

Literaturas heterogéneas. El malentendido de Elías Castelnuovo

✉ ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO / Universidad de Buenos Aires – CONICET

adripers51@yahoo.com.ar

Resumen

La literatura de Castelnuovo muestra una extraordinaria capacidad para repensar lo que Rancière llama la «división de lo sensible» poniendo en cuestionamiento la distribución de posiciones a través de una serie de estrategias narrativas que se revelan eficaces. Ellas plasman configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos del sentir y construyen subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad; descubren los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización. Mi interés se orienta a ubicar los retazos de estéticas que, entrelazándose en los textos, materializan dicho cuestionamiento. En *Tinieblas*, por ejemplo, el naturalismo teratológico se potencia con ciertas líneas del folletín. El uso que hace Castelnuovo del género es muy particular porque si bien representa situaciones típicas y se apropia de protagonistas claves, no aparece el sistema de significados que configuran el género. Los cuentos de *Tinieblas* no ocultan una realidad segunda velada ni pretenden ninguna búsqueda moral. Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios de la escoria vomitada por el capitalismo.

Palabras clave: literatura argentina • Castelnuovo • desechos • modernidad • géneros bajos

Abstract

Castelnuovo's literature shows an extraordinary capacity for rethinking what Rancière calls the «distribution of the sensible» by bringing into question the distribution of positions through a series of effective narrative strategies. These strategies capture configurations of experience that result in new moods of feeling and construct subjectivities that show the hidden face of modernity; they also discover the detritus of the megalopolis and the horror of the process of modernization. I am interested in examining Castelnuovo's esthetic fragments that materialize this questioning. In *Tinieblas*, for instance, terathologic naturalism goes hand in hand with some of the serial novel most characteristic narrative structures. However, despite appropriating its typical situations and characters, Castelnuovo goes beyond the system of meanings peculiar to the genre. The stories included in *Tinieblas* neither hide a second reality nor underscore moral issues. Ethic forces are empty and the human beings stay like traces thrown up by capitalism.

Key words: Argentine Literature • Castelnuovo • trash • modernity • low genres

El de Georges Bataille es un pensamiento de la heterogeneidad. El término tiene varios sentidos. El primero y más evidente, se refiere a las lecturas múltiples de sociólogos y antropólogos como Durkheim, Mauss, Lévy-Bruhl y Métraux, a la apelación al psicoanálisis freudiano y a la teoría cultural de Cassirer, también a la relación conflictiva con las vanguardias artísticas, a la pasión por Nietzsche, a la reivindicación de artistas malditos como Lautréamont, Sade o Goya. Como heredero de la tradición hegeliano-marxista, Bataille sostuvo la necesidad de revisar conceptos como revolución estado y progreso. Veía en la noción marxista de lucha de clases una reelaboración de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. A partir de 1934, siguió con entusiasmo los cursos de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu*. La actividad intelectual durante la década de 1930 estuvo atravesada por una empeñada resistencia al fascismo, además de acercamientos y desencuentros con los surrealistas. En esa década produjo varios de sus artículos más célebres que aparecieron en *La critique sociale*: «La noción de gasto», «El problema del Estado» y «La estructura psicológica del fascismo», todos de 1933.

Pero el pensamiento de Bataille es heterogéneo también en la acepción que él mismo da al término en «La estructura psicológica del fascismo» donde busca explicar las raíces de su fuerza ideológica y política que ha logrado triunfar por sobre regímenes democráticos. Retoma allí la noción de gasto improductivo —desarrollada en «La noción de gasto»— y elabora a partir de ella una teoría económica que pivotea no sobre el principio de utilidad sino sobre la pérdida y el derroche. Llama a estos principios lo «homogéneo» y lo «heterogéneo». Junto a la dimensión homogénea de la sociedad se ha dado siempre una dimensión «heterogénea», igualmente inherente a cualquier forma de existencia humana. Los elementos homogéneos aseguran la supervivencia individual y colectiva, los heterogéneos se afirman como fines válidos en sí mismos: el gasto improductivo, el derroche, el sacrificio y el éxtasis.

El término *heterogéneo*, entonces, alude a los elementos imposibles de asimilar, que producen muchas veces repulsión y, otras, atracción:

Vale decir: todo aquello que la sociedad *homogénea* rechaza como desecho o como valor superior trascendente. Son los productos excretorios del cuerpo humano y algunos materiales análogos (basuras, gusanos, etc.); las partes del cuerpo, las personas, las palabras o los actos que tienen un valor erótico sugestivo; los diversos procesos inconscientes como los sueños y las neurosis; los numerosos elementos o formas sociales que la parte *homogénea* no puede asimilar: las muchedumbres, las clases guerreras, aristocráticas y miserables, los diferentes tipos de individuos violentos o que por lo menos violan la norma (locos, agitadores, poetas, etc.). (Bataille:147)

Los objetos heterogéneos guardan relación con la locura, la violencia, la desmesura y el delirio; están unidos a la esfera de lo sagrado e integran un mundo gobernado por el gasto improductivo donde se mezclan elementos de diferentes órdenes. El error del liberalismo y del marxismo ha estado en ignorar la enorme fuerza de esos elementos que mantienen unida a una sociedad generando senti-

mientos de entusiasmo y de espanto. Esos sentimientos encontrados configuran un principio de organización social.

Y así como Bataille, en su producción literaria y ensayística encuentra su matriz en la heterogeneidad, de este lado del océano, Elías Castelnuovo pone en funcionamiento igual principio, haciendo una literatura difícil de encasillar o lo que es lo mismo, una literatura heterogénea. El concepto me sirve para pensar un malentendido local y apartarme de ciertas lecturas que, a la hora de caracterizar una escritura, han hablado de mal gusto, de excesos verbales, de incapacidad para callar, de tonos plañideros. Afirma Sylvia Saítta (2008):

Sus relatos de los años veinte fueron entonces, en palabras de Beatriz Sarlo, «ficciones científicas del terror social donde el hipernaturalismo de los manuales médicos, los casos clínicos, la documentación de reformatorio y de manicomio, se combinaban con una narración voyeurista que no conocía los límites del corte, de la elipsis, del buen gusto, del silencio. (2008)

El universo ficcional de Castelnuovo está poblado por sujetos que se mueven en esa zona heterogénea de la existencia social y son ellos mismos inasimilables por las convenciones burguesas. En esto reside la extraordinaria capacidad que tiene su literatura, o al menos, gran parte de ella, para repensar lo que Rancière llama la división de lo sensible poniendo en cuestionamiento la distribución de posiciones a través de una serie de estrategias narrativas que se revelan eficaces. Ellas plasman configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos del sentir y construyen subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad; descubren los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización.

El gesto de Castelnuovo es complejo y ambiguo alternando propuestas que se subsumen en una estética del resto y la basura. Los numerosos atributos críticos prodigados revelan intentos de atrapar el corazón de una literatura desechable, que resulta difícil de calificar porque el desecho significa lo que sobra, lo que queda después de algún final y a la vez lo que resiste material y simbólicamente; lo que no deja cerrar el círculo interpretativo y por consiguiente no puede ser domesticado por la lectura certera. Quizás sea éste el motivo de lo que Adriana Astutti llama la «sobrevida enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior» (438).

Del hipernaturalismo de los manuales médicos, Castelnuovo se burla en *Notas de un novelista naturalista*,¹ luego reelaborado en la novela *Carne de hospital* (1930) que lleva por subtítulo: «Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones quirúrgicas y un entierro», escrita en primera persona y sembrada de rasgos autobiográficos. El narrador cuenta experiencias personales, tomando por pretexto la enfermedad y muerte de una hermana hipocondríaca (o neurasténica) que se somete a una operación de moda en la época, la colectomía. El texto investiga las formas de la biopolítica que producen y administran la vida pero también la muerte; despliega los modos en que la vida es objeto de medicalización en un doble aspecto físico y psíquico, de acuerdo con los postulados que las ciencias y los saberes hegemónicos imponen en tiempos y espacios precisos.

En clave irónica, relata al mismo tiempo, el nacimiento de un escritor que se quiere naturalista. La construcción de esa figura de autor abarca todos los tópicos: se hace hincapié en linajes e influencias, se revisan los materiales que se usan para la narración, se desarrollan reflexiones sobre los diferentes tipos de arte para preferir uno y desplazar a otros, se detallan diversos procesos de observación e investigación previos a la escritura, por fin, se definen formas y contenidos estéticos.

De modo paralelo, Castelnuovo escribe la serie de narraciones teratológicas que inaugura *Tinieblas*. El naturalismo de trazos gruesos (o el expresionismo de la prosa) coinciden cronológicamente con la parodia de dicha estética. Castelnuovo entrelaza retazos de estéticas bajas que cuajan en una especie de amasijo textual. Apela a retóricas naturalistas y positivistas, a ciertas formas de la novela psicológica, al melodrama, a materiales autobiográficos, entre otros. En otras palabras, hace del uso de géneros poco prestigiosos una estrategia formal apta para narrar esa matriz heterogénea.

Tinieblas —que ganó el Premio Municipal de Literatura en 1924— marca su consagración. En sus *Memorias*, el escritor cuenta la emoción que sintió cuando, después de fracasos y largas esperas, escucha en una radio a galena un comentario acerca del libro. La difusión radial lo convierte de modo súbito en héroe urbano al que reconocen en el barrio desde el cartero hasta los maestros. La escena culmina en el clásico banquete al que concurren personajes célebres como Payró y Gálvez mientras refiere la alabanza que enuncia Monteiro Lobato acercándolo a Gorki y Dostoievski. Corolario triunfal: el diario *La Nación* requiere sus colaboraciones y hasta el mismo Ingenieros pide conocerlo.²

En *Tinieblas*, el naturalismo teratológico se potencia con ciertas líneas del folletín.³ Marcado por el «modo del exceso», el melodrama es —según la ya clásica teoría de Peter Brooks— una forma moderna y democrática que hace legibles las representaciones, activando el lema inscripto en su especificidad de decir todo a una mayoría de lectores. Junto con la democratización, Brooks enfatiza el proceso de laicización de los tiempos modernos. El melodrama intentaría la resacralización de un mundo desacralizado. El modo melodramático existe para localizar y articular lo oculto moral. En un universo post-sagrado, los imperativos éticos devienen sentimientos morales. Más que hacer hincapié en el triunfo de la virtud, el melodrama apunta a hacer el mundo legible desde lo moral, destacando fuerzas éticas en los caracteres. La democratización de las relaciones éticas pasa por la sentimentalización de la moralidad (Brooks).

Si bien *Tinieblas* despliega situaciones típicas y se apropia de protagonistas claves, no aparece el sistema de significados que trama el género. Los cuentos no velan una realidad segunda ni aspiran a una búsqueda moral. Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios de la escoria vomitada por el capitalismo. Así, «*Tinieblas*» narra las relaciones entre un joven obrero, linotipista y una mendiga deforme que pare un monstruo; «*De profundos*» presenta al huérfano y la novia muerta; «*Desamparados*» revela los amores del revolucionario —devenido ladrón— y la prostituta redimida y suicida.

¿Qué imágenes son apropiadas para la representación de las tinieblas, metáfora de enajenación y adormecimiento del intelecto? Castelnuovo responde con una estética de lo monstruoso como condición de la vida moderna que involucra a los seres y al mundo, a los sujetos y a los objetos. En este contexto, la utopía tecnológica adquiere tintes sombríos. Jean Luc Nancy recuerda la etimología de la palabra *monstrum*: un signo prodigioso que advierte sobre una amenaza de los dioses (*moneo, monestrum*). La imagen es de naturaleza mostrativa, en el sentido de ostensión. En ella, la manifestación no es apariencia sino exhibición (Nancy).⁴ «Tinieblas» abre con la descripción de la atmósfera asfixiante e insalubre del taller gráfico: «El aire denso, pegajoso y deletéreo, carga la atmósfera de funestos venenos. Una cuadrilla de obreros hurgan las cajas y arañan el teclado de las linotipo, sumergidos a diez metros bajo el nivel de la calle radiosa» (5). Si la fundición recuerda la caverna de Hefaiostos, el taller revela las entrañas de la bestia que se nutre de carne humana:⁵ «Cuando ocurre que funcionan los tres monstruos de dos pisos, el embrutecimiento de los obreros llega a su punto máximo: se experimenta una sensación de vacío tan grande en la cabeza que los músculos se aflojan como si el cuerpo estuviese bajo la atracción de un abismo imaginario» (6).

Las rotativas y los linotipos adquieren el rango de prodigio epocal cuya figura ambivalente oscila entre el monstruo devorador y el milagro tecnológico. Basta señalar que Abraham Vigo —que ilustró varias obras de Castelnuovo— realiza un aguafuerte posterior a la publicación del libro (perteneciente a la serie «Los simbólicos» iniciada en 1936) que muestra una ciudad de modernos rascacielos en cuyo centro emerge una enorme rotativa animalizada, que extiende amenazadores tentáculos por las calles urbanas.⁶

En contraposición con estas visiones apocalípticas, en 1927, Raúl González Tuñón alaba la tecnología en «Poema a la Hoe»⁷ donde, de acuerdo con los tópicos vanguardistas, un puñado de significantes articulan la novedad, con la juventud, la libertad y la fiesta. La emoción que despierta la tecnología encarnada en ferrocarriles y rascacielos convierte en anacrónica la emoción estética: «Somos la juventud de hoy, la de ayer, y la de mañana (...) Somos los hombres nuevos recién llegados al mundo». La rotativa es flor de hierro y cantora de una ciudad que crece a ritmo vertiginoso. Como en el *Manifiesto Martinfierrista* de 1924, los ideologemas de la técnica y del progreso desplazan otras referencias culturales y artísticas.⁸

En el cuento, los espacios mantienen la isotopía. Taller, fundición, calle y pieza quedan igualados en hostilidad y sordidez. La topografía es horizontal: no hay rasgos connotativos que separen arriba y abajo ni afuera o adentro. La Buenos Aires que recorre el obrero noche tras noche es una ciudad espectral, herida por «resplandores lúgubres» y plagada de mendigos y perros vagabundos. Nicolás Rosa habla de «miserabilismo folletinesco» en su lúcido ensayo «La mirada absorta»:

La descripción de la pobreza en el plan narrativo-literario asumió siempre una narración que apela a la científicidad de sus enunciados (la pobreza entendida como mal social) y en el otro extremo como miserabilismo folletinesco que va desde el concepto patibulario de la niñez

(que vemos en Dickens, en Emily Brontë o en escritores argentinos como el que nos sirve de guía: Elías Castelnuovo) cuyos temas se convierten en verdaderas cristalizaciones narrativas: la orfandad, la internación en celdas o asilos, y, en un espacio público, el itinerario de la pobreza como circulación en los sitios secretos de la ciudad: aquellos que marcan las entradas y salidas de la planimetría ciudadana: estaciones, vías férreas, subsuelos, subterráneos, etc. (1997:117)

Camino del taller, el narrador se encuentra con Luisa, una joven mendiga a la que confunde con un «envoltorio de basura» (9).⁹ Imbuido de espíritu solidario, la lleva a su pieza pero durante la convivencia, la compasión deriva en sentimiento erótico. Cuando surge la vivencia del desamparo, el afecto se transmuta en conciencia de pecado. El protagonista se convierte entonces en un penitente que se aparta del mundo dedicando largas horas al trabajo. Sin embargo, el sentimiento de pecado no tiene que ver con la acción sino con los sujetos y guarda relación directa con la deformidad: «No podía admitir que me abandonase por un sentimiento que en un cuerpo bien constituido hubiera sido la exaltación de nuestras relaciones» (16). El obrero imagina palabras de un Cristo que aprueba o condena las acciones en prosa perforada por alusiones religiosas. Breves escenas repetidas donde se le imponen pensamientos ajenos pautan la alienación progresiva que sufre el personaje. A menudo, su voz se desdobra en una voz divina que va del consentimiento a la reprobación.

El relato sorteja la chatura del estereotipo entrelazando dos sentimientos contrapuestos que complejizan los tonos drásticos del folletín: por un lado, hay un relato ejemplar y caritativo, por otro, el relato sigue la ley del deseo por lo anormal. El monstruo repugna y atrae al mismo tiempo:

Una mañana la sorprendí durmiendo con la garganta descubierta y los cabellos revueltos y abandonados. La observé detenidamente en esta posición y la encontré, como nunca, radiante y encantadora. Debo advertir que cuando le veía la joroba mi ilusión se desvanecía en cristales de amargura. Hubo un momento en que su deformidad física ocupó un puesto fijo en mi inteligencia, semejante al que ocupaba el teclado de mi máquina o los golpes secos de la rotativa. (13)

El encuentro con Luisa materializa el deseo de algo extraordinario. Situado en un presente infeliz, el protagonista aspira a una recompensa futura. En versión terrible, el cuento se revela autopredicción cumplida: «Puedo decir, ahora, que el acontecimiento de la jorobadita vino a romper la monotonía de mi vida que ordinariamente se cumplía así: del taller a la barraca y de la barraca al taller» (12). ¿Cómo interpretar el diminutivo si no en toda su carga irónica? ¿Acaso el acontecimiento no señala una irrupción que marca un viraje? Este tipo de enunciados frecuentes revelan momentos donde el texto traiciona las convenciones del melodrama y modifica la linealidad semántica, desperdigando elementos que aparecen como fuera de lugar. Por ejemplo, la atmósfera idílica en que la pareja retorna a la barraca, después de la fuga de Luisa, se quiebra en la metáfora final: «entrecerraba los ojos y miraba al cielo donde el cadáver de la luna paseaba su esqueleto celeste» (17).

La mirada del narrador no se compadece ante la deformidad; al ver a Luisa con su vestido de colores chillones la define como «pintoresca» mientras un comentario patético cierra la imagen: «En pocas semanas quedó transformada al punto que su joroba no es tan horrible como me pareció al principio» (12). Embarazada, la muchacha se arrastra como un animal y adquiere un gesto siniestro que evoca esos cuadros de Ensor donde pululan aterradoras calaveras: «Su aspecto, en líneas generales, es el de una máscara raquíca y siniestra después de los tres días de los carnavales» (21).

En el desenlace efectista y redactado en poderoso registro expresionista, Luisa da luz a un monstruo que sobrevive algunas horas a su madre y finalmente se ahoga en un charco de sangre, ante la mirada aterrada del padre:

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 horrorosos. Volví a cubrirlo y, me senté aniquilado en una silla y así me sorprendió el día. El nene, bajo las sábanas se revolvía como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón. (22)

La monstruosidad tiene raíz en las condiciones miserables de existencia; degradados a basura, esos despojos de sujetos pueden engendrar sólo seres tan horribles como ellos. Las tinieblas son un estado espiritual y anímico; un intelecto embotado por la miseria, la culpa o la violencia. El medio y la herencia pesan sobre los sujetos cuyas historias mínimas dibujan la línea descendente e inexorable de la decadencia. Las tinieblas son un estado espiritual y anímico; un intelecto embotado por la miseria, la culpa o la violencia.

El otro sentido de tinieblas que atraviesa los relatos tiene que ver con la melancolía, un mal que ataca, en especial, a los personajes masculinos de los melodramas ya desde fines del siglo XIX (Rodríguez Pérsico). En «De profundis», por ejemplo, un huérfano narra en primera persona una existencia de maltratos y humillaciones. Aunque la destinataria es su novia, sólo hacia el final el lector se entera de que Alfredo habla frente a la tumba de la amada.¹⁰ En una de las paradas de su peregrinaje, el protagonista llega a una cantera. El capataz le ofrece un colchón que ha dejado otro obrero, aduciendo hechizos diabólicos. Las alucinaciones guardan similitudes con «El almohadón de plumas» de H. Quiroga al punto que, devorado por la fiebre, cree ver que las plumas salen del colchón convertidas en vampiros. El microrrelato se detiene en la soledad radical del personaje al que acompañan un par de monos, un ratón y una serpiente: «Una melancolía espectral iba plantando cruces en el cementerio de mi alma de gitano. Deliraba en la penumbra amarillenta de mi madriguera» (47). El desfallecimiento, la energía exangüe del melancólico parece metaforizarse en la imagen vampírica, como si fuerzas externas y maléficas sustrajeran los jugos nutricios, el aliento vital. Hombre y animales ensayan un germen abortado de comunidad. En esta línea, Nicolás Rosa interpreta el cuento como la existencia de una comunidad animal que

incluye al hombre y en la que el primero enseña instinto y sentimientos mientras el individuo se limita a aprender.¹¹

Otro núcleo de la «ficción proletaria» focaliza las series de amores desgraciados. «Desamparados» cuenta la tremenda pasión entre el revolucionario y la prostituta que termina, claro está, en catástrofe. La imagen elocuente de la basura hilvana tanto los fragmentos temporales como las acciones desplegadas. Cuando los jóvenes se encuentran: «Estuvieron un rato en silencio, los ojos húmedos y dilatados, los brazos caídos, mirándose estúpidamente, como dos juntahuesos que se encuentran en una quema de basuras y se compadecen al verse igualmente desventurados» (66). Después de reiterados fracasos para conseguir un trabajo decente, Jerónimo se convierte en ladrón y acaba en la cárcel donde Aurelia lo visita hasta que un día desaparece. El centro del relato está configurado por el descubrimiento del suicidio de la muchacha.

El texto es quizás el de estructura más compleja del volumen por la alternancia de temporalidades. El comienzo describe un estado de cosas en el que ya está previsto el final trágico. Comienzo y final están sometidos a un principio de inmovilidad mientras la acción ocupa el tiempo perdido del romance y la comisión del delito. Si un relato puede definirse como el pasaje de un estado a otro, la estructura de «Desamparados» rompe la linealidad para introducir fragmentos donde la felicidad pasada alterna con la desgracia presente.

Una extensa bibliografía contempla las complejidades de los comienzos y los finales de los relatos, sus modos y sentidos. El íncipit es un momento decisivo puesto que el acto del narrador ficticio cuando toma la palabra abre la ficción al tiempo que orienta la lectura. Ese lugar estratégico muestra también la legitimación de la toma de la palabra (Del Lungo). En «Desamparados», desde la primera línea, los protocolos de lectura señalan el desenlace; al lector le resta saber la historia anterior. El íncipit *in media res* describe una escena en la imprenta del presidio donde está recluido Jerónimo. Como en una fotografía, el ojo del narrador barre rápidamente la cuadrilla de internos que espera la hora del comienzo de las tareas para detenerse en el ámbito hostil del frío y la lluvia que enmarca la sórdida atmósfera del taller con sus ocupantes perdularios. La escena culmina con el enfrentamiento entre el guardián y el presidiario apodado el Sonámbulo por su mirada vacía. Su aspecto es el *punctum*, ese pequeño corte, esa herida, que, como diría Barthes, se impone al espectador:

El único que puede soportar su mirada sin inmutarse, es Jerónimo, El Sonámbulo, cuyo silencio imperturbable le ha valido semejante apodo, y la soporta quizás, por esa inversión caprichosa del ojo que le prohíbe distinguir claramente los objetos. Desde el día que cometió su delito, guardó un mutismo punto menos que absoluto. Se pasa días enteros sin decir nada, sin ver nada, cumpliendo sus menesteres como un verdadero sonámbulo. (58)

Afecto siempre a mezclar la vida con la literatura, Castelnuovo aporta sus propias experiencias en el trabajo gráfico de composición de tesis doctorales, hecho que lo pone en contacto con saberes médicos varios. A su personaje Jerónimo le

toca en suerte componer un capítulo titulado «El suicidio por la pasión amorosa»; aquí, el caso clínico se cruza con la vida sentimental del sujeto que aporta miradas críticas sobre los contenidos científicos, discutiéndolos y corrigiéndolos. La voz de la ciencia se escucha neta a través de la transcripción de enunciados científicos, de estadísticas y observaciones médicas y conclusiones sociológicas. Con perspectiva irónica, un largo párrafo impugna el discurso científico. Un preso lee en voz alta un pasaje que pone en primer plano el dislate del discurso jurídico–médico que pretende culpabilizar al suicida como si se tratara de un asesino.¹²

El relato introduce un segundo modo de impugnación adoptando el punto de vista de Jerónimo que también reproduce el juicio autoral y lo somete a juicio desde «su doble condición de desposeído y candidato al suicidio» (72): «Invoca, no obstante, la sífilis moral que corroe el cerebro de los pueblos civilizados, el quebrantamiento de la integridad anatómica, la pasión desolada y huérfana, el apetito sexual aherrojado, la wertheritis» (72). Puestos en un mismo nivel semántico, los términos «sífilis moral» y «wertheritis» vacían el significado de la enfermedad mental para destilar contundentes juicios morales. La vida de Aurelia Q es sólo un ejemplo más que sirve para ratificar y explicar las hipótesis médicas. A la descripción aséptica y distanciada del caso, a la narración escueta y causal de la historia, el médico acompaña el diario íntimo escrito por Aurelia. La voz médica hace comentarios de carácter científico legal para justificar el suicidio de la mujer.¹³

Como esas cajas chinas que encastran unas en otras, el cuento se construye sobre el principio de articulación de discursos y pluralidad de voces que se suceden y se desmienten (la voz del narrador que coincide con el personaje, la voz médica del autor de la tesis, la voz de la mujer expresada en el diario íntimo). La voz científica es rechazada por el narrador que usa el indirecto libre para apoyar la visión del protagonista mientras un primer plano destaca el diario de amor de la prostituta, otro elemento folletinesco. Para completar la representación melodramática, la imagen final sacraliza la figura del preso que, en su delirio, pide que le devuelvan la vida robada y expira con «las manos en cruz como un mártir» (83).

El narrador toma el punto de vista del revolucionario para señalar falacias argumentativas y reclamar para sí el derecho de hablar sobre la víctima. Si el discurso científico sólo puede describir la superficie, el discurso sentimental conoce la raíz; la dualidad apariencia–realidad se impone en el indirecto libre:

El autor hace consideraciones cada vez más inoportunas y falsas. Desconoce las reacciones de ambos y su trágica separación, la raíz del drama se le escapa y no más que el decorado escénico, su aspecto científico. Sabe que ella se suicidó y que él, está preso, pero ignora que ella se suicidó por él y que él está preso por ella. Habla de instintos criminales de romanticismo wertheriano, sin mostrar el menor respeto por el dolor ajeno y atribuye la tragedia a la mediación de agentes morbosos. (75)

Hay un autor médico que describe un caso, elaborando interpretaciones parciales puesto que sólo accede a datos empíricos que arma como si fuese un rom-

pecabezas pero desconoce móviles y causas afectivas. Jerónimo reconstruye la historia íntegra. La oposición violenta de discursos —científico, amoroso— pone de manifiesto la versión sesgada e incompleta de la mirada médica que ignora el contexto; después de todo, sostiene el narrador, «Werther no tuvo que trabajar de asesino, ni Carlota de ramera» (76). Bajo la forma del comentario sobre el comentario, la esterilidad de la ciencia se traduce en la observación irónica del narrador sobre el pasaje en el que el autor señala errores gramaticales «dejando traslucir que para suicidarse, es indispensable conocer gramática» (80).

En *El arte y las masas*, Castelnuovo expone un compendio de sus ideas estéticas. El siguiente pasaje ilustra su propia actitud cuando elige la imperfección —variante de la heterogeneidad— como irrenunciable gesto artístico y político:

Las necesidades fisiológicas son la base de las necesidades psicológicas. Un artista que pinta una perfección o una imperfección de cualquier categoría, en ambos casos se propone lo mismo. Con la perfección, sentar el modelo, fijar la regla, y con la imperfección, demostrar su degeneración, señalar su rescate. Quien pinta un cuerpo imperfecto, es como quien señala un defecto. Se propone corregirlo o señalar las vías de su corrección. Nadie trabaja en contra de la especie y el artista menos que nadie. Y la corrección no la realiza de acuerdo al prototipo que arbitrariamente conciba la imaginación, sino de acuerdo al prototipo que le ofrezca la sociedad y la naturaleza. Otro tanto ocurre con un paisaje o simplemente con un lugar cualquiera. (1977:124)

Castelnuovo somete a reciclaje continuo distintos tipos de basura, de materiales descartables. La idea de desecho es amplia: abarca a los personajes, a los espacios urbanos, a los géneros literarios, a los saberes que circulan por la sociedad y los que están a camino entre la medicina y la literatura (determinadas creencias sobre el determinismo, la herencia, y la degeneración), saberes de los pobres que también son pobres de saber. Montados sobre esta estética, los textos que produce durante la década de 1920 y los primeros años de 1930, zafan del fácil denunciado porque se instalan en una dimensión que esquivo la versión socialista lavada de una ética abstracta. Si las dicotomías se revelan estética y políticamente inútiles, tampoco sirven terceros términos superadores. La eficacia literaria surge de ese principio de heterogeneidad radical, una apuesta a la no reconciliación que instalan los relatos.

Notas

¹ *Notas de un literato naturalista* aparece en *Las Grandes Obras. Publicación del Pensamiento Universal* cuyo director era Julio R. Barcos (Año II, junio 20 de 1923, n° 52, 1–24). Existe otra novela, *Carne de cañón. (Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones y un entierro)* que publica *Claridad* en la colección «Cuen-

tistas argentinos de hoy», en 1926. La versión de 1930 tiene muy pocas variaciones respecto de la edición de 1926.

² El capítulo se titula «La alegría del deslumbramiento» y podría constituir un relato de consagración del escritor que deja la miseria y el anonimato para convertirse en «celebridad». Véase E. Castelnuovo (1974). En una

entrevista posterior, dice acerca de la primera edición de *Tinieblas*: «Mi primer libro, *Tinieblas*, fue publicado en circunstancias muy especiales durante 1923. Trabajaba yo entonces en una imprenta de linotipista en la cual se imprimían tesis para médicos. Allí editaban a veces sus obras dos incipientes editoriales con cuyos dueños, forzosamente trabé amistad. Ambos, que conocían el texto, se empeñaron en darlo a publicidad siendo el primero de ellos, Lino Tognolini, quien largó la primera edición. Inmediatamente después, dado el éxito obtenido, el segundo, Antonio Zamora, director más tarde de la Editorial Claridad, llegó a largar sucesivamente cinco ediciones más» (Castelnuovo 1982).

³ El folletín llega hasta los diarios de la época. *Crítica* comienza a publicar en 1922 una columna, «Novelas de humildades», que cuenta en registro sentimental historias de miserias, enfermedades y delitos. Dice Saítta: «El cronista interpela al lector en un tono intimista, por momentos fuertemente sentimental, que no sólo revela aspectos de la marginalidad, cuyo referente es el mismo que el de las letras de tango y los sainetes teatrales sino que también desnuda facetas más miserables, verdaderos antecedentes de la “vida puerca” arltiana» (1998:126–127).

⁴ Dice Nancy: «C’est ainsi qu’il y a une monstruosité de l’image: elle est hors du commun de la présence parce qu’elle en est l’ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant» (47).

⁵ En la fundición «Tres muchachos esmirriados derraman cataratas de sudor sobre aquellas letras flamantes que, a lo mejor, hablan de “la vida sana y saludable de los campos”» (7).

⁶ Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Adolfo Belloq, Abraham Vigo y Agustín Rapanelli formaron el grupo que se conoce como *Artistas del pueblo* que mantuvieron, a partir de la década de 1920, vínculos estrechos con los escritores de Boedo. Su temática tiene que ver con la metrópolis moderna y la clase obrera, representada desde una perspectiva humanitaria miserabilista, de raíz anarquista en la mayoría de los casos.

⁷ Leemos en G. Tuñón: «La Hoe es el corazón de Buenos Aires/ La Hoe es el corazón del tiempo./ La Hoe es el domingo del maquinismo, una canción de acero,/

fiesta de los tornillos aceitados, alegría de la velocidad». Saítta se refiere a las innovaciones tecnológicas que hace el diario *Crítica* en 1925, incluso la necesidad del cambio de edificio debido a las dimensiones de las rotativas. Los talleres se instalan en Avenida de Mayo 1333: «En el segundo subsuelo se encuentran el archivo y el depósito de papeles, y en el primero, la rotativa Hoe Superspeed, que se ve desde la calle: “Lo que verá el transeúnte que se detenga ante *Crítica* serán las máquinas que estarán instaladas en el primer subsuelo a la altura de su mirada normal. Un puente permitirá su cómodo acceso”. Efectivamente, el espectáculo de la Hoe trabajando, sorprende a quien se detiene a observarla ya que la máquina, en una edición de veinte páginas, lanza más de cien ejemplares por hora» (1998:80).

⁸ En el Manifiesto de *Martín Fierro* leemos: «MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano–Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época Luis XV». *Martín Fierro* N° 1, febrero de 1924. *Revista Martín Fierro 1924–1927*. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, xvi.

⁹ Así se describe a la mendiga: «La muchacha se puso de pie y quedó ante mi vista completamente desfigurada. Era trigüeña, de nariz afilada, de ojos negros y cabellos duros y desordenados. Su boca estaba recortada con finura, un gesto de santidad le plegaba los labios y su cabellera partida en dos bandas le caía sobre los senos y le servía de abrigo; pero su cuerpo era horrible. Tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata. Todas sus ropas era harapos mal hilvanados y calzaba unos botines de hombre por cuyas puntas destrozadas le salían los dedos de los pies. No tenía medias, ni camisa, ni calzones» (11).

¹⁰ «Cuando salí de Montevideo en un estado de sonambulismo que me duró cerca de tres años, creo que atravesé el Uruguay a pie y me interné en el Brasil por Santa Ana. De todo lo que hice desde que te abandoné, no puedo afirmar nada, porque la muerte de mi madre extinguió en parte la luz que alumbraba mi cerebro y yo empecé a rodar por el mundo como un borracho a través de las tinieblas» (23).

¹¹ Dice Nicolás Rosa (2006): «En el relato “De Profundis” de Castelnuovo, la comunidad de animales integrada por monos, una serpiente y un ratón en donde el elemento humano, el protagonista queda asimilado al conjunto animal por su interacción lingüística, habla, discute, pelea con sus “congéneres”, posee todas las características de un colectivo animal donde el hombre se ha mimetizado por incorporación y adhesión. Pero en realidad, no se trata de la equiparación del colectivo animal y humano como ocurre en la gauchesca fúnebre y en la gauchesca bufa, sino de una mezcla dentro de la banda animal, como miembro de la “familia doméstica”, como núcleo heterogéneo, en donde el instinto y su aprendizaje son certeros: el animal debe enseñar al hombre su propia animalidad (instinto) pero también su propia humanidad (sus sentimientos, su afectividad)» (36).

¹² «Nuestras legislaciones que tienen penas severas para el asesino —prosigue la misma voz— han suprimido la culpabilidad del suicidio».

Se entabla un diálogo en voz baja que interrumpe el guardián con un gruñido.

—No sabía yo —arguye uno, haciéndose el inocente— que las legislaciones se mezclaban en estas cosas...

—Las legislaciones —responde otro con gravedad afectada— lo abarcan todo: desde el güevo que pone la gallina hasta el hombre que se come el güevo... Todo cae bajo el imperio sagrado de la ley...

—¿Y qué le pueden hacer a un suicida?

—Pues... meterlo preso...

Le parece corta la burla y añade:

—Meterlo preso... en la morgue... A veces, lo condenan a muerte» (71).

¹³ Así el preso se entera de la suerte de su amada: «Jerónimo queda sobrecogido, consternado; un relámpago de arrugas rasga el plano de su frente y la humedad de la calle le traspasa el brin de su uniforme y se le filtra en todos los huesos» (73).

Bibliografía

- ASTUTTI, ADRIANA (2002). «Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo», en Noé Jitrik, director de colección. *Historia crítica de la literatura argentina*. María Teresa Gramuglio, directora de volumen. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 417–438.
- BATAILLE, GEORGES (2003). «La estructura psicológica del fascismo», en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939*. Silvio Mattoni, selección, traducción y prólogo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BROOKS, PETER (1995). *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- CASTELNUOVO, ELÍAS (1924). *Tinieblas*. Buenos Aires: Claridad.
- (1974). *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1977). *El arte y las masas*. Buenos Aires: Rescate.
- (1982). *Capítulo 142. Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: CEAL.
- CLEARLY NICHOLS, ALVARO FÉLIX BOLAÑOS y SAÚL SOSNOWSKI (2008). *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Bello*. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- DEL LUNGO, ANDREA (2003). *L'incipit romanesque*. París: Le Seuil.
- NANCY, JEAN-LUC (2003). *Au fond des images*. París: Galilée.
- RANCIÈRE, JACQUES (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca—Argumentos 2.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA (2008). *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880–1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

ROSA, NICOLÁS (1997). «La mirada absorta», en *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 113–129.

————— (2006). «La ficción proletaria». *La Biblioteca* 4/5, 32–51.

SAÍTTA, SYLVIA (1998). *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.

————— (2008). «Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura», en Alvaro Félix Bolaños, Geraldine Clearly Nichols y Saúl Sosnowski, editores. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda* [en línea]. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 99–113. Consultado el 20 de abril de 2012 en <<http://www.elortiba.org/>>