

Aventuras literarias de lo político. Consideraciones sobre una dupla con historia.

Ricardo Piglia decía que había cursado la carrera de historia porque le gustaba la literatura, frase que por una parte revela la estrecha vinculación que ambas sostienen y al mismo tiempo explicita las ventajas de tomar caminos laterales para alcanzar el fin deseado. Así, el espacio literario se muestra apropiado para discutir cuestiones políticas e históricas ya desde su formación en el siglo XIX, culminando con la obra de Sarmiento quien, como bien sabemos, es maestro en usar la palabra como arma. En un viejo libro, me referí a la escritura como práctica de legitimación y consenso para la construcción de la nación: “En este contexto, el peso de lo político resulta decisivo para la constitución de otras esferas. La literatura trabaja con la fusión de ficción y acontecer histórico; los discursos aparecen contaminados por el objetivo primordial de eficacia y utilidad. Hasta la constitución del estado en 1880, configura un espacio de imbricación de discursos donde la política impone la función y la literatura aporta formas específicas para una recepción más amplia de los proyectos”.¹ Cuando Sarmiento escribió la génesis del caudillismo como respuesta a la pregunta por el enigma argentino que lo desvelara, en su *Facundo*, cumplió anacrónicamente con la intuición notable de Benjamin que sostuvo que los vencedores escriben la historia pero los vencidos la narran. El poder del relato se impuso y la imagen de Quiroga que perduró es la que plasmó su enemigo.

Despejemos algunas ambigüedades. Chantal Mouffe distingue “lo político” y “la política”.² En lo político prima la lógica del antagonismo, las luchas por la hegemonía, es una dimensión constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiende la política como “conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (16). Lo político es un punto ciego del pensamiento liberal que lo niega en su dimensión antagónica. Aunque

¹ Rodríguez Pérsico, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington, INTERAMER, OEA, 1992, 6.

² Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires, F.C.E., 2010.

diferentes, agonismo y antagonismo son modos de la democracia radical, la democracia vista no como consenso sino como conflicto (“consenso conflictual”).

El pensamiento de Mouffe –así como el de Ernesto Laclau- es decisivo para entender el funcionamiento de lo que denominan la democracia radical. Pero como voy a hablar de literatura, me resulta más fructífera otra línea de reflexión y por ello acudo a la categoría de *impolítico*, de Roberto Esposito, que, más que definir, pone en funcionamiento en *Categorías de lo impolítico* (1988).³ Durante esa década de 1980, las cuestiones giran alrededor de la política y la comunidad. Nancy publica *La comunidad inoperante* (1983), Blanchot, *La comunidad inconfesable* (1983), Badiou pregunta: *¿Se puede pensar la política?* (1985), Nancy y Lacou-Labarthe examinan la retirada de lo político (*Retrait du politique*, 1983). En este contexto, el propósito de Esposito es ver qué sucede cuando se elimina la política como acción transformadora. En otras palabras, cuando la política es reemplazada por el concepto de administración eficiente en que el Estado se limitaría a regular el libre juego del mercado.

Esposito pone en cuestión las categorías políticas modernas que han fomentado una teología política con el fin de investigar las articulaciones entre pensamiento y política que esquive el punto de vista de la filosofía política o de la política filosófica. Se propone una tarea de deconstrucción sin tener aún nuevas categorías pero pronunciándose contra la vertiente católica que deriva en la teología política y contra la despolitización en que desemboca la vertiente liberal.

Lo impolítico se presenta así como forma de pensar lo político, de llevarlo a sus últimas consecuencias sorteando las categorías de la representación y del gesto fundacional. Es un modo de enfrentarse de manera oblicua a las categorías políticas que se sustrae a toda perspectiva de valorización ética. Un modo de mirar la política. Posteriormente, las reflexiones culminarán en la confección del paradigma inmunitario en el que inscribe a la biopolítica moderna y contemporánea.

³ Esposito, Roberto. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006

Esta perspectiva, lejos de implicar un retiro de la política, se constituye en respuesta a las tentativas de despolitización. Los autores impolíticos que elige Esposito para analizar distintas problemáticas se apartan del *mainstream* de la literatura o la filosofía de su tiempo, de Kafka a Bataille, pasando por Nietzsche o recalando en Mann y Broch. Si hubiera leído a Elías Castelnuovo, ¿lo habría colocado en su galería de impolíticos?

Castelnuovo elabora un sistema discursivo en el que lo estético y lo político enlazan con distintos saberes. Podríamos pensar en una convergencia de discursos en un gesto en que lo político, lo literario y lo científico se combinan para configurar una estética de la exhibición o de la pedagogía. Su literatura reclama cuerpos teóricos exteriores a ella misma y los halla 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 *Psicoanálisis sexual y social* (1938) el libro que somete la teoría freudiana a la lupa del principio de la necesidad.⁴

Entonces, voy a hablar de modos literarios de lo político, o, en este caso, de un tipo de escritura impolítica, en la que destella una orientación hacia lo real. Porque si bien Lacan decía que lo real no cesa de no escribirse, que es imposible de representar, de simbolizar y por lo tanto de pensar, hay escritores que bordean lo real, lo tocan.⁵ Esa será mi perspectiva para leer una zona de la obra de Castelnuovo. Mi intención es ahondar en la capacidad de una lengua heterogénea para anudar relaciones entre lo estético y lo político. El recorte me permitirá avanzar en algunas hipótesis porque mi interés se centra en la producción de la

⁴Eipper explica: “Junto a *Resurrección* (1936), breve novela dedicada a la causa republicana de la Guerra Civil española, *Vidas proletarias*, es el único libro de índole artístico-literaria hasta *Calvario* de 1949 y el libro póstumo *Sacrificados* (1988). *Vidas proletarias* es el primer intento explícito de aplicar las normas del realismo socialista -elaboradas a partir de 1931 por Andrei Zhdanov y Karl Radek- a la narrativa castelnuoviana” (19-20). John Eipper. *Elías Castelnuovo, La revolución hecha palabra. Biografía, estudio crítico y antología*, Buenos Aires, Rescate, 1995.

⁵ Dice Lacan: “Para mí, en efecto, si no se admite esta verdad de principio de que el lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real, no es simplemente difícil sino imposible considerar su uso. El método de observación no podría partir del lenguaje sin que este aparezca agujerando lo que se puede situar como real. A partir de esta función del agujero, el lenguaje opera su captura de lo real” (32). Lacan, Jacques. *El seminario. El sinthome 23*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

década de 1920 y parte de 1930, momento en que el uso de distintos tipos de saberes configura una escritura peculiar, de raíz fuertemente anarquista.

Los textos correspondientes a esos años exhiben lacras sociales causadas por la miseria y el hambre que reducen a los sujetos a despojos. El medio y la herencia determinan historias mínimas que toman la pendiente inexorable de la decadencia. De los excesos teratológicos a la pedagogía humanística. En 1931, el escritor visita Rusia y publica a su retorno dos volúmenes que recogen las experiencias soviéticas: *Yo vi...! en Rusia (Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores)* (1932) y *Rusia Soviética* (1933). El viaje es de confirmación ideológica, un viaje testimonial que concluye en la difusión de las bondades del régimen comunista. Lo visto y lo vivido en Rusia producen un vuelco fundamental en las convicciones literarias. Cuanto más explícita se torna la ideología textual, tanto más se resiente la eficacia estética. La inacción, la pasividad de los monstruos se cambia en luchas obreras y arengas encendidas sobre derechos políticos, humanos y sociales.

Sylvia Saítta es contundente a la hora de juzgar la producción del período:

*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.*⁶

⁶Saítta, Sylvia, “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura” en Alvaro 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, 2008, 99-113. Consultado el 16/10/2010 en www.elortiba.org. Continúa Sarlo en su libro sobre una modernidad periférica: “Allí donde un escritor realista podía hacer un corte, trabajar el relato con una elipsis, un silencio, el pasaje a otro momento u otro lugar de la acción, Castelnuovo, invariablemente, continúa escribiendo. Tiene una noción plebeya de la sintaxis narrativa y siempre dice lo que un escritor de mejor oficio elude. Su voyeurismo es insaciable” (201). Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988

Sin embargo, las cosas no son tan lineales porque de ese hipernaturalismo de los manuales médicos, Castelnuovo se burla en un texto temprano de 1923, *Notas de un literato naturalista*. El gesto es doblemente contradictorio puesto que de modo paralelo escribe la serie de narraciones teratológicas que inaugura *Tinieblas*. El naturalismo de trazos gruesos coincide cronológicamente con la parodia de dicha estética. *Notas de un literato naturalista* es reelaborado en *Carne de cañón*, que se publica en España con el título de *Carne de hospital* (1930).⁷ En esta novela, el narrador, aprendiz de escritor, se reconoce heredero de la gran tradición realista y naturalista al tiempo que se mofa de ella; adopta formas experimentales para una novela hecha con fragmentos de otros géneros como la novela psicológica, la novela realista, la novela de artista; parodia saberes y creencias científicas o seudocientíficas; reflexiona sobre el oficio de escribir. En síntesis, como buen *bricoleur*, Castelnuovo se apropia de una cantidad de materiales poco valorizados para convertirlos en literatura.

El escritor aprende ciencia de segunda mano dado que en su juvenil oficio de linotipista había armado numerosas tesis de medicina. Podríamos leer su producción entera a partir de esta idea de uso de materiales de desecho y de restos. Creo que la particularidad de gran parte de su producción está en esa voluntad de contar la “ficción proletaria” (según Nicolás Rosa)⁸ usando desechos que pertenecen a órdenes diferentes: los recuerdos y experiencias personales, los flecos de varios géneros (desde el folletín a la novela psicológica y realismos varios), los personajes desastrados, los espacios sórdidos de la modernidad, los saberes degradados, los saberes pobres de los pobres, el mal decir y la vulgaridad, las formas lingüísticas saturadas de lugares comunes y formas hechas. La literatura es homogénea respecto del referente: se habla de la basura usando basura.

⁷Masiello dedica algunos párrafos a *Carne de hospital* que lee en clave paródica: “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) Masiello, Francine, *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

⁸Rosa, Nicolás. “La ficción proletaria”. *La Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*. Buenos Aires, Verano 2006, nº 4-5, 32-51

Doy un ejemplo del uso de géneros poco prestigiosos que se encuentran en una misma superficie textual. En *Tinieblas* (1923), el naturalismo teratológico se potencia con ciertas convenciones del folletín.⁹ Los relatos despliegan situaciones típicas y se apropian de protagonistas claves. Sin embargo, no aparece el sistema de significados que trama el género, según quiere P. Brooks. Los cuentos no velan una realidad segunda ni aspiran a una búsqueda moral.¹⁰ Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios de la escoria vomitada por el capitalismo.¹¹

¿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. 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.¹² El cuento que da título al volumen termina con una escena magistral en la que Luisa da luz a un monstruo que sobrevive algunas

⁹El 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' artiana" (126-127). Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario CRITICA en la década de 1920*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Historia y cultura, 1998.

¹⁰Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

¹¹Castelnuovo cuenta las discusiones en torno a la literatura popular que entablaban los escritores: "Reinaban entonces dos plagas literarias. Una comprendía al sainete y la otra a la novela semanal. Se había desatado un verdadero diluvio de esta literatura de bolsillo. *La Novela Para Todos, La Novela del Día, La Novela Porteña, La Novela Semanal, La Novela del Momento, La Novela Realista, La Novela del Pueblo, La Novela de Tranvía* y no recuerdo cuántas más. Lo que recuerdo bien es que con diferentes títulos, todas suministraban por igual el mismo opio a la ciudadanía" (125). Castelnuovo, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

¹²"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). Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

horas a su madre y finalmente se ahoga en un charco de sangre, ante la mirada espantada del padre:¹³

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).

Los títulos operan como marcadores. En 1924, Castelnuovo publica *Malditos*. Como la casi totalidad de sus relatos, cuentan historias de decadencia enfrentando tiempos diferentes. Son a la vez historias de peregrinos hacia la metrópolis: César, el escultor de “Malditos” ha nacido en Goya; sus rasgos descubren la presencia de antepasados indígenas; el periodista y escritor de “Lázaro” que proviene de las sierras tiene por meta convertirse en periodista y en “escritor proletario”, atributo que explicita la posición de escritura. La eficacia de la prosa reside en las voces de los excluidos, de aquellos que están despojados hasta de su pertenencia a la comunidad humana. Tanto el escultor César como el escritor Lázaro se ilusionan con el triunfo en la capital. Si el pasado está cruzado por privaciones y el presente impone el descenso social y moral, el futuro está clausurado.

El relato de la miseria se desarrolla en unos pocos espacios asfixiantes y sórdidos por los que se desplazan los ex-hombres. Los ambientes hostilizan a los seres humanos. Los hay urbanos: el taller gráfico, el conventillo o la casa de pensión, la calle, el hospital, el manicomio, la cárcel, el prostíbulo y también

¹³ Castelnuovo, Elías. *Tinieblas*, Buenos Aires, Claridad, 1924

rurales: la selva, la cantera. Hay espacios ocultos a la mirada urbana que quedan fuera de los límites de la ciudad pero que mantienen intensa relación con ella ya sea porque allí se realiza la tarea sucia de la faena o porque reciben los desechos que produce la urbe. Los paisajes en Castelnuovo evocan escenografías pesadillescas, paisajes de cartón piedra, con luces y sombras nítidas, contornos difusos y formas de ensueño.

Dos ideologemas con historia: el matadero y la quema. El matadero –al que me referiré más adelante- se convierte en figura de la barbarie y la violencia en el siglo XIX; la quema aparece con frecuencia en el arte de tendencia social. Facio Hebequer, uno de los Artistas del Pueblo, incluye una litografía con ese nombre en la serie “Buenos Aires” que realiza a partir de 1932. La quema es el espacio contiguo de los marginales que trafican y reciclan la basura. Por su parte, otro artista, Abraham Vigo burila una serie de aguafuertes –también pinta óleos- que tienen por tema la quema a partir de 1933. Los personajes -familias en situación de trabajo, mujeres, hombres y niños agobiados bajo el peso de los fardos de desechos- forman, no obstante, un germen de comunidad en la que participan incluso animales domésticos. La comunidad –en Vigo o en Castelnuovo- se organiza en torno al reciclaje, la clasificación o el consumo de la basura.

En “Raza de Caín” (*Malditos*), la quema es el lugar de la conspiración donde los hermanos y Trapos se reúnen para urdir el crimen del padre. El crimen crea la comunidad fraterna. Para Bataille, la muerte o el crimen están en la base de la configuración de la comunidad; la aceptación del crimen como acto trágico desemboca en la constitución de la comunidad sagrada. La muerte engendra lo sagrado como lazo de unión. El sentimiento de pertenencia hace que los hombres se protejan frente a lo extraño, el otro o lo otro. El temor que genera la pérdida de la identidad conduce a considerar enemigos a todos los que no forman parte de la comunidad política. Contra la comunidad política, base del estado liberal o fascista, Bataille preconiza una comunidad acéfala, sin dios, sin pueblo, sin líderes, sin patria, que no quepa en los límites de un estado. Una comunidad universal. Porque no es política, puede ser infinita y estar entregada a su propia ruina. El hecho de que esté compuesta por hombres inacabados permite la

comunicación que rápidamente se revela como imposibilidad: lo único que se puede compartir es la diferencia irreductible. No obstante, la ausencia o la imposibilidad es lo que reúne a los hombres cuyo anhelo toma la forma de “la obsesión de una continuidad primera”.¹⁴

En el libro citado, Esposito señala a Bataille como pensador impolítico, y se refiere en estos términos a la comunidad de muerte: “Lo que se comparte no es una presencia, sino una ausencia de ser, en el sentido de que mi falta puede ser potenciada solamente por una falta del otro (del otro como *falta*)” (315).¹⁵ Agrega después que la comunidad “no está formada por una serie de sujetos, sino por su exposición a la pérdida de la subjetividad. Lo que se comparte es exactamente esta pérdida que hace del sujeto –de su intención inevitablemente apropiadora– simple existencia. Existencia compartida, *partagée*, en su finitud. Y aun más: *partage* de existencias” (316). Bataille dice que la comunicación solo puede darse entre seres en el límite de la muerte, de la nada. Si puede haber comunidad, ello sucede sólo en la relación entre la muerte del otro y la posibilidad de la muerte propia. La comunidad, entonces, es imposible e irrepresentable. Es aquello que no puede ser común. No es algo que pone en relación lo que es sino el ser mismo como relación.

La comunidad como espacio de protección o pertenencia está ausente en Castelnuovo. En ese universo, los sujetos padecen una condición de desamparo tal que los convierte en víctimas propiciatorias de un sistema. El protagonista de “Raza de Caín” vive cerca de la quema; es su lugar de sociabilidad y en el que encuentra protección en los brazos de la vieja Trapos, mezcla de linyera, militante

¹⁴Bataille desarrolla estas ideas en *El culpable* y *Sobre Nietzsche*, entre otros textos. En “La estructura psicológica del fascismo”, sostiene que lo que define al fascismo es su proyecto comunitario. El fascismo es la expresión política de una sociedad que se piensa como finita y homogénea. Cabe aclarar que la comunidad homogénea y la comunidad heterogénea se manifiestan en todas las sociedades. Los elementos homogéneos y heterogéneos son inherentes a todas las sociedades. Leemos en *El erotismo*: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos nostalgia de la continuidad perdida. No podemos soportar la situación que nos amarra a la individualidad por azar, la individualidad perecedera que somos. Al mismo tiempo que experimentamos el deseo angustiado de la duración de lo perecedero, tenemos la obsesión de una continuidad primera que generalmente nos liga al ser” (15). Bataille, Georges, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960

¹⁵ Esposito, Roberto. Op. Cit.

y bruja. Fuera de esos límites, desaparecen incluso esas protoformas, de modo que los sujetos están presos de una soledad radical. La eficacia de esta literatura reside en el hecho de que el desamparo se enuncia en primera persona. En estos relatos, porque el narrador es al mismo tiempo el excluido, su palabra no conoce la piedad, el disimulo o la comprensión. No hay nada ni nadie que atenúe el desamparo, mucho menos que lo repare. A más de un estado ausente, las instituciones –cuando existen- se ocupan no de aliviar sino de retirar al loco, criminal o enfermo de la vida colectiva (el manicomio de “Raza de Caín”, el hospital de “Malditos”, la cárcel o el reformatorio en otros relatos). Cuando se ponen a hablar, los ex-hombres se ubican en el momento anterior al estallido, al desastre final.

Remontándose a la infancia, Armando, el protagonista de “Raza de Caín”, recuerda el barrio Reus de Montevideo, el caserón natal, las calles inmundas, los pantanos infectos, el refugio insalubre de la quema. Una escena elocuentísima despliega la rutina de un día en la quema, muestra sus personajes, su organización, sus líderes. Al atardecer, cuando llegan los carros que transportan la basura, aparecen los ex hombres:

Entre los atorrantes hay mujeres y varones, viejos y viejas espectrales, traperos y hueseros y uno que otro niño desnutrido y vagabundo. Algunos están armados con garrotes; otros ciñen una bolsa en bandolera y todos trasudan a través de sus guiñapos y de sus semblantes terrosos, algo del olor y del color de la basura (16).¹⁶

Estos seres humanos configuran una comunidad del resto que comanda Trapos, un personaje de características similares a El Lechuzón que aparece en la pieza *La Marcha del Hambre*. La vieja condensa las características de jefe que marca espacios, de bruja que reparte exorcismos y maldiciones a los ricos, de profeta que prevé un futuro aún más desgraciado que el presente, de protectora

¹⁶ Castelnuovo, Elías. *Malditos*, Claridad, 1924

del débil, de maestra que enseña el Apocalipsis y de contadora de historias que aglutina a la comunidad por medio de narraciones orales. Cuando los cirujas le piden que cuente historias tristes, la vieja los increpa, los llama “malditos” y comienza a desgranar un relato “producto de su imaginación” (19) que tomando por intertextos hagiografías y episodios bíblicos traza homologías entre santos y atorrantes.¹⁷ Hacia el final de la jornada, la comunidad se agrupa para escuchar la palabra, que en este caso, es de desesperanza porque los malditos de hoy seguirán siéndolo mañana.

Si en la escena de la quema, hay rastros mínimos de organización social, porque lo que une, aunque de modo efímero y precario, es la lucha por la supervivencia, en el hogar, esos rastros desaparecen. Las instituciones como modos de organizar el funcionamiento de la sociedad están ausentes. El universo de Castelnuovo carece de instituciones políticas y educativas y en esto los textos exponen su ideología anarquista. En síntesis, la carencia fundamental, lo que falta es cualquier tipo –aún el más elemental- de organización política o social, aspecto que aparece en obras programáticas como *Vidas proletarias*. Allí, aunque defectuosamente, operan ciertos rasgos solidarios que fortalecen la conciencia colectiva.

Ciertos espacios funcionan como imanes para la representación literaria porque están saturados de sentidos: el matadero es uno de ellos. Con tono hiperbólico, Castelnuovo escribe una historia que conserva el sustrato violento del texto de Echeverría. Casi en el mismo momento, Bataille liga el matadero con la religión ya que los templos funcionaban como lugar de plegarias y de matanzas y habla de la “grandeza lúgubre característica de los lugares donde corre la

¹⁷La homología: “Todos los profetas, según ella, tenían las mismas propiedades de su banda, el mismo espíritu de resignación, las mismas lacras. El que no andaba descalzo como Jesucristo, usaba una pelliza de carnero como Juan el Bautista o se dejaba matar a pedradas como San Esteban. Todos los santos vivían al margen de la sociedad como ellos y como ellos anduvieron semidesnudos, harapientos y leprosos. Job, era para *Trapos*, el prototipo del atorrante desventurado y sarnoso, sumergido en el estercolero de la miseria” (19).

sangre”.¹⁸ La idea de sacrificio también se despliega en el cuento “Lázaro” de Castelnuovo. Si el matadero remite al siglo XIX, la quema arrastra al XX. En todo caso, ambos ideogramas resumen lo que la gran ciudad finge ignorar, empujando la barbarie hacia la periferia. Ambos espacios muestran la comunidad imposible o la imposibilidad de comunidad.

En el relato “Lázaro”, la prosa desgrana imágenes escatológicas; en la penumbra, desfilan sombras que adquieren paulatinamente rasgos semihumanos; hombres y mujeres esperan la matanza de vacas para beber la sangre que les devolverá la salud. Castelnuovo escenifica el regreso a la animalidad. El texto se demora en detallar hasta la truculencia los distintos paisajes que genera la faena: cuchilladas, mazazos, degüellos, chorros de sangre, montañas de excrementos, vómitos, descuartizamientos, crujir de huesos quebrados o descoyuntados. Con referencias religiosas transparentes, Lázaro prevé un castigo atroz por haber bebido sangre inocente.

Bataille está muy presente en mi trabajo. Le debo, fundamentalmente, la idea de pensar la literatura de Castelnuovo con su categoría de “lo heterogéneo”. Sin duda, el de Bataille es un pensamiento de la heterogeneidad. Y esto en 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. A partir de 1934, siguió con

¹⁸Bataille sostiene que el matadero es actualmente un lugar maldito invisibilizado por las reglas de la sociedad burguesa: “Pero las víctimas de esa maldición no son los matarifes o los animales, sino esa misma buena gente que ha llegado a no poder soportar más que su propia fealdad, una fealdad que responde en efecto a una enfermiza necesidad de limpieza, de pequeñez biliosa y de tedio: la maldición (que sólo aterroriza a quienes la profieren) los obliga a vegetar tan lejos como sea posible de los mataderos, a exilarse por corrección en un mundo amorfo donde ya no existe nada horrible y donde, sufriendo la indeleble obsesión de la ignominia se ven reducidos a comer queso” (50). Bataille, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Selección, Traducción y Prólogo de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

entusiasmo los cursos de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu*. Veía en la noción marxista de lucha de clases una reelaboración de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. La actividad intelectual durante la década de 1930 estuvo atravesada por una empecinada resistencia al fascismo, además de acercamientos y desencuentros con los surrealistas. En esa década produjo varios de sus artículos más conocidos 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 los motivos de su fuerza ideológica y política que ha logrado triunfar por sobre regímenes democráticos. Retoma allí la noción de gasto improductivo 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.¹⁹ 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 reside en ignorar la enorme fuerza de esos

¹⁹Bataille define. "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.) (147) "La estructura psicológica del fascismo" en Bataille, Georges, Op. Cit, 137-180

elementos que mantienen unida a una sociedad generando sentimientos de entusiasmo y de espanto

Castelnuovo pone en funcionamiento una matriz semejante. El gesto es complejo y ambiguo alternando propuestas que convergen en una estética del resto, en la producción de una literatura desechable, hecha en una lengua heterogénea. ¿Qué entiendo por ella? Fundamentalmente, una literatura que busca la eficacia menospreciando la belleza, que apunta a difuminar las fronteras entre arte y vida. Una literatura que lejos de ensayar los buenos modales no vacila en usar el gesto ampuloso, en exacerbar el mal gusto poniendo en primer plano lo bajo o lo escatológico. Castelnuovo, como Lamborghini y Perlongher, es de esos autores que se atreven a ir más allá en el intento de capturar lo real.²⁰ Hay en ellos la aceptación del riesgo, cierto empecinamiento en no detenerse en el borde, en no reconocer fronteras.

Los numerosos atributos críticos prodigados a la literatura de Castelnuovo revelan intentos de atrapar el corazón de una literatura 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. Debido a la multiplicidad de estéticas, la imagen que surge es la de un rompecabezas en el que las piezas, a veces, encastran.

Creo que los cuentos agrupados en *Larvas* (1931) materializan el punto máximo de impugnación a un estado de cosas mediante una práctica que no cae en ningún momento en la denuncia altisonante y que usa la basura como factor constructivo. La construcción de sus protagonistas, niños y adolescentes, desmiente cualquier intento de corrección política. Los protagonistas son malos, sucios y feos. De ahí, la capacidad de evitar la caída lacrimógena, apostando a la voluntad de conmovir no a través de un sentimentalismo edulcorado sino

²⁰ Dice Lacan: “Yo inventé lo que se escribe como lo real. Naturalmente, a lo real no basta escribirlo *real*. Unos cuantos lo hicieron antes que yo. Pero yo escribo este real con la forma del nudo borromeo, que no es un nudo sino una cadena, que tiene ciertas propiedades. En la forma mínima en que tracé esta cadena, se necesitan por lo menos tres elementos. Lo real consiste en llamar a uno de estos tres *real*”. Lacan, Jacques. Op. Cit, 127

corriendo de manera violenta al lector de un lugar confortable donde aposentar su buena conciencia.

La prosa abunda en detalles repugnantes: cuerpos enclenques, enanos, cabezas deformadas, pequeñísimas o enormes, jorobas y rengueras, caras contrahechas de bocas babeantes. Porque las dicotomías no sirven pero tampoco terceros términos superadores, los textos más interesantes son los que están regidos por esta lógica que migra de un lugar a otro y atañe a elementos y niveles diferentes. El relato de lo heterogéneo que emprende Castelnuovo no propicia la reconciliación. Miserables y monstruos son los nombres de la exclusión.²¹

Hay un mundo cerrado; un universo sofocante y denso en el que a duras penas se filtran algunas referencias a jefes, patronos o burgueses. Los sujetos no representan clases. Después de referirse a una “infancia sin remedio”, el narrador –maestro del orfanato como el propio Castelnuovo- recuerda la máxima pedagógica del director –las culpas son de los mayores, no de los niños- y se pone a pensar, con infinita sorna, en los treinta y nueve cretinos que tiene a cargo. El libro será la exploración de 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. Las historias tejen un abanico de anormalidades y delitos; los personajes que encarnan desviaciones, taras o anomalías, no pasan de ser números, para la institución. El paradigma inmunitario se pone en marcha en el mundo del orfanato.

Vuelvo al planteo inicial para completar mi hipótesis: propongo pensar estos textos como una literatura con orientación a lo real, es decir, una palabra que toca lo real anudando lo literario y lo político. Esa literatura excesiva tiene en su centro un hueco, o mejor, parece generarse a partir de un agujero. Muestra de distintas maneras y con diferentes figuras, la falta. ¿Falta de amparo, de justicia, de

²¹ Castelnuovo, Elías, *Larvas*, Buenos Aires, Claridad, 1931

solidaridad, de comunidad? No hay respuesta precisa, ni sutura posible. La falta permanece como tal. La literatura hace visible la imposibilidad de la reconciliación. Ni instituciones ni leyes pueden colmar el hueco. Jacques Alain Miller recuerda a Lacan cuando sostiene que lo real es sin ley.²² Los relatos de Castelnuovo diseñan mundos sin ley: son apuestas literarias que señalan la imposibilidad de suturar lo fragmentado, de recubrir la falta.

Acaso podríamos acordar con Miller cuando dice: “el papel que el psicoanálisis debe sostener no permite ambigüedad: le toca recordar lo real” (15)²³, y reemplazar en el enunciado *psicoanálisis* por *literatura*. Como si esta literatura pudiera aproximarse a aquello que tiene que ver con lo indecible, con el horror y la muerte, tratando de figurar lo irrepresentable mediante la ficción, en gestos más o menos fallidos.

La verdad tiene estructura de ficción, decía Lacan. Y eso significa que la verdad se puede contar y que no hay una sino múltiples. La afirmación ha desembocado en un ficcionalismo expandido. Llevada al extremo –es decir, si sostuviéramos que solo se cuentan historias- llegaríamos a la conclusión de que no hay real. Miller opina que la estructura de ficción absorbió la realidad: “Ante esa decadencia ficcional de la verdad, se impone recurrir a lo real como lo que no tiene estructura de ficción” (15). Y desmiente la apurada conclusión del ficcionalismo mientras subraya la orientación lacaniana como orientación hacia lo real (247).²⁴ Si la ciencia opone lo real y el sentido, sustituye el sentido por el saber; por su parte, el psicoanálisis “no puede eliminar de su práctica misma la suposición de que hay sentido en lo real” (248).²⁵ El sentido da lugar a la interpretación.

A la pregunta de Miller: “¿Cómo se anudan el lenguaje y lo real, cuando el primero es potencia de semblante, tiene el poder de hacer existir ficciones?” (255), responde el texto lacaniano: hay que pasar del Nombre del padre al padre del

²² Miller, Jacques Alain. “La insistencia de lo real” en *Piezas sueltas*. Buenos Aires, Paidós, 2013, 259-278

²³ Miller, Jacques Alain. “United Symptoms” en *El Otro que no existe y sus comités de ética. Seminario en colaboración con Eric Laurent*. Buenos Aires, Paidós, 2005, 9-29

²⁴ Miller, Jacques Alain. “¿El psicoanálisis es posible?” en *Op. Cit.*, 231-248

²⁵ Miller, Jacques Alain. “El lenguaje y lo real” en *Op. Cit.*, 249-263

nombre. La tarea de nominación, dar nombre a las cosas implica pasar de lo simbólico a lo real. Nominar es el acto básico que hace un escritor cuando ejerce su práctica. En el caso de Castelnuovo, pone en marcha formas de visibilidad y de decibilidad construyendo subjetividades que exhiben la cara oculta de la modernidad descubriendo el horror de los procesos de modernización bajo la forma de detritus que produce la ciudad. Los restos ofician de testigos elocuentes y malogrados del sistema capitalista. Hacen visible un sistema que no adopta formas abstractas sino que encarna en vidas arruinadas.

Pero el resto -además de concebirse como lo ya usado y por lo tanto inservible- disemina vestigios. Como fantasma pertinaz que reaparece una y otra vez, en él sobrevive un mínimo de lo que alguna vez fue. Muestra también las huellas presentes de un futuro que nunca será. Digamos, finalmente, que esta literatura exhibe una extraordinaria capacidad para repensar lo que Rancière²⁶ llama partición 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 por un largo período aunque transformadas.²⁷

²⁶Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Centro de arte de Salamanca, Argumentos 2, 2002

²⁷Astutti califica a la escritura de Castelnuovo como “realismo delirante”. Detecta también influencias sobre Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini, María Moreno y Leonardo Favio. “Y en casa ocasión de esa recurrencia se deja leer entre líneas el encuentro de escritura y marginalidad en un estilo que, a contrapelo de sus intenciones, arrastra al autor fuera del realismo, del bien, de la moral, de la justicia, de la salud, del buen gusto y de la verdad” Astutti, A. “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. Lamborghini habla de estas “malas influencias” en “El lugar del artista”. Entrevista a Osvaldo Lamborghini en *Lecturas Críticas. Revista de investigación y teoría literarias*, Año 1, nº 1, diciembre de 1980, 48-51. En el mismo número, Rubbione, uno de los entrevistadores, 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, *Juancito 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?” Rubbione, Alfredo, “Lo paródico en *El Niño Proletario*”, 27-30

Adriana Rodríguez Pérsico
Universidad de Buenos Aires
CONICET