

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

**La literatura de Castelnuovo. El lado oscuro de la modernidad**

Adriana Rodríguez Pérsico

Las reflexiones que siguen plantean algunos problemas sobre la producción de Elías Castelnuovo a partir del análisis de las diferentes estéticas usadas. Tempranamente, se vale de postulados científicos que toman expresión en lo que los críticos denominan su naturalismo literario o –quizás, con más fundamento- su “realismo delirante” (A. Astutti).<sup>1</sup> 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. 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. 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.<sup>2</sup> 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.

Cabría pensar que, para Castelnuovo, el compromiso requiere la convergencia o la yuxtaposición de diferentes discursos en un gesto en que la política, la literatura y la ciencia

---

<sup>1</sup> Astutti, Adriana, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, *El imperio realista*, Directora del volumen: María Teresa Gramuglio. Buenos Aires, Emecé editores, 2002, 417-438

<sup>2</sup> Vezzetti, Hugo, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*, Buenos Aires, Paidós, 1996. Especialmente, el capítulo 4 “Alberto Hidalgo, divulgador de Freud”

se entrelazan para configurar una estética de la denuncia, de la pedagogía o simplemente de la exhibición. La literatura reclama cuerpos teóricos exteriores a ella misma y los busca en las ciencias médicas, el marxismo o el psicoanálisis.

La crítica ha hablado de mal gusto, de excesos verbales, de tonos plañideros para definir su poética. Los atributos son intentos de atrapar el corazón de una literatura desechable, difícil de calificar por su intensa heterogeneidad. ¿Qué es una literatura desechable? Fundamentalmente, una literatura que busca la eficacia menospreciando la belleza, que apunta a difuminar las fronteras entre arte y vida. Una literatura que no repara en los buenos modales o en la corrección política y, por el contrario, no vacila en el gesto ampuloso, la puesta en primer plano de lo bajo y lo excrementicio.<sup>3</sup>

Los restos son la materia prima en Castelnuovo y pertenecen a órdenes diversos: los recuerdos y experiencias personales, los flecos de varios géneros (desde el folletín a la novela psicológica y realismos variopintos), los personajes desastrados, los espacios sórdidos de la modernidad, los saberes de segunda mano aprendidos, algunos, en la composición tipográfica de tesis doctorales o en publicaciones de divulgación, los saberes pobres de los pobres, el mal decir y la vulgaridad, las formas lingüísticas saturadas de lugares comunes y formas hechas.

Los restos son lo que queda después de algún final pero también lo que no deja cerrar el círculo hermenéutico. La escritura 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 y, a juzgar por sus herederos literarios, vigentes aunque transformadas.<sup>4</sup> La preferencia por este tipo de literatura impone regímenes de visibilidad y formas de

<sup>3</sup> Ver Rodríguez Pérsico, Adriana, *Elías Castelnuovo: saberes linyeras y estética del desecho*, Casa de las Américas (en prensa)

<sup>4</sup> Sobre la división de lo sensible, dice 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” (15). “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’ [...]” (16). Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

decibilidad particulares; descubre los detritus de la gran ciudad, el horror de los procesos de modernización. Los resultados son sujetos atrapados en cuerpos inmundos que se mueven en espacios públicos degradados de la ciudad moderna, 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) y en los espacios de la producción, que son también de muerte, como las minas y las canteras.

Propongo leer en *Larvas* (1932) el punto máximo de impugnación a una cierta división de lo sensible mediante una práctica literaria que no cae en ningún momento en la denuncia altisonante y que usa la basura como factor constructivo. Quizás ese cuestionamiento de la partición de lo sensible sea el motivo de la “sobrevida enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior” (Astutti, 438).

El libro recoge y ficcionaliza las experiencias del mismo Castelnuovo como maestro en un reformatorio; la construcción de sus protagonistas, niños y adolescentes, desmiente cualquier gesto de corrección política. El desborde y la falta de educación definen los rasgos de la escritura. De ahí extrae su capacidad de evitar la caída lacrimógena, apostando a la voluntad de conmovir no a través de un sentimentalismo edulcorado sino corriendo de manera violenta al lector de un lugar confortable donde aposentar su buena conciencia.

La posición de escritura facilita el efecto: lejos de la pretendida objetividad naturalista, un sujeto textual en primera persona participa en opinión y sentimientos. Emplea la ironía, rechaza actitudes, se refugia en el escepticismo, en escasas oportunidades ejerce la piedad. Ese sujeto narra historias de vidas delincuentes, idiotas y desamparadas. Los cuentos deparan al lector sorpresas varias: si bien los títulos aluden a una característica muy general, las intrigas destacan a sujetos peculiares que ponen de manifiesto sentimientos torvos, crueldades diversas y afectos ambiguos. Ante esas mezclas, al lector le es imposible clasificar, poner rótulos. Quizás allí resida, en esas distintas posiciones enunciativas, el núcleo de la eficacia poética.

Los personajes de *Larvas* son feos, sucios y malos, con la excepción de Ana María, protagonista del último cuento. Sin embargo, el libro termina como empieza. En ese sentido, es demostración fehaciente de la máxima que el director ha hecho colocar en el aula: “HAY QUE TENER FE EN LOS NIÑOS. LA CULPA DE LOS CHICOS NO LA TIENEN LOS CHICOS SINO LOS GRANDES”. El cuento “Ana María” que narra una

breve historia autobiográfica del maestro está dedicado al único personaje mujer en un mundo de varones, que asume un nombre propio. El internado figura un micromundo que reproduce las iniquidades del capitalismo. Lejos de hacerse retórica, la impugnación se impone por el procedimiento de la exhibición. La interpelación es tanto más efectiva cuanto más lacónica, la descripción desnuda no tiene aditamentos morales o ideológicos.

El texto construye la figura del niño-víctima como pieza fundamental de una cierta distribución de lo visible. En el dispositivo de visibilidad creado se borra el significado ingenuo de la palabra *infancia* para destacar una serie de figuras metonímicas: un niño por todos, un rasgo por el sujeto entero. La vida humana aparece en su materialidad más radical, sin ningún tipo de significación secundaria, misteriosa o trascendente. Es la vida despojada de fundamento ético o de virtudes públicas sobre la que actúan técnicas políticas que determinan formas de subjetivación. Las escenas muestran la *nuda vida* en relación con los dispositivos de poder.

La visión narrativa recorta un fragmento y sobre él aplica una lente de aumento que deforma la perspectiva. Sin discursos declamatorios, las escenas dejan ver la putrefacción del sistema educativo así como las mezquindades y bajezas individuales. Las fallas institucionales encarnan en historias de personajes pequeños que son malos frutos de instituciones fallidas. En el internado se amontonan huérfanos, viciosos e idiotas, discapacitados físicos y mentales.

Hay que prestar atención, entonces, al sistema significante creado por la serie de relatos atados por la violencia y el horror que se usan como modos de la biopolítica. El conjunto trama la infancia como campo de sentido: el ideologema lleva en sí la noción de un producto estropeado por causa de un sistema que abandona y violenta. Estamos muy lejos del imaginario hegemónico que despliegan, por ejemplo, los textos de Alvaro Yunque con sus niños que suman a la pobreza una férrea honradez. Frente al relato sentimental de la tierna víctima, Castelnuovo no hace mártires. En esto reside la torsión que logran sus relatos. Las víctimas se parecen al sistema, han sido moldeadas por él y presentan idénticas deformaciones y perversiones. Y ese motivo, lo hace doblemente horripilante porque aniquila las dualidades y el juicio maniqueo y al mismo tiempo produce un saber, un testimonio sobre una parte oculta de la realidad: la institución que debería proteger a los desposeídos, en rigor de verdad, castiga los pocos gestos solidarios y fabrica delincuentes.

En el inicio de *Larvas*, el narrador destaca el fenómeno, lo excepcional que es al mismo tiempo lo monstruoso: “Mi clase era, sin disputa, la más singular de todas. La más impresionante, también. Estaba allí representado, en miniatura, todo lo más raro y espantoso que produce la especie humana. Quien más, quien menos, era a mi juicio lo que vulgarmente se llama ‘un fenómeno’” (“Pestolazzi” 5-6).

Otra estrategia que entra en el dispositivo de visibilidad tiene que ver con la construcción de un mundo cerrado donde no hay altercados, rivalidades o comparaciones con otros ámbitos; un solo universo sofocante y denso en el que a duras penas se filtran algunas referencias a jefes, patrones o burgueses. Los sujetos no “representan” clases. Después de referirse a una “infancia sin remedio”, el narrador vuelve a la máxima pedagógica del director y se pone a pensar, con infinita sorna, en los treinta y nueve cretinos que tiene a cargo. Los cuentos explorarán esas vidas cretinas, tan sesgadas e individuales que desposeídas hasta de nombre propio se identifican por el rasgo determinante del apodo. “Pestolazzi”, “Mandinga”, “Amarrete”, “Frititis”, “Caruncho” tienen el valor de la connotación y sintetizan el núcleo que despliega la trama. En otras palabras, los sobrenombres operan como matrices de los relatos que refieren casos, en el doble sentido jurídico- policial y médico.

Si la literatura de Castelnuovo resiste a interpretaciones fáciles, si en ella hay algo del orden de lo inaprensible es precisamente por su ambivalencia. Los textos más interesantes de la producción de Castelnuovo son los que están regidos por esta lógica que migra de un texto a otro y atañe a elementos y niveles diferentes. A veces se trata de la elección y la valoración de ciertos géneros literarios: por ejemplo, en la década de 1920, mientras escribe *Notas de un literato naturalista* –una burla a la novela naturalista y a la novela psicológica- también produce los terribles cuentos de *Tinieblas*.

La idea de basura supone un doble movimiento de destrucción y construcción; implica que se pueden imaginar formas a partir de lo inútil, de lo que sobra como resto en la lógica del mercado. Lo que hace Castelnuovo con este uso de los géneros basura es darles función a desperdicios que no tienen orden ni sentido. Los productos de esta práctica zafan de la oposición aceptación-rechazo del mercado. Se instalan en otra dimensión que no es la de la ideología que acompaña a la visión escéptica liberal ni sostiene la versión socialista lavada de una ética abstracta. Porque las dicotomías no sirven pero tampoco

terceros términos superadores. La literatura de Castelnuovo no propicia la reconciliación. De ahí, la importancia del resto. A la idea de resto como lo desechable, podemos agregar – como sostiene Antelo- la de diseminación de vestigios.<sup>5</sup> Los restos ofician de fantasmas de algo ya ido, en ellos queda la huella y la sobrevivencia de lo que alguna vez fue. En Castelnuovo, los restos son el presente de una modernidad frustrada que ofician de testigos de un proyecto abortado, los espectros de lo que podría haber sido.

Adriana Rodríguez Pérsico

UBA

CONICET

---

<sup>5</sup> Antelo interpreta que Bataille en el fragmento “Poussière” (*Documents*, 1929) imagina “uma minúscula catástrofe cotidiana, a da desconstrução da forma como disseminação dos vestígios, em que o alto (‘les savants les plus positifs’) encontra-se paradoxalmente, como o baixo (‘les grosses filles bonnes à tout faire’)” (130). Antelo, Raúl. “Limiars do singular-plural” OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio (eds) – **Limiars e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010 [“Limiars do singular-plural”, p. 128-158]. Elio Grazioli: *La polvere nell’arte*. Capítulo 1. Sobre la etimología de polvo. En 5: el polvo es la metáfora primera del uso y la destrucción, lo que permanece después de toda la fragmentación posible. Pero también el polvo es sustancia: de polvo somos. Etimología: “pulvis”, el polvo de la pista, del circo o del campo de batalla. Remite a movimiento, es producto del movimiento.