de Paris*, de Eugène Sue, quien encuentra en este folletín fundacional una estructura narrativa que converge con su estructura ideológica consolatoria: “El fondo de la ideología de Sue es el siguiente: vamos a ver qué se puede hacer por los humildes, dejando intactas las actuales condiciones de la sociedad, merced a una colaboración cristiana entre las clases”, dado que “se trata de consolar al lector demostrándole que la situación dramática está resuelta o tiene solución, consolarle de tal modo que no deje de identificarse con la situación de la novela en su conjunto” (13). No obstante, Eco también encuentra que la recepción de la obra de Sue, provoca efectos que escapan de las intenciones de su autor, fenómeno que, en principio, no se habría producido en la recepción de los folletines porteños: “[Sue] se da cuenta de que lo que él describía, atraído por la singularidad del tema, se ha convertido en testimonio, juicio sobre una sociedad, protesta política, invitación a realizar un cambio” (14).

¹⁰ Al respecto, ver Lvovich.

competencia (0.10 el esperpento: un tarro de mermelada poética, original, inédita, recién evacuada) (2).

Así como ocurre respecto del naturalismo, Castelnuovo expone, a través de la mediación de la propia ficción, que la causa de su rechazo burlesco a las narraciones sentimentales se encuentra en la conjunción entre un determinado tipo de propuesta literaria y sus efectos ideológicos: en tiempos de una creciente industria cultural en Buenos Aires, las “blandicies espirituales” de las narraciones de circulación periódica, desde la perspectiva de Castelnuovo, saturan el mercado para “envenenar al pueblo” con la creación de falsas esperanzas de felicidad dentro del orden capitalista. En este sentido, Leonardo Candiano y Lucas Peralta encuentran que, años después, desde la literatura de Boedo se generó una “poética del desconsuelo” (23) dentro de la cual, en particular, Castelnuovo ofreció en sus libros *Tinieblas* (1923) y *Malditos* (1925) una “sarcástica crítica” (215) al discurso religioso, al cargar las situaciones en que sus personajes apelan a él de “ironía, patetismo y ridículo” (215). Estos rasgos de su poética del desconsuelo, ya presentes en las *Notas*, permiten poner en cuestión la validez de las afirmaciones de Adolfo Prieto sobre Boedo para obra de Castelnuovo en particular, en tanto afirma que su “lirismo no sobrepasó los límites de una piedad decididamente mitigadora” (*Antología* 23). Asimismo, el tono irónico de Castelnuovo respecto de la “piedad” de sus personajes –ya sea que la ejerzan o que la reclamen– permite reconsiderar las hipótesis que sostienen que en ella radica, de manera contradictoria con su ideología política, la única posibilidad de transformación social (Bonfiglio 114; Croce 200-201). Castelnuovo lleva al extremo la torsión del concepto de piedad cristiana en su prólogo a la primera edición de *Versos de una...* (1926), de Clara Beter (pseudónimo de César Tiempo), titulado “Los nuevos” y firmado bajo el seudónimo de Ronald Chaves. En ese breve texto programático cargado de principio a fin de sarcasmo e ironía para la crítica de escritores consagrados (Vargas Vila, Rubén Darío, Evaristo Carriego, entre otros), Castelnuovo afirma que en los nuevos escritores –haciendo referencia a los publicados desde los órganos del grupo de Boedo– “la piedad fomenta la rebeldía” (44). De esta manera, si en sus ficciones pone en escena lo infértil de la piedad

cristiana, en su registro ensayístico intenta incluso arrebatar este sentimiento de la órbita de la mansedumbre para acercarlo al imaginario revolucionario.¹¹

La ridiculización del criollismo nacionalista: disputas en torno de la figura del gaucho

Junto con las “Notas” que dan título a la compilación de Castelnuovo, aparecen publicadas otras cinco ficciones humorísticas más breves, en las que predomina la descripción y la reflexión por sobre la acción narrativa. Tres de ellas –“El Uruguay”, “El pobre gaucho oriental” y “La muerte del gaucho”– presentadas de manera consecutiva, reparan sobre la figura del gaucho, con el mismo tono crítico y sarcástico de las “Notas”, con el fin de ridiculizar el discurso criollista. En estas ficciones se ofrece la imagen de un gaucho empobrecido, débil y en vías de desaparición como sujeto social frente al avance de la tecnificación agrícola y el crecimiento de la población de origen inmigratorio, como contraposición a la figura del gaucho erigida desde el criollismo, discurso impulsado por el Estado durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, en “El Uruguay”, una voz indeterminada que recorre ese país –donde nació Castelnuovo en 1893 y vivió hasta 1912, cuando partió hacia Buenos Aires– afirma que

los llamados gauchos orientales (...) parecían miserables esqueletos de charrúas, restos de una raza moribunda que cubre la desnudez de su osamenta con el sudario de ponchos viejos y mugrientos. No hay gaucho más pobre que el gaucho oriental, ni tierra más triste y desolada que la suya (22).

Ya unos años antes, en el primer número de la revista anarquista *Nuevos caminos*, del 18 de julio de 1920, Castelnuovo publica “La salud del campo” en donde ofrece una imagen similar del gaucho:

Digamos que el gaucho de roble, puesto en tragedia, en novela y en milonga, es un triste burreador de árboles, defacedor de metros cúbicos y astillas, que lleva el estómago pegado al espinazo. Digamos

¹¹ Para otra lectura de este “Prólogo”, que no tiene en consideración para su análisis su tono sarcástico, ver Capdevila, quien ofrece una valoración negativa de la propuesta de Castelnuovo. Por su parte, Blanco no repara en el tono irónico con que aparece la piedad cristiana en los personajes de Castelnuovo pero sí advierte la pretensión de elaborar una piedad que incite a una práctica transformadora: “el componente de la piedad va a ser fundamental no solo en los personajes [de Castelnuovo], generalmente imbuidos de ella, sino también en la pretensión de que el lector la sienta ante lo que lee y sea motor de una acción contra la injusticia presentada” (27).

también que, el campesino, el gaucho y el criollo, son tres asnos de dos patas, esclavos de negreros gringos, vascos y metropolitanos (15).

Asimismo, en “El pobre gaucho oriental” de las *Notas* se enfatiza esta caracterización haciendo foco en el estereotipo del gaucho cantor: “el gaucho oriental pierde todo: el pelo, los dientes, la vergüenza, menos la guitarra; donde transporta su esqueleto (al pobre, ya no le queda más que la armadura ósea) transporta, asimismo, el instrumento, esto es: la vigüela” (23). En el relato, este gaucho canta una “diatriba fenomenal, versificada a golpes de hacha” que toma como objeto de sus ataques a los inmigrantes:

Malditos sean los gringos
que a juerza de trampa y guerras
nos han robado las tierras,
la guitarra, el chiripá (24).

Una imagen similar también se ofrece en el texto “La muerte del gaucho”:

El gaucho moribundo, con un pie en el estribo y el otro en la tumba de la historia, siente, todavía, por el llamado gringo, un desprecio casi olímpico; todavía lo mira por encima del caballo y discurre mentalmente, contemplando la transformación de sus antiguos pagos:
–Me ha reventao... (25).

El contraste tragicómico entre la decadencia del gaucho y la figura del inmigrante se subraya, con ironía, sobre el final del texto: “Donde pone la mano el europeo, la poesía muere, muere la tranquilidad estupefaciente y genial del nativo y aparece el humo asqueroso de las fábricas, surge la actividad del trabajo, crecen las papas y los repollos florecen” (25). Con esta representación del gaucho y de la inmigración, se cierra la crítica a tres de los escritores de mayor relevancia de la época, como se anticipa en las “Notas”: “Si a la edad de Martínez Zuviría, pongamos por caso, se pierde el pudor, a la edad de Lugones se hace uno reaccionario y a la edad de Ingenieros ya no queda más nada que perder: se ha perdido todo menos el consultorio” (14). En efecto, *El payador*, de Leopoldo Lugones, publicado en 1916 y basado en seis conferencias dictadas en 1913, constituye un símbolo del discurso criollista que idealiza a la figura del gaucho. En su libro, Lugones sostiene que el *Martín Fierro* es el “poema épico” argentino (1) que condensa la gesta que convierte al gaucho en “el héroe y el civilizador de la Pampa” (23). En

contraposición, en el prólogo a la obra, califica a los inmigrantes de “plebe ultramarina” y los compara con “mendigos ingratos” (2). El discurso criollista se constituye fundamentalmente entre 1880 y 1910, según Adolfo Prieto, con el objetivo de “unir a los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural” de la Argentina a partir de ofrecer “una singular imagen del campesino y de su lengua” (*Discurso criollista* 13), en un contexto de gran inmigración en los centros urbanos. Respecto de uno de los usos del criollismo, Prieto sostiene que “para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero” (*Discurso criollista* 13). Esta imagen criollista del gaucho cristalizó, por contraste, el rechazo de los sectores dominantes a los nuevos trabajadores de origen inmigratorio, en correlato con la instauración de la *Ley de residencia* de 1902. Los ataques de Castelnuovo a la idealización de la figura del gaucho persiguen destruir, de esta manera, una de las bases de sustentación en las que intenta legitimarse ideológicamente la dirigencia argentina. Su énfasis está puesto en develar que la idealización del gaucho tiene por objetivo deslegitimar a los inmigrantes como nuevo sector de la clase trabajadora –sector de los más activos políticamente dentro de ella– al mismo tiempo que denuncia, con sarcasmo, la opresión capitalista:

analizando detenidamente la cuestión, el europeo con sus maquinarias, con sus ferrocarriles y tranvías eléctricos, con todos los instrumentos satánicos de su actividad epiléptica y asombrosa, reventó al gaucho y lo redujo insensiblemente a la esclavitud del trabajo sistematizado, metódico y embrutecedor... (25).

El énfasis puesto por Castelnuovo en señalar que el gaucho es reconvertido por la expansión capitalista en un trabajador moderno, al igual que los nuevos inmigrantes, reformula el problema que intenta plantear el discurso criollista estatal: el antagonismo no es entre gauchos e inmigrantes, sino entre explotadores y explotados, independientemente de su nacionalidad. Esta crítica de la explotación capitalista será continuada y ampliada por Castelnuovo en sus obras literarias posteriores. En este sentido, como fue señalado extensamente por la crítica literaria, los cuatro relatos de *Tinieblas* (1923) –su primer libro de cuentos–

denuncian las condiciones de trabajo ya sea en el ámbito urbano –como en los cuentos “Tinieblas” y “Desamparados”– o en el rural –como ocurre en “De profundis” y “Trozos de un manuscrito”–. De esta manera, en *Notas* se realiza una crítica doble constante en su obra: por un lado, al discurso criollista por su reivindicación reaccionaria del gaucho y, por otro, al proceso modernizador que, pese a las mejoras materiales que puede acarrear para algunos sectores, se caracteriza, en los sustancial, por oprimir a los trabajadores y sumir a gran parte de ellos en la pobreza.

“Cómo educaré a mi hijo Granuja”: contra las pedagogías estatales, religiosas y anarcoindividualistas

El último texto de la compilación, “Cómo educaré a mi hijo Granuja”, ofrece una crítica sarcástica tanto de la educación estatal y de la religiosa como de las diversas tendencias pedagógicas dentro del propio anarquismo, movimiento que atravesaba intensos debates respecto del establecimiento de formas alternativas de educación.¹² En el texto se presenta a un narrador en primera persona a quien lo “tortura” decidir qué tipo de educación le dará a su hijo, pese a que, en un guiño humorístico, aún no tiene ninguno:

¿Se lo confiaré al Estado que ha trustificado la enseñanza? ¿A la iglesia, a la santa madre iglesia? ¿A un reformatorio o al ejército de salvación? ¿Permitiré yo que a mi Granuja, a mi pobre Granuja, lo encierren cuatro horas por día en una escuela monocorde y sombría para inocularle el virus de la patria, el veneno de la religión? (28).

Castelnuovo ya había realizado una crítica a las pedagogías dominantes en su artículo “Literatura proletaria”, publicado en el quinto número de la revista *Prometeo*, de octubre de 1919, donde afirma que “el teatro como la escuela, son lacayos de la burguesía, órganos de poder, instrumentos de opresión y embrutecimiento” (11). Como alternativa a la institucionalización, el narrador

¹² En este sentido, afirma Juan Suriano respecto de las perspectivas pedagógicas en el anarquismo argentino: “Aunque sus militantes estaban unidos bajo el paraguas común del antiestatismo y del anticlericalismo, e imbuidos por su exagerada fe en el racionalismo, la variada gama de posturas y corrientes existentes en su seno generaba un mecanismo perverso y, a la vez, autodestructivo por el cual las iniciativas impulsadas y desarrolladas por un sector eran a menudo ignoradas y hasta boicoteadas por otros” (224).

sostiene que “Granuja no irá a la escuela: se educará en la calle, en el mercado, en el paseo de Julio” (28) dado que, afirma: “No quiero, en primer término, que mi hijo sea honrado: por eso lo bautizo Granuja (...). Quiero que sea un granuja perfecto: si acaso lo haré abogado” (28). La equiparación de los profesionales de las leyes con un “granuja perfecto” refuerza, como efecto de lectura, la crítica humorística de las instituciones educativas y el Estado. Esta búsqueda del narrador de otro tipo de educación para su hijo se sustenta en su rechazo a la formación que le dio su familia: “Me enseñaron a trabajar como un dromedario, y el trabajo me arruinó parcialmente la salud, totalmente los huesos; me enseñaron a ser honrado y me llevó más de una vez a la cárcel” (29). Dado que, en el capitalismo, el trabajo y la honradez solo obtienen consecuencias negativas, concluye:

Quiero que [mi hijo] sea un sinvergüenza, un grandísimo sinvergüenza, iconoclasta, demoniógrafo. (...) Trataré de que se infiltre en los hogares honradamente reaccionarios y deposite allí la semilla de la anarquía. En vez de moralizar, la prole augusta de Granuja, desmoralizará” (30).

Asimismo, una vez más se ofrece una crítica al trabajo asalariado: “No quiero que Granuja trabaje sistemáticamente, porque el trabajo sistematizado embrutece, degrada, enferma; antes de verlo entrar en una fábrica todos los días, prefiero que se convierta en un grandísimo atorrante, un atorrante con chinches” (30). No obstante, el narrador no es presentado como un modelo de acción ni de pensamiento, sino que se ofrece una imagen de él desde una distancia crítica y burlesca, que se hace evidente tanto en los pasajes anteriores como cuando, por ejemplo, el narrador afirma: “Mi hijo no defraudará mis esperanzas y si las defrauda y sale honrado... ¡lo estrangulo!” (30). De esta manera, lejos de prescribirse una alternativa pedagógica correcta frente a las formas de educación vigentes, se efectúa una crítica humorística tanto de la educación estatal y de la religiosa, por su condición de instituciones pedagógicas dominantes que persiguen reproducir el sistema, como de las alternativas anarcoindividualistas que encarna, en este caso, el narrador, que no ofrecen una opción superadora.

El humorismo de Castelnuovo: ¿rasgo inexistente, excepcional o constante de su poética?

Pese a que la mayor parte de los críticos que han abordado la obra de Castelnuovo no reconoce un tono humorístico en sus ficciones y que los trabajos que reparan en él solo lo consideran como un rasgo excepcional dentro de su literatura, Castelnuovo le da continuidad a su tono humorístico cuando, siete años más tarde, 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, en donde profundiza las críticas satíricas y paródicas a médicos y escritores naturalistas realizadas en la primera versión y amplía los objetos de sus ataques al incluir a militantes políticos y a una serie de estereotipos urbanos como objetos de sus burlas. En este sentido, afirma Julio Barcos en el “Prólogo” de esta obra:

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 (124).

El mismo año de la publicación de *Carne de cañón*, Luis Di Filippo publica en la revista *Claridad*, publicación en la que participaba también Castelnuovo, la reseña sobre esta novela “El humorismo exasperado de Elías Castelnuovo”, en la que señala que el autor ofrece una “comicidad irresistible y contagiosa” (51). Asimismo, encuentra como rasgo particular del autor el hecho de que “resuelve la tragedia en comicidad” y compara, en este sentido, su humor con el de Charles Chaplin.

Esta expansión novelesca de las “Notas” junto con el tono marcadamente humorístico de sus publicaciones previas en la prensa anarquista –algunas de las cuales fueron señaladas con anterioridad–, permiten considerar, por ejemplo, que las “caricaturas” que ofrecen los personajes de *Tinieblas* no son “involuntarias”, sino una nueva inflexión de su humorismo crítico, para ridiculizar, con las

constantes referencias religiosas de sus personajes –que, con resignación, depositan sus esperanzas en Dios– a la literatura de Martínez Zuviría, como es señalado por parte de la crítica (Candiano y Peralta 215; Blanco 26). En ese sentido, se puede advertir que los finales hiperbólicamente trágicos de los cuentos de Castelnuovo no persiguen generar “horror”, sino invertir de manera burlesca los desenlaces felices característicos de la narrativa sentimental, con el objetivo de denunciar que la resignación pietista y religiosa, desde su perspectiva, solo agrava los problemas que dice resolver. Así también, la representación hiperbólica e inverosímil del determinismo biológico al modo naturalista que se efectúa en su relato “Tinieblas”, en donde se describe de manera sangrienta el parto de un niño monstruoso cuya madre es una mujer jorobada, sin trabajo y que vive en la calle, puede configurar una exageración paródica del naturalismo literario con el objetivo de criticar sus presupuestos ideológicos lombrosianos. Asimismo, la crítica sarcástica al sistema educativo que propone “Cómo educaré a mi hijo Granuja” ofrece la posibilidad de abordar el análisis de *Larvas* (1931), conjunto de cuentos que transcurren en un reformatorio, como un modo de cuestionar la naturaleza de las instituciones pedagógicas estatales que, mientras se proponen adaptar a niños “anormales” para integrarlos a la sociedad, lo único que logran es recrudecer aún más su situación desfavorable. Asimismo, esos cuentos pueden configurar una mirada burlesca sobre el profesor, en tanto su voz narrativa se encuentra atravesada por prejuicios, desprecio y gestos hipócritas hacia sus estudiantes. Es decir, en Castelnuovo coexiste el recurso de la hipérbole tanto para denunciar, en tono trágico, las situaciones de explotación y las condiciones de vida a que somete el capitalismo a los trabajadores, como para criticar, valiéndose de un tono sarcástico, a las tendencias dominantes de la literatura y de la cultura de su época. De esta manera, la poética de Castelnuovo se construye sobre una tensión tragicómica que tiene por objetivo la *destrucción* de la cultura que reproduce la ideología capitalista. Castelnuovo hace explícita, años después, esta pulsión destructiva de su literatura cuando afirma:

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 (*Vidas* 19).

De esta manera, un análisis detenido de *Notas de un literato naturalista* abre la posibilidad de abordar la obra de Castelnuovo desde una nueva perspectiva, que permite advertir ya no contradicciones, sino la coherencia entre las características de una literatura con rasgos trágicos y humorísticos dentro del marco de un proyecto político-literario que se propone formular tanto una denuncia de los efectos del capitalismo como una crítica a los discursos hegemónicos de su época, con el objetivo de favorecer el desarrollo de una cultura revolucionaria.

Bibliografía

Corpus

Castelnuovo, Elías. "Literatura proletaria". *Prometeo*. 5 (1919): 11-12.

Castelnuovo, Elías. "La salud del campo". *Nuevos caminos*. 1 (1920): 15.

Castelnuovo, Elías. *Notas de un literato naturalista*. Buenos Aires: Las Grandes Obras, 1923.

Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*. Buenos Aires: Tognolini, 1923.

Castelnuovo, Elías. *Carne de cañón*. Buenos Aires: Claridad, 1930. [*Carne de hospital*. Barcelona: B. Bauzé, 1930. "Prólogo" de Julio Barcos].

Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Claridad, 1931.

Castelnuovo, Elías. *Vidas proletarias*. Buenos Aires: Victoria, 1934.

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

Chaves, Ronald [seudónimo de Castelnuovo, Elías]. "Prólogo a la primera edición. Los nuevos". Beter, Clara [seudónimo de Tiempo, César]. *Versos de una....* Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. 39-45.

Crítica literaria y otros textos citados

Astutti, Adriana. "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo". *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Ed. María Teresa Gramuglio. Volumen 6. Buenos Aires: Emecé, 2002. 417-438.

Avellaneda, Andrés. "El naturalismo y E. Cambaceres". *Historia de la literatura argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Ceal, 1980. 145-168.

Blanco, Oscar. "Modulaciones de un realismo (/naturalismo) militante. Direcciones invertidas, del naturalismo argentino a la literatura de Boedo." *Boedo. Políticas del realismo*. Miguel Vitagliano (comp.). Buenos Aires: Título, 2012. 15-52.

Bonfiglio, Fernando E. "Una literatura de redención". *Boedo. Políticas del realismo*. Miguel Vitagliano (comp.). Buenos Aires: Título, 2012. 97-116.

Candiano, Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2007.

Capdevila, Analía. "Las aporías de Boedo (A propósito de los *Versos de una...*, de Clara Beter)". *Badebec* 5. 9 (2015): 198-212.

Croce, Marcela. "Novelistas y cronistas de la monstruosidad: avatares del grotesco en el primer cuarto del siglo xx". *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: de la crisis bursátil al nacionalismo católico: 1890-1922*. Ed. Marcela Croce. Villa María: Eduvim, 2017.

Da Ré, Esteban. "Las crónicas de viaje a la URSS de Elías Castelnuovo: el humor como estrategia crítica". *Anclajes. Publicación cuatrimestral del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas de la Universidad Nacional de La Pampa* 23. 2 (2019): 21-38. En línea.

Da Ré, Esteban. "Elías Castelnuovo en la prensa anarquista (1919-1923): humor, sátira y sarcasmo para la crítica del capitalismo y de la literatura". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata* 28. 37 (2019):116-133. En línea.

Da Ré, Esteban. "Elías Castelnuovo en *Los Pensadores*: hipótesis para una relectura". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata*. 18 (2020). En línea. En prensa.

Di Filippo, Luis. "El humorismo exasperado de Elías Castelnuovo". *Claridad*. 214 (13 1930): s/p.

Eco, Umberto. *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets, 1970.

Eipper, John E. *Elías Castelnuovo. La revolución hecha palabra*. Buenos Aires: Rescate, 1995.

Gnutzmann, Rita. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Amsterdam, Rodopi: 1998.

Lugones, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

Lvovich, Daniel. "Una mirada sobre el antisemitismo de la década de 1930: El *Kahal-Oro* de Hugo Wast y sus comentaristas". *Cuadernos del CISH* 4. 5 (1999): 131-150. En línea.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Nouzeilles, Gabriela. "Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica". *Hispanic Issue* 112. 2 (1997): 232-252. En línea.

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

Prieto, Adolfo. *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1964.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Prieto, Adolfo. "La literatura de izquierda. El grupo de Boedo". Avaro, Nora y Capdevila, Analía (compiladoras). *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 317-331.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea". Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. 9-84.

Saítta, Sylvia. "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura". *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Eds. Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2008. 99-113.

Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Wast, Hugo [pséud. de Gustavo Martínez Zuviría]. "Bombarda". *La novela del día*. 1 (1918): 1-20.

Zola, Emile. "La novela experimental". *El naturalismo*. Barcelona: Península, 1989. 41-94.