

Elías Castelnuovo: saberes linyeras y estética del desecho



Adriana Rodríguez Pérsico

UBA / CONICET

Resumen

¿Qué tipo de contactos, modificaciones y encuentros se producen cuando los saberes salen del ámbito institucional –de la universidad, el laboratorio o la academia– y se someten a las reglas de la esfera comunicativa? El presente trabajo parte de la idea de que al funcionar como máquina procesadora de conocimientos y saberes (científicos, técnicos, humanísticos) la literatura los reintegra a la vida cotidiana, acercándolos al horizonte de expectativa de los lectores. Si como sostiene Jacques Rancière, se conoce por observación, comparación y traducción, Castelnuovo adopta la figura de un traductor que elabora un sistema discursivo cuyo primer objetivo es el compromiso político que ata con algunas formas de saberes. En otras palabras, cabría pensar que el compromiso requiere la convergencia o la yuxtaposición de diferentes discursos en un gesto en que la política, la literatura y la ciencia se entrelazan para configurar una estética de la denuncia, de la pedagogía o simplemente de la exhibición. Su literatura reclama cuerpos teóricos exteriores a ella misma y los busca en las ciencias médicas, el marxismo o el psicoanálisis.

Palabras clave

Literatura y saberes
Elías Castelnuovo
Literatura argentina

Abstract

What kind of connections, modifications and encounters are produced when knowledge comes out of the institutional realm –university, laboratory or academy– and is submitted to the rules of communicative sphere? This article starts from the idea that Literature works as a machine that processes scientific, technique and humanistic systems of knowledge. Literature reintegrates those kinds of knowledge to everyday life. If, as Rancière says, we know by means of observation, comparison and translation, Castelnuovo assumes the position of a translator who elaborates a discourse system with a political commitment which he links to some kind of knowledge. In other words, commitment needs the convergence or juxtaposition of different discourses in which politics, literature and science become intertwined resulting into an aesthetic style whose aim is social denunciation, pedagogy or just exhibition. His literature demands theoretical corpuses placed outside of it, which he finds in medical science, Marxism and Psychoanalysis.

Key words

Literature and knowledges
Elías Castelnuovo
Argentine literature

¿Qué tipo de contactos, modificaciones y encuentros se producen cuando los saberes salen del ámbito institucional –de la universidad, el laboratorio o la academia– y se someten a las reglas de la esfera comunicativa? El presente trabajo parte de la idea de que al funcionar como máquina procesadora de conocimientos y saberes (científicos, técnicos, humanísticos) la literatura los reintegra a la vida cotidiana, acercándolos al horizonte de expectativa de los lectores. Con este objetivo, elijo algunos hitos de la trayectoria de Elías Castelnuovo, caso paradigmático en el que vida y literatura se alimentan mutuamente: el escritor ficcionaliza sus propias experiencias y, a la vez, los relatos entran como materiales de sus *Memorias*, publicadas en 1974. De esa voluntad de establecer una continuidad entre vida y obra da cuenta el siguiente pasaje de *El arte y las masas* (1935):

Un artista pobre, automáticamente también interpreta su pobreza y, al interpretarla, automáticamente también interpreta la pobreza de la clase con la cual se halla entroncado, extrayendo consciente o subconscientemente, de su vida social, la materia real de su labor artística. O lo que es igual: la vida de su clase, idéntica a la suya, le brinda a él la materia real, con la cual articula después la anatomía de su producción estética. Los elementos de composición que utiliza en su gestión no los saca de su fantasía, ni del embrujo de su cabeza sino de los hechos de la vida y del mundo, tal cual se los ofrece la realidad del mundo y de la vida. La cabeza no es más que el horno donde el artista cocina el pan de su inspiración. Y su inspiración es un fenómeno tan fisiológico como lo es su respiración y su motilidad (Castelnuovo, 85-86).

Entre las numerosas polémicas literarias y políticas que atraviesan el campo cultural argentino, el enfrentamiento Florida-Boedo ocupa, sin duda, un lugar privilegiado. Anaqueles atestados han intentado dirimir la cuestión con resultados más o menos felices, según los casos particulares, dictaminando poéticas irreconciliables o, por el contrario, estableciendo puntos en común, zonas de intersección, límites indecisos entre los ritmos y las formas vanguardistas y el denunciado inherente a la estética realista. Manuel Gálvez, maestro y modelo para muchos, sostiene: “Los escritores de Boedo relataban lo que veían con sus propios ojos, y en esto consiste el realismo. No debe creerse que lo gauchesco y el tango sean solamente nuestras cosas. También es nuestra ciudad, sus calles, sus casas, sus gentes, sus conventillos, sus ramerías, sus dolores, sus angustias” (Gálvez, 187).

De origen anarquista, militante luego del Partido Comunista Argentino y finalmente adherente al peronismo, Castelnuovo es una pieza fundamental en la fundación y el desarrollo del grupo boedista que se nucleó alrededor de la revista *Los pensadores* –de la cual fue jefe de redacción– donde los ensayos alternaban con la ficción. Hacia fines de 1926, la revista comenzaría a llamarse *Claridad*; al año siguiente, algunos de sus integrantes –Castelnuovo, Leónidas Barletta, Julio A. Barcos– fundan *Izquierda*.

Uruguayo de nacimiento, Castelnuovo emprende, desde la temprana adolescencia, distintos viajes mediante los que acumula saberes y conocimientos, volcados al espacio de la literatura al transformarlos en argumentaciones y tramas. En su etapa uruguaya de trotamundos, la biblioteca opera como espacio de territorialización que interrumpe el nomadismo; cuando los libros se han agotado, el linyero recomienza la marcha.

Ya establecido en Buenos Aires, acompaña al Delta a Lelio Zeno en su aventura filantrópica participando como ayudante médico en curaciones, tratamientos y cirugías. En 1931, visita Rusia y escribe a su retorno dos libros que recogen sus experiencias soviéticas: *Yo vi... en Rusia* (1932) y *Rusia Soviética* (1933). El viaje es de confirmación ideológica, un viaje testimonial que deriva en la difusión de las bondades del régimen comunista. Lo visto y lo vivido en Rusia producen un vuelco fundamental en las convicciones estéticas.¹

1. El siguiente pasaje de *El arte y las masas* define su propia literatura: “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” (Castelnuovo, 124).

Si, como sostiene Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (Rancière, 2010), se conoce por observación, comparación y traducción, Castelnuovo adopta la figura de un traductor que elabora un sistema discursivo cuyo primer objetivo es el compromiso político que ata con algunas formas de saberes. En otras palabras, cabría pensar que el compromiso requiere la convergencia o la yuxtaposición de diferentes discursos en un gesto en el que la política, la literatura y la ciencia se entrelazan para configurar una estética de la denuncia, de la pedagogía o simplemente de la exhibición. Su literatura reclama cuerpos teóricos exteriores a ella misma y los busca en las ciencias médicas, el marxismo o el psicoanálisis. Como ejemplos de este recorrido heteróclito, basta citar *Tinieblas* (1923), el libro de los monstruos; *Vidas proletarias* (1934), el libro de la pedagogía militante y *Psicología social y sexual* (1938), el libro que somete los ensayos freudianos a la lupa de la teoría de la necesidad.

Tempranamente, usa postulados científicos que toman expresión en lo que los críticos denominan su naturalismo literario o –como lo llama Adriana Astutti con mayor fundamento– su “realismo delirante” (cfr. Astutti, 417-438). En los libros de la década de 1920 (y algunos de comienzos de la siguiente) la intención pedagógica se limita a la exhibición de ciertas lacras sociales causadas por la miseria y el hambre que reducen a los sujetos a despojos. La monstruosidad tiene raíz en esas condiciones: esos monstruos degradados a basura sólo pueden engendrar seres tan horribles como ellos. El medio y la herencia pesan sobre los sujetos cuyas historias mínimas dibujan la línea descendente e inexorable de la decadencia.²

De los excesos teratológicos a la pedagogía humanística. Ya en 1930, apela a la doctrina marxista que encuentra en el realismo socialista la estética adecuada para la revolución. *Vidas proletarias* reúne piezas teatrales que interpretan personajes-tipo que hablan discursos programáticos en medio de escenografías sórdidas (la fábrica, el cuarto de pensión o el conventillo). La inacción, la pasividad de los monstruos se cambia en luchas obreras y arengas encendidas sobre derechos políticos, humanos y sociales.

Hacia fines de 1930, el escritor se interesa por el psicoanálisis en un clima que debe haber sido propicio si recordamos que, a mediados de esa década, la editorial Tor comienza a publicar una serie de diez volúmenes que se tituló “Freud al Alcance de Todos”, a cargo del escritor peruano Alberto Hidalgo que firmaba con el seudónimo de Dr. Gómez Nerea (Vezzetti, 1996).³ A la teoría de la energía sexual como motor del comportamiento humano, *Psicología social y sexual* responde con la interpretación materialista de la necesidad como causa primera y universal. El otro argumento destaca la prerrogativa de lo colectivo por sobre lo individual.

Castelnuovo aprende ciencia de segunda mano dado que en su juvenil oficio de lino-tipista le tocaba el armado de numerosas tesis de medicina. Otra vez la vida se junta con la escritura. Podríamos leer su producción entera a partir de esta idea de uso de materiales de desecho y de restos. Para ello, tomo una novela poco explorada, salvo en los breves párrafos que le dedica Francine Masiello (1986).⁴ *Carne de hospital* es el título de una novela de 1930 basada en un texto anterior de 1923, *Notas de un literato naturalista*. El subtítulo aclara: “Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones quirúrgicas y un entierro” (se cita por estas ediciones). El texto investiga las formas de la biopolítica que producen y administran la vida pero también la muerte; despliega los modos en los cuales 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 (ver Anexo I).⁵

Quisiera discutir en estas páginas la opinión extendida que etiqueta la literatura de Castelnuovo con el rótulo de “social”, poniendo en primer plano su índole lacrimógena, como si ella constituyera un todo homogéneo desde el punto de vista estético

2. El hijo recién nacido de “Tinieblas”: “Levanté las sábanas y descubrí un fenómeno macabro. La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horribles. Volví a cubrirlo 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” (Castelnuovo: 1923, 22).

3. Véase, especialmente, el capítulo 4: “Alberto Hidalgo, divulgador de Freud”.

4. Masiello lee en clave de parodia: “Castelnuovo cuestiona los excesos del naturalismo y sus propuestas de ‘verdad’ en la ficción. La parodia se usa como instrumento principal para exponer el fraude del proyecto naturalista y reconsiderar la lógica científica que infunde esos textos” (197).

5. Desde el siglo XVIII, según Foucault, el objeto de la política es la población. Se trata de gobernar la vida entera tanto individual como colectiva, en todos sus aspectos y durante todos los tiempos, tanto el tiempo del trabajo como el del ocio y en espacios determinados. La vida no se concibe como algo natural sino como consecuencia de la intervención política. Las biopolíticas son productoras también de subjetividades. Véase Foucault: 2007 y 2006.

o político. Precisamente, la peculiaridad de sus obras más interesantes, como *Larvas* (1931), radica en el uso de diferentes miradas narrativas que evitan el congelamiento de la monovisión. Nicolás Rosa, en un lúcido ensayo, insertando a Castelnovo en un abanico que comprende a escritores como Charles Dickens y Emily Brontë, enfatiza un rasgo, entre otros muchos, que denomina “miserabilismo folletinesco”:

La descripción de la pobreza en el plan narrativo-literario asumió siempre una narración que apela a la cientificidad 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 Castelnovo) 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. (Rosa, 117).

En *Carne de hospital*, lo primero que llama la atención es el carácter informe de una novela que se presenta como un amasijo de materiales y de tópicos hilvanados por la historia de las cirugías y la muerte de la protagonista y los avatares de un joven escritor que se inicia en el oficio. En algunos momentos de emoción, el autor, furioso con el médico, amenaza con escribir “una novela por entregas, sin orden, sin método, cáustica, venenosa hasta que mi cólera quede satisfecha” (63). El narrador cuenta experiencias personales, tomando por pretexto la enfermedad de una hermana hipocondríaca (o neurasténica, según la disyunción propuesta) que se somete a una colectomía, de moda en la época.

Las operaciones quirúrgicas tienen su correlato en las operaciones de escritura. Las similitudes entre las figuras del escritor y del médico entretejen las dos historias. Como si fuera él también un cirujano, el autor –Mario Yunta– lo corta y secciona mientras pergeña la venganza de leerle el manuscrito “(un kilo y medio de papel rayado)” al médico responsable de la desgracia de Elisa –la hermana del narrador–. En su imaginación, Elisa hace sinónimos “literato” y “desalmado”. Por su parte, el médico esgrime el atributo como acusación: “Vos sos un literato empedernido y fanático y has hecho literatura con tu hermana, que no ha sido colectomizada y que es una neurasténica incurable” (94).

Entonces, en clave sarcástica, el texto relata el derrotero de un novelista que se quiere naturalista. La construcción de la figura de autor aglutina una cantidad de tópicos: se hace hincapié en tradiciones e influencias; se revisan los materiales que se usan para la narración; se reflexiona sobre varios tipos de arte para preferir uno y desplazar otros; se detallan procesos de observación e investigación previos a la escritura; por fin, se definen formas y contenidos.

Afirma Sylvia Saítta: “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” (Saítta, 99-113). De ese hipernaturalismo de los manuales médicos, Castelnovo se burla en *Carne de hospital*. Sin embargo, el gesto es contradictorio puesto que de modo paralelo 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.

Primer gesto: el literato no se hace, nace. Más que vocación, la escritura es fatalidad; invirtiendo el tópico del prestigio literario, la primera persona se otorga una genealogía peculiar:

Yo soy literato. Nací literato y pienso morir literato. En mi familia todos fueron consecuentes con sus ideas hasta la muerte. Tuve un tío, por ejemplo, que nació tuerto, vivió tuerto y murió tuerto.

No es por hacer alarde de vanidad patronímica pero me es grato consignar aquí que provengo de una familia ilustre. Mi padre era un honrado alcoholista. Mi madre, una sirvienta honestísima (23).

Varias declaraciones explicitan reconocimientos y rechazos. Entre bromas, socarronerías y verdades veladas, el novel autor Mario Yunta se declara partidario del naturalismo: “Experimento, eso sí, un enorme desprecio por todas las escuelas literarias, a excepción de la escuela naturalista a la cual estoy afiliado sin que Romain Rolland tenga conocimiento de ello”. Y se inserta como eslabón de un linaje que incluye a Zola, Dostoievski, Korolenko y Hamsun. No obstante, ante tamaño panteón, pone en duda su origen legítimo para finalizar haciendo ostentación de su carácter bastardo, un “expósito de la literatura” (25). En ese lugar lateral, define su posición: escribir lo marginal desde los márgenes.

La enfermedad opera como principio interpretativo universal. No hay sólo cuerpos enfermos, también están contagiados el mundo y la literatura de un terrible virus que diseminan los novelistas románticos, decadentes y papanatas responsables de floripondios literarios, de una “literatura zonza y ávida” que vomitan al mercado novelas semanales, “milongas para leer en los tranvías” y “melopeyas para cantar en los retretes” (27). Entre tanta metáfora pedestre acerca de la enfermedad, el naturalismo parece vacuna salvadora.

El paradigma médico-científico alcanza con su obsesión clasificatoria a los géneros literarios y el narrador se pregunta una y otra vez qué tipo de novela escribirá (o dejará de escribir): “¿Sería mi novela psicológica o fisiológica? ¿Científica o literaria? ¿Quirúrgica o terapéutica? ¿Frugívora o carnívora?” (40). La obsesión taxonómica desemboca en una acumulación que se inicia con una dicotomía pertinente puesto que ambos términos provienen de campos semánticos compatibles y termina con otra absurda que evoca los procedimientos borgeanos para confeccionar la lista de animales incluidos en la enciclopedia china.

Castelnuovo apela a teorías científicas más o menos expandidas hacia principios de siglo XX como la del médico inglés Arbuthnot Lane que propiciaba las ventajas de la cirugía para lograr el equilibrio de la máquina humana. También se apropia de la metáfora y la analogía médicas y del estereotipo del científico como criminal, figura residual de fines del siglo anterior: “A la faena de extraer el colon, se la denominó, después, colectomía. Llegó, en un principio a despertar un interés tan grande, que por mucho tiempo exacerbó los nervios de los cirujanos que componen la plana mayor de la carnicería moderna” (35).⁶ Extremando sentidos, la novela termina con el crimen anticipado en un título: “Se cumple la predicción de una bruja: el personaje central es asesinado con un cuchillo de cirugía” (114).

El narrador de *Carne de hospital* usa la metáfora médica que sostiene que el colon hace el servicio de limpieza del cuerpo como los recolectores de residuos de una ciudad. Si los desechos se acumulan, sobreviene la epidemia (la intoxicación) y la población (el sujeto) se enferma. En lugar de la ciudad, el narrador elige la comparación con la casa (el cuerpo) y sus cañerías en mal estado (el intestino enfermo):

La impermeabilidad de las tuberías, entonces, se resiente y hay una filtración constante de las aguas servidas en toda la casa. Si el noventa por ciento de la humanidad es seca de vientre, y, consecuentemente, seca de carácter y de generosidad, es de suponer, también, que el noventa por ciento está macanudamente envenenada aunque no reviente (33).

6. La lógica médica se construye sobre una cadena de falacias y tautologías que sólo interrumpe la materialidad del dinero: “El especialista atribuyó el estreñimiento de Elisa a la desviación de la matriz, la desviación de la matriz al estreñimiento, las manchas de vino carlón a la herencia alcohólica, la herencia alcohólica a las leyes inmutables que rigen la patología, y le cobró, finalmente, veinticinco pesos” (47). El dinero enlaza directamente con la muerte en la medida en que en las páginas finales -verdaderas escenas de vaudeville impregnadas de humor negro- el autor debe elegir el féretro adecuado para su hermana. La situación deriva en un sueño proletario en el que el protagonista alaba los cajones de madera barata.

Luego amplía el procedimiento de modo hiperbólico hasta llegar al dislate. El ojo del narrador actúa como una lente potente que focaliza un objeto y lo agranda hasta el punto de desrealizarlo. Extrema el detallismo en los procesos fisiológicos, la digestión, la defecación: lo bajo, lo feo, lo sucio ocupan el centro del relato que se regodea en la descripción hiperbólica. Con el mundo literario como referencia privilegiada, comenta el autor: “He aquí mi conclusión en términos naturalistas: Elisa reventaría” (72).⁷

7. Los procedimientos recuerdan los que empleaba la historieta “Vida interior” de Meiji y Tabaré que aparecía en los años de 1980 en la revista *Humor*.

La sociedad es productora de basura. La basura contamina tanto la naturaleza como la cultura pero cuando se recicla en el arte pierde su condición miasmática. La basura entonces se hace material y recurso. En el siglo XIX, Charles Baudelaire vio en el trapero (*le chiffonier*) un personaje que representaba una parte de la capital de la modernidad. A Walter Benjamin, la figura le sirve como término de comparación con el poeta; como el trapero, también el poeta recoge desechos, trabaja con huellas, polvo y restos. En la sección “Lo moderno”, de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, después de transcribir un fragmento del poeta, Benjamin comenta: “Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo”. Y así describe el paso de Baudelaire: “es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza” (Benjamin, 98). Benjamin se pregunta si los héroes de la gran ciudad se reducen a inmundicias o si el poeta que construye su obra con desperdicios es un héroe moderno.

En el caso de Castelnuovo, el desecho, el residuo materializado en el colon de la heroína neurasténica de *Carne de hospital*, son imágenes de una literatura que postula el reciclaje continuo de distintos tipos de basura. Estos desechos múltiples abarcan géneros literarios –novela naturalista, novela psicológica, folletines y ejemplos pedagógicos, esbozos autobiográficos, testimonios–, saberes que circulan por la sociedad –médicos, esotéricos, la vulgata freudiana–, saberes que están a medio camino entre la medicina y la literatura (creencias sobre el determinismo, la herencia y la degeneración), el saber magisterial (el maestro de *Larvas* declara una y otra vez su ignorancia), saberes de los pobres que también son pobres de saber, saberes que practica el *bricoleur* que encarna el alumno “Amarrete” de *Larvas* (Rodríguez Pérsico).

Los desechos son, en primera instancia, los monstruos que engendra el capitalismo: obreros, prostitutas, niños y adolescentes, marginales y lúmpenes:

Un tedio mortal hiela el semblante de los condenados. Hay un desdén profundo en las comisuras de sus labios secos y deformes y una profunda tenebrosidad en las ideas que ocultan las arrugas de sus cabezas rasuradas. Pasma la identidad que ofrecen sus facciones, el uniforme gris, la numeración con alquitrán en las chaquetas. Su aspecto sombrío, además, y el color terroso de la piel, los asemeja a todos de una manera exasperante. Parece el mismo tipo de tuberculoso internado, marchito, lúgubre, repetido cincuenta veces con la misma precisión aterradora. Solo el guardián que los vigila sabe individualizarlos (Castelnuovo: 1923, 56-57).

El narrador de *Carne de hospital* revela el asombro que le producen los cambios anímicos de la hermana por medio de una serie de preguntas que explican la novela como contenedor de basura, sin formas y sin valor. Los términos de las preguntas establecen articulaciones imposibles y manifiestan la confusión reinante en la cabeza del novelista y en su obra: “¿acaso existe alguna relación que a mí no se me alcanza entre el romanticismo y la retención fecal? ¿Entre el constreñimiento y la religión?”

(83). Una pregunta significativa: “¿Es que el curso o decurso de los residuos facilita o entorpece el curso o decurso de la razón? ¿Oscurece o aclara el juicio? ¿O es que la razón le amarga también la vida a los residuos?” (83). La razón desempeña el papel de aguafiestas frente a la condición festiva que tendrían los residuos. ¿Qué articulaciones podrían darse entre excremento y razón?

De las tres retóricas que dispone el miserabilismo, según Nicolás Rosa, corresponde a Castelnuovo el populismo fúnebre, “cinerario y plañidero”.⁸ *Carne de hospital* invierte los sentidos y los usos de dicha retórica a partir del análisis de un caso, del “examen clínico patológico de la heroína” (40). Cuando Mario comprueba las transformaciones anímicas de su hermana, comenta: “Parece ser también, que el cuerpo humano no se aviene con las teorías y defiende empeñosamente su pasado contra todo conato de renovación. No admite, por lo visto, injertos ultraístas ni talladuras de vanguardia. Está todavía demasiado apegado a su tradición” (40-41). La tradición aparece entonces a la vez deseada e impugnada. Y si por un lado, la tradición indica la vía naturalista, la vanguardia impone sus formas experimentales a una novela construida sobre el ensamblaje de fragmentos. Macedonianamente, el narrador alaba el método naturalista —“a esto lo llamo yo aplicar la física a la literatura” (30)— que no pone en marcha puesto que se trata de un relato inexistente a cuyo proceso escriturario, sin embargo, asistimos: “Mentalmente la vi en el cajón, estirada y pálida, con un retrato del doctor X, crucificado, en la cabecera, y una estampa del profesor Kuhne sobre el pecho, y de una sola plumada, cerré el segundo capítulo de la novela que venía imaginando” (51). La representación reiterada de la escena de escritura y el registro de numerosas cavilaciones formales van en la misma dirección: “Ya no me cabía la menor duda respecto a la índole de mi labor literaria: mi novela sería, incuestionablemente, fisiológica, hidroterápica, vegetariana” (51).

El pasaje deja ver la problemática: qué escribir (sobre qué temas) y cómo escribir (qué estética adoptar, qué tonos, qué formas). Las ambigüedades se acumulan. En la medida en que la forma aparentemente adecuada es puesta en cuestión, el método de observación típico del género se revela como un conglomerado absurdo de detalles que desorganiza la economía narrativa y desemboca en el caos: “Para describir el vuelo de los cascarudos empleé todo un capítulo en una de mis mejores novelas, que todavía no escribí. En la segunda edición, que sucedió, naturalmente, a la primera, aumentada y corregida, invertí unas treinta páginas nutridas para analizar el instrumento filarmónico de las ranas” (30).

El texto está perforado por opiniones sobre cuestiones poéticas. Si bien el autor rechaza floripondios literarios y coartadas lacrimógenas del romanticismo optando por la visión distanciada que recomendaba el naturalismo, a menudo los sentimientos lo traicionan y resbala hacia lo temido: “Se estaba operando dentro de mi armazón ósea un desdoblamiento literario. Noté que yo dejaba de ser yo. Puse cara de Carolina Invernizzio o de Martínez Zuviría. Zola me había abandonado” (58).

Después de la cirugía, Elisa empieza a dar muestra de perturbaciones mentales. Esta vez, el objeto que se somete al escalpelo burlón es la locura. El lenguaje científico retrocede y cede ante expresiones coloquiales o lunfardas que insisten con la metáfora de la máquina corporal:

El trastorno que le produjo biológicamente la falta de intestino grueso repercutió en sus facultades psíquicas. La función digestiva se resintió profundamente. Otro tanto ocurrió con el sistema nervioso. Hubo un desequilibrio general. Los centros motores chingaban, patinaban los pedales, no respondía el manubrio. En una palabra: se le descompuso la bicicleta (75).

8. Rosa piensa en tres retóricas posibles para el miserabilismo: 1. El populismo manierista, emparentado con el pop-art como recolocación y reutilización de los productos industriales, el reciclaje de la escoria cultural como intento de destrucción del imaginario de la creación exnihilo. 2. La larga tradición del populismo arcádico como reinterpretación de la naturaleza idílica y benefactora. 3. El populismo fúnebre (Castelnuovo) vinculado ideológicamente con el anarquismo crístico. Sostiene luego que si bien la pobreza es inenarrable, esto no quiere decir que no sea argumentable: “el argumento de la pobreza es el eje central de la Iglesia Católica; argumento de la razón y de los anarquistas; argumento de pasión” (Rosa, 127). Los argumentos se confunden con el anarquismo crístico: razón y pasión generan las estrategias del populismo fúnebre, cinerario y plañidero.

“Tiene gente en la azotea”, “se le descompuso la bicicleta” son fórmulas populares de designar la locura. A partir de este momento, Elisa se interna por los caminos sospechosos de algunos pseudosaberes como la teosofía, las ciencias ocultas o ciertas prácticas esotéricas como el espiritismo y la nigromancia. Con humor ácido, Castelnuovo pasa revista a creencias, supersticiones y rituales disparatados que culminan en el momento en que Elisa señala a Mario como culpable de su cáncer por haber quebrado una botella de aceite. Esta zona de la novela repite la descripción de los procesos mentales y los rituales salvajes con idéntica minuciosidad.

Luego de las operaciones, los cuerpos sufren metamorfosis varias. Elisa se ha encogido y transformado en una hechicera aniñada y caprichosa, llena de “manías transitorias”, (84) proceso que termina en un cambio de nombre siguiendo, quizás, la moda onomástica de los médiums; en el anuncio que promociona su profesión se lee: “Elizabeth Yunt: maga y adivina. Le falta el intestino grueso, origen de su poder extraordinario para dominar a los espíritus” (87). La atribución de males espirituales a causas físicas hace un diagnóstico que coincide con el discurso médico de fin de siglo XIX, en una línea que evoca los ensayos del médico y alienista José María Ramos Mejía:

Las altas temperaturas del espíritu, como las bajas, venían a ser la resultante de buenas o malas digestiones. La melancolía de los poetas no dimanaba del corazón sino del colon. Para él no había mérito o demérito: había o no había dispepsia. El buen humor y el mal humor, asimismo, seguían las fluctuaciones del aparato digestivo (100).

La crítica ha hablado de mal gusto, de excesos verbales, de una literatura que no puede callar, de tonos plañideros para definir los textos de Castelnuovo. Los atributos son intentos de atrapar el corazón de una literatura desechable, difícil de calificar porque lo que resta 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.

Su escritura muestra una extraordinaria capacidad para repensar la partición de lo sensible (Rancière) cuestionando la distribución de posiciones a través de una serie de estrategias narrativas que se revelan eficaces y, a juzgar por sus herederos, vigentes, aunque transformadas. La práctica literaria aparece en distintas zonas de su producción como puesta en cuestión y reorganización de una partición de lo sensible.⁹ Las formas de visibilidad y de decibilidad plasman configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos del sentir y construyen subjetividades que exhiben la cara oscura y oculta de la modernidad; descubren los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización. Los resultados son sujetos convertidos en cuerpos inmundos y desechables que se mueven en espacios públicos degradados de la ciudad moderna: por ejemplo, en sus bajos fondos –como el prostíbulo–; en espacios modernos como la fábrica y el taller gráfico; en espacios institucionales pedagógicos signados por la violencia –la cárcel, el reformatorio–; en los espacios de la producción, que son también de muerte –las minas y las canteras–.

Quizás ese cuestionamiento de la partición de lo sensible sea el motivo de la “sobrevivencia enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior” (Astutti, 438). Hacia atrás, la prosa parece continuar –aunque invirtiéndolos– modos de argumentar y asociaciones que encontramos ya en célebres ensayos del positivismo como *Las neurosis de los hombres célebres* o *La locura en la historia*; hacia adelante, en una genealogía posible, refulge el lenguaje provocador de Osvaldo Lamborghini, que escribe *El niño proletario* “contra la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa”. Los enemigos literarios –según sus propias palabras– son Raúl González Tuñón y el

9. Sobre la división de lo sensible, escribe Jacques Rancière: “denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan de dicha división. (...) La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que ejerce dicha actividad. Así, pues, tener tal o cual ‘ocupación’ define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. Hay por lo tanto, en la base de la política, una ‘estética’ (...)” (Rancière: 2002, 15-16).

Castelnuovo de los episodios de *Vidas Proletarias*: “la estética del populismo es la melancolía”.¹⁰ Seguramente, cuando Lamborghini hizo estas afirmaciones no pensaba en un libro como *Larvas*, porque su poética recorre caminos similares. *Larvas* – cuyos protagonistas son niños y adolescentes de un reformatorio– es el ejemplo más acabado de una literatura de desechos. Los niños de Castelnuovo desmienten cualquier intento de corrección política; son feos, sucios y malos. Para este boedista acérrimo, el futuro dista mucho de residir en la niñez. Las larvas no llegarán a mariposas.

10. “‘El lugar del artista’. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, en: *Lecturas Críticas. Revista de investigación y teoría literarias*. Año 1, n° 1, diciembre de 1980, 48-51. En el mismo número, Alfredo Rubione, el entrevistador, escribe un artículo en el que habla del mito de la niñez que ataca el relato de Lamborghini: “Creemos que el asco que produce este texto también está en relación al mito sobre el que opera, mito cuyas alternativas por entonces podrían ser por ejemplo: *Juanito Laguna* de A. Berni, *Chiquilín de Bachín* de H. Ferrer, *Juanito Caminador* de González Tuñón, *Crónica de un niño solo* de L. Favio, *La Raulito*, de L. Murúa. ¿Qué lector no sabe que entre nosotros los únicos privilegiados son los niños?” “Lo paródico en *El Niño Proletario*” (Rubione, 27-30).

Anexo I

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). El último texto presenta diferencias importantes: termina con la escena en la que el escritor le lee el manuscrito al médico. No hay segunda operación, Elisa no muere. El médico le aclara que su hermana no tenía lesión alguna en el intestino y que, por consiguiente, no ha habido colectomía. Existe otra novela, *Carne de cañon*. (*Conato de novela naturalista, dividida en un prólogo, dos operaciones y un entierro*) que publica *Claridad* en la colección “Cuentistas argentinos de hoy”, en 1926. La versión de 1930 tiene muy pocas variantes respecto de la edición de 1926. En el inicio de ésta última, Barcos se arroga el papel de descubridor de un gran escritor: “Al prologar su primer libro *Tinieblas*, fui el oráculo de su destino literario. Di la alerta a los críticos y polígrafos nacionales. ¡Atención! Ha nacido un escritor –advertí– que no tiene ningún parentesco espiritual con ninguno de los literatos del país. El está destinado a ser discutido apasionadamente por la crítica y por el público, pero no condenado, jamás, al osario común de los mediocres” (122).

Bibliografía

- » Astutti, A. (2002). “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”. En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6: Gramuglio, María Teresa (dir. del volumen), *El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- » Benjamin, W. (1980). “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus.
- » Castelnuovo, E. (1923). *Tinieblas*. Buenos Aires, Claridad.
- » ——— (1930). *Carne de hospital*. Barcelona, Bauzá.
- » ——— (1977). *El arte y las masas*. Buenos Aires, Editorial Rescate.
- » Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires, FCE.
- » ——— (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, FCE.
- » Lamborghini, O. (1980). “El lugar del artista”. En *Lecturas Críticas. Revista de investigación y teoría literarias*. Año 1, nº 1, diciembre.
- » Gálvez, M. (1961). *Recuerdos de la vida literaria. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Hachette.
- » Masiello, F. (1986). *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- » Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- » ——— (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- » Rodríguez Pérsico, A. (2012). “La literatura de Castelnuovo. El lado oscuro de la modernidad”. En Martínez Gramuglia, P., Ruiz, F. (ed.), *Figuras y figuraciones críticas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- » Rosa, N. (1997). “La mirada absorta”. *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.
- » Saítta, S. (2008). “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”. En Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Clearly Nichols y Saúl Sosnowski, *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.
- » Vezzetti, H. (1996). “Alberto Hidalgo, divulgador de Freud”. En *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*. Buenos Aires, Paidós.