

Adriana Rodríguez Pérsico
UBA. CONICET

Imágenes oscuras de la modernidad. Desechos y monstruos en la literatura de Elías Castelnuovo.

Entre las numerosas polémicas literarias y políticas que atraviesan el campo cultural argentino, el enfrentamiento Florida-Boedo ocupa un lugar privilegiado. Cientos de ensayos han intentado dirimir la cuestión con resultados más o menos felices, según los casos particulares, dictaminando poéticas irreconciliables o, por el contrario, estableciendo zonas de intersección, límites indecisos entre los ritmos y las formas vanguardistas y el denunciaismo inherente a la estética realista.

Elías Castelnuovo es una pieza fundamental en la fundación y el desarrollo del grupo boedista que se nucleó alrededor de la revista *Los pensadores*. Tempranamente, usa postulados científicos que toman expresión en lo que los críticos denominan su naturalismo literario o –quizás, con más fundamento– su “realismo delirante” (A. Astutti).¹ 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.

La crítica ha hablado de mal gusto, de excesos verbales, de tonos plañideros para definir los textos de Castelnuovo. Los atributos son intentos de atrapar el corazón de una literatura que difícil de calificar, más allá de etiquetas rápidas. Creo que el motivo está en el trabajo con desechos de distintos tipos: los

¹ 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.

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 degradados, de segunda mano aprendidos 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. 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.

La escritura muestra una extraordinaria capacidad para repensar lo que Rancière 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 aunque transformadas. Quizás resida en ello parte del “efecto Castelnuovo” que Adriana Astutti ve como una “sobrevida enfermiza que opera su contagio sobre la literatura posterior” (Astutti, 438). Me refiero, en especial, a *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini quien escribe ese texto “contra la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa”.² Los enemigos literarios –según sus propias palabras- son González Tuñón y el Castelnuovo de los episodios de *Vidas Proletarias*: “la estética del populismo es la melancolía” (49), sostiene en una entrevista de 1980. 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.

² “El lugar del artista”. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. *Lecturas Críticas. Revista de investigación y teoría literarias*. Año 1, n° 1, diciembre de 1980, 48-51. En el mismo número, Alfredo Rubbione, 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, *Chiliquillín 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?” “Lo paródico en *El Niño Proletario*”, 27-30.

A los personajes de Castelnuovo puede entenderse desde la idea de abyección que desarrolla Julia Kristeva en su libro *Pouvoirs de l'horreur*. Lo abyecto se vincula con lo perverso; es lo rechazado, lo expulsado. Remite a ideas como desorden, hibridez, mezcla, indecibilidad; desvía la regla; altera el carácter estable de las dicotomías como Puro e Impuro, Prohibido y Pecado, Moral o Inmoral. Lo abyecto perturba una identidad, unos límites, un orden. “Ni lo uno ni lo otro, lo ambiguo, lo mixto”, dice Kristeva. Los elementos contaminantes –la enfermedad, el cadáver, el excremento, la podredumbre- representan un peligro para la identidad que proviene del exterior.³

A partir de estas ideas, quisiera discutir 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. Los libros que escribe en la década de 1920 distan de entrar cómodos en el canon del realismo. Ya en 1931, después de que visita Rusia escribe dos libros que recogen sus experiencias: *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.⁴ Cuanto más explícita se torna la ideología textual, tanto más se resiente la eficacia estética. En otras palabras, los textos más logrados avanzan en líneas anarquistas, ya pongan en escena lo que Nicolás Rosa llama su “anarquismo crístico” o modulen tonos más severos que se acercan a cierta brutalidad antisentimental y grotesca. En su lúcido ensayo, Rosa enfatiza un rasgo entre otros muchos que denomina “miserabilismo folletinesco”

³Entre los literatos que se atreven a escribir sobre lo abyecto, la autora menciona a Proust, Artaud, Kafka, Céline, Dostoievsky. Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Editions du Seuil, 1980

⁴ 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” (124). Castelnuovo, E. *El arte y las masas*. Buenos Aires, Editorial Rescate, 1977

insertando a Castelnuovo en un abanico que comprende a escritores como Dickens y Brontë:

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 Castelnuovo) cuyos temas se convierten en verdaderas cristalizaciones narrativas: la orfandad, la internación en celdas o asilos, y, en un espacio público, el itinerario de la pobreza como circulación en los sitios secretos de la ciudad: aquellos que marcan las entradas y salidas de la planimetría ciudadana: estaciones, vías férreas, subsuelos, subterráneos, etc. (117).⁵

Las formas de visibilidad y de decibilidad 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 resultados son sujetos convertidos 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 o 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. Cabría agregar la quema y el matadero, en los cuentos de *Malditos* (1924), ideologemas que ilustran lo que la urbe pretende ignorar, desplazando la “barbarie” hacia lugares periféricos.

Las enfermedades físicas y mentales, las deformaciones y la monstruosidad, los flagelos sociales –como se los llamaba en la época- son ejes de los textos. 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. Castelnuovo aprende ciencia de segunda mano puesto que en su oficio de linotipista armaba numerosas tesis de medicina. Un caso paradigmático del uso de desechos como materia prima es una novela poco leída, salvo por Francine Masiello que le dedica breves párrafos.⁶ *Carne de*

⁵Rosa, Nicolás. “La mirada absorta”. *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos, 1997, 113-129.

⁶Masiello, Francine. *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986. 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

hospital se titula una novela de 1930, reedición con escasas variantes de *Carne de cañón* (1926) que a su vez se basa 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”.⁷ El texto investiga las formas de la biopolítica que administran la vida y la muerte; despliega los modos en que la vida es objeto de medicalización en un doble aspecto físico y psíquico, de acuerdo con los postulados que las ciencias y los saberes hegemónicos imponen en tiempos y espacios precisos.⁸

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 y llevando al extremo el detallismo respecto de los procesos fisiológicos, la digestión, la defecación: lo bajo, lo feo, lo sucio ocupan el centro del relato que se

infunde esos textos” (197)

⁷ Castelnuovo, Elías. *Carne de hospital*. Barcelona, Bauzá, 1930. Para el presente artículo, trabajamos con este texto. *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, nº 52, 1-24). El texto presenta diferencias importantes: termina con la escena en 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 cañón*. (*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 variaciones 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).

⁸ 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, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, FCE, 2007 y *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires, FCE, 2006

regodea en la descripción hiperbólica. La metáfora médica sostiene que el colon hace el servicio de limpieza del cuerpo como los recolectores de residuos de una ciudad.

Entre bromas y socarronerías, el novel autor Mario Yunta se declara partidario del naturalismo y se inserta como eslabón de un linaje que incluye a Zola, Dostoievski, Korolenko, entre otros. No obstante finaliza 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. 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. De modo paralelo, la vanguardia impone sus formas experimentales en 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.⁹

El escritor César Aira dice que en el expresionismo, el artista se entromete con cierta violencia en el mundo imaginado, contrariando cualquier posibilidad de distancia.¹⁰ Lo que Aira liga a la textualidad artiana puede aplicarse a la prosa de Castelnuovo. Por su parte, en su primer libro en prosa, *Inquisiciones* (1925), Borges ve en la guerra la justificación del expresionismo puesto que a partir de ella se genera el deseo de apreciar las cosas que podían perderse súbitamente: “Hoy en cambio por obra del expresionismo y de sus precursores se generaliza lo

⁹ “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).

¹⁰ “El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. La distinción clásica entre impresionismo y expresionismo dice que en el primero es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra” (55). César Aira. “Art”. *Paradoxa*. Rosario, nº 7, 1993, 55-71.

intenso; los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento” (156).¹¹

No me interesa sortear el canon realista para sumergirme en el expresionista. Sí me parece que las reflexiones de Aira y Borges son aptas para pensar esta zona de la literatura de Castelnuovo y atentar contra la homogeneidad de ciertas lecturas. En la prosa, laten idéntica generalización de lo intenso y la apuesta por el detalle, aunque el adjetivo no encuentre muchas veces la certeza. Castelnuovo prefiere historias individuales que, enfocadas con lento de aumento, ocupan la totalidad de la escena.

En el mismo año de 1923, junto con la broma paródica de *Notas de un literato naturalista*, Castelnuovo publica *Tinieblas* que fue un éxito rotundo.¹² Allí, el naturalismo teratológico se potencia con ciertas líneas de otro género basura, el folletín.¹³ Recordemos que Peter Brooks lo define por el “modo del exceso. El modo melodramático existe para localizar y articular lo oculto moral. En un universo post-sagrado, los imperativos éticos devienen sentimientos morales. Más que hacer hincapié en el triunfo de la virtud, el melodrama apunta a hacer el mundo legible desde lo moral, destacando fuerzas éticas en los caracteres.”¹⁴

¹¹ Borges, J.L. *Inquisiciones*. “Acerca del expresionismo”. Buenos Aires, Seix Barral, 1993, 155-161.

¹²“Mi primer libro, *Tinieblas*, fue publicado en circunstancias muy especiales durante 1923. Trabajaba yo entonces en una imprenta de linotipista en la cual se imprimían tesis para médicos. Allí editaban a veces sus obras dos incipientes editoriales con cuyos dueños, forzosamente trabé amistad. Ambos, que conocían el texto, se empeñaron en darlo a publicidad siendo el primero de ellos, Lino Tognolini, quien largó la primera edición. Inmediatamente después, dado el éxito obtenido, el segundo, Antonio Zamora, director más tarde de la Editorial Claridad, llegó a largar sucesivamente cinco ediciones más Elías Castelnuovo. Capítulo 142. “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”. Buenos Aires, CEAL, 1982

¹³ El folletín llega hasta los diarios de la época. *Crítica* comienza a publicar en 1922 una columna “Novelas de humildades” que cuenta en registro sentimental historias de miserias, enfermedades y delitos. Dice S. Saítta: “El cronista interpela al lector en un tono intimista, por momentos fuertemente sentimental, que no sólo revela aspectos de la marginalidad, cuyo referente es el mismo que el de las letras de tango y los sainetes teatrales sino que también desnuda facetas más miserables, verdaderos antecedentes de la ‘vida puerca’ arltiana” (126-127)”. Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Historia y cultura, 1998,

¹⁴ Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Castelnuovo hace un uso particular de las convenciones genéricas. Los cuentos no ocultan una realidad segunda velada, ni pretenden ninguna búsqueda moral. Las fuerzas éticas han quedado vacantes y los sujetos permanecen como vestigios vomitados por el capitalismo. “Tinieblas” narra las relaciones entre un joven obrero y una mendiga deforme; “De profundis” presenta al huérfano y la novia muerta; “Desamparados” revela los amores del revolucionario –devenido ladrón- y la prostituta redimida y suicida. Por ello, los relatos llevan epígrafes extraídos de las Sagradas Escrituras que incluyen la palabra “tinieblas” o “sepulcro”. Los títulos reduplican los tonos lúgubres y las tramas espantosas.

Por razones de tiempo tomaré sólo un ejemplo. ¿Qué imágenes son apropiadas para la representación de las tinieblas como metáfora de enajenación y adormecimiento del intelecto? Castelnuovo pinta con tonos sombríos la utopía de la tecnología y el progreso. “Tinieblas” –que da nombre al volumen- abre con la descripción de la atmósfera insalubre del taller de composición de periódicos. El protagonista ha cumplido veinte años, no tiene amigos ni mujer. En el taller, se trabaja a destajo y el alcohol y el tabaco producen estragos. Si la fundición recuerda la caverna de Hefaiostos, el taller revela las entrañas del monstruo tecnológico que se nutre de carne humana.¹⁵ Las rotativas son máquinas diabólicas.

En contraposición con esta visión apocalíptica, sólo unos años más tarde, González Tuñón hace una alabanza al maquinismo en “Poema a la Hoe” (1927). En consonancia con los tópicos vanguardistas, el poema se apoya en un puñado de significantes que articulan la novedad, con la juventud, la libertad y la fiesta. Como en el *Manifiesto Martinfierrista* de 1924, los ideogramas de la técnica y del progreso desplazan otras referencias culturales y artísticas.¹⁶ La rotativa es flor de hierro y cantora de una ciudad que crece a ritmo vertiginoso: “La Hoe es el corazón de Buenos Aires/La Hoe es el corazón del tiempo/. La Hoe es el domingo

¹⁵ En la fundación “Tres muchachos esmirriados derraman cataratas de sudor sobre aquellas letras flamantes que, a lo mejor, hablan de ‘la vida sana y saludable de los campos’” (7)

¹⁶ En el Manifiesto de *Martín Fierro* leemos: “MARTIN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época Luis XV”. *Martín Fierro*, N° 1, febrero de 1924. *Revista Martín Fierro 1924-1927*. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. XVI

del maquinismo, una canción de acero, / fiesta de los tornillos aceitados, alegría de la velocidad”.¹⁷

El relato de Castelnuovo sortea el estereotipo al entrelazar dos historias: por un lado, el ejemplo de caridad, por otro, el deseo y la obsesión por lo anormal. Camino del taller, el narrador se encuentra con Luisa, una mendiga deforme a la que confunde con un “envoltorio de basura” (9).¹⁸ Imbuido de solidario espíritu cristiano, la lleva a su pieza pero durante la convivencia, la compasión deriva en sentimiento erótico.

Jean Luc Nancy analiza 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.¹⁹ El monstruo repugna y atrae al mismo tiempo aunque la mirada del narrador no se compadece de la deformidad; al ver a Luisa con su vestido de colores chillones la define como “pintoresca”; un comentario patético completa la imagen: “En pocas semanas quedó transformada al punto que su joroba no es tan horrible como me pareció al principio” (12).

La monstruosidad tiene raíz en las condiciones miserables a que son sometidos los sujetos: esos monstruos degradados a basura pueden engendrar sólo seres tan horribles como ellos. Las tinieblas se expresan en un intelecto

¹⁷ Sylvia Saïtta se refiere a las innovaciones tecnológicas que hace el diario *Crítica* en 1925, incluso la necesidad del cambio de edificio debido a las dimensiones de las rotativas. Los talleres se instalan en Avenida de Mayo 1333: “En el segundo subsuelo se encuentran el archivo y el depósito de papeles, y en el primero, la rotativa Hoe Superspeed, que se ve desde la calle: “Lo que verá el transeúnte que se detenga ante *Crítica* serán las máquinas que estarán instaladas en el primer subsuelo a la altura de su mirada normal. Un puente permitirá su cómodo acceso. Efectivamente, el espectáculo de la Hoe trabajando, sorprende a quien se detiene a observarla ya que la máquina, en una edición de veinte páginas, lanza más de cien ejemplares por hora”. Saïtta, Sylvia, *Regueros de tinta* (80).

¹⁸ Así se describe a la mendiga: “La muchacha se puso de pie y quedó ante mi vista completamente desfigurada. Era trigueña, de nariz afilada, de ojos negros y cabellos duros y desordenados. Su boca estaba recortada con finura, un gesto de santidad le plegaba los labios y su cabellera partida en dos bandas le caía sobre los senos y le servía de abrigo; pero su cuerpo era horrible. Tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata. Todas sus ropas era harapos mal hilvanados y calzaba unos botines de hombre por cuyas puntas destrozadas le salían los dedos de los pies. No tenía medias, ni camisa, ni calzones” (11)

¹⁹ 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. “Image et violence”. *Au fond des images*. Paris, Galilée, 2003

embotado por la miseria, la culpa o la violencia o un cuerpo deformado por el trabajo bruto y el hambre. El cuento cierra con una escena magistral hecha en poderoso registro hiperbólico en la que Luisa da luz a un monstruo que sobrevive algunas horas a su madre y finalmente se ahoga en un charco de sangre, ante la mirada aterrada del padre.²⁰

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 esta práctica de uso de los géneros basura es darles función a esos desperdicios que no tienen orden ni sentido. Los productos de esta práctica zafan de la oposición aceptación-rechazo del mercado. Porque las dicotomías no sirven pero tampoco terceros términos superadores. La literatura de Castelnuovo no propicia la reconciliación. En vez de concebir en el resto como lo usado y desechado, podemos verlo –según propone Antelo– como diseminación de vestigios.²¹ 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, no hay nostalgias por lo que muestra la huella; 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, la ruina de las utopías.

²⁰ “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).

²¹ 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. “Limiares do singular-plural” Otte, Georg, Seldmayer, Sabrina e Cornelsen, Elcio (eds) – *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010 [“Limiares do singular-plural”, 128-158].